HAL
open science

L'exotisme postcolonial dans l'œuvre de Jean-Claude Eloy

Sabrina Rebouh

To cite this version:

Sabrina Rebouh. L'exotisme postcolonial dans l'œuvre de Jean-Claude Eloy. Musique, musicologie et arts de la scène. Ecole doctorale langues lettres et arts, ED354, Aix-Marseille Université, 2017. Français. NNT : . tel-01794700

HAL Id: tel-01794700

https://amu.hal.science/tel-01794700

Submitted on 17 May 2018

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.

AIX MARSEILLE UNIVERSITÉ

ECOLE DOCTORALE LANGUES LETTRES ET ARTS, ED 354

LABORATOIRE PRISM [Perception Représentation Image Son Musique], FRE 2006

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur

Discipline : Musicologie

Sabrina REBOUH

L'exotisme postcolonial dans l'œuvre de Jean-Claude Eloy

Soutenue le 27/11/2017 devant le jury :

Mme Christine ESCLAPEZ, Professeure des Universités : directrice de recherche
M. Christian HAUER, Professeur des Universités, Université de Lille 3 : pré-rapporteur et examinateur
Mme Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS, Professeure des Universités, Université de Saint-Étienne : examinatrice
M. Makis SOLOMOS, Professeur des Universités, Université Paris 8 : pré-rapporteur
Mme Solvi YSTAD, Directrice de recherche CNRS : examinatrice

RÉSUMÉ

Jean-Claude Eloy est un compositeur passionné de musiques extra-européennes (et en particulier de musique japonaise) qui revendique un multiculturalisme militant et refuse farouchement que sa démarche puisse être associée à un quelconque exotisme. Pourtant, et sans que la sincérité de son positionnement idéologique puisse être remise en cause, certaines ambiguïtés apparaissent au fur et à mesure de l'étude de sa production. Ainsi, si l'exotisme de surface caractéristique du XIXe siècle a bien disparu au profit d'un intérêt largement documenté pour les cultures musicales non occidentales, on n'en décèle pas moins, dans l'œuvre comme dans la riche production écrite du compositeur, la permanence de thèmes caractéristiques de cet exotisme. Tout l'enjeu de la thèse résidera dans l'analyse de ce paradoxe et dans les explications qu'il sera possible d'en proposer.

Le travail part de l'hypothèse que l'exotisme repose sur un imaginaire anthropologique formant un substrat à partir duquel prennent naissance des expressions différentes selon les lieux et les époques. Associé au fait colonial dans ses derniers développements, l'exotisme répondrait ainsi à des réalités humaines dans lesquelles le contexte colonial aurait joué un rôle facilitateur (et non suscitateur) à un moment donné de l'histoire occidentale. L'exotisme ne pourrait donc pas avoir disparu avec la fin des empires, malgré la remise en cause dont il fait alors l'objet. Il s'agira ainsi de lire les ambiguïtés d'Eloy à la lumière d'une nécessaire conciliation entre ses positions anti-coloniales revendiquées et un « mythe exotique » toujours vivace dans l'imaginaire collectif contemporain. S'appuyant sur le courant des *postcolonial studies*, cette lecture interrogera en premier lieu les résurgences exotiques présentes dans l'œuvre d'Eloy pour aboutir à la définition d'un exotisme postcolonial différente de celles qui ont pu être développées dans le domaine littéraire[1]. L'étude des thèmes exotiques dans l'œuvre orientera le travail vers les travaux musicologiques traitant de la recherche du *sens* en musique, notamment à travers l'approche herméneutique. Nous nous appuierons en premier lieu sur les travaux de Bernard Vecchione pour ancrer la recherche du sens dans la re-contextualisation de l'œuvre. Nous définirons ainsi le sens comme la conjonction de la *signification*, définie comme ce qui concerne la « dynamique interne de l'œuvre », et de la *référence*, définie comme les « orientations de l'œuvre vers l'extérieur » :

le sens de l'œuvre musicale de circonstance n'est […] pas assimilable à sa seule signification mais à la conjonction de sa signification et de sa référence : ce qui constitue l'œuvre dans son ensemble en discours ; et ce qui, par ce discours, est signifié, intentionnellement ou non d'ailleurs, de sa situation de suscitation[2].

Cette re-contextualisation, développée par Vecchione dans le cadre restreint de l'œuvre de circonstance, ne suffit pourtant pas à rendre totalement compte du conflit rencontré par Jean-Claude Eloy. Les travaux de Christian Hauer sur l'herméneutique de la création et de la réception nous permettront d'appréhender de façon concomitante le contexte personnel du compositeur et l'environnement culturel dans lequel il évolue. Nous élargirons ainsi la *situation de suscitation* (que nous nommerons *situation de production*) à la conjonction de l'individuel et du collectif, ouvrant la réflexion aux éventuels conflits qui pourraient intervenir entre les deux champs. A la suite d'Hauer - et comme le fait également Vecchione - nous appréhenderons alors l'œuvre en tant que « *réponse* à des questionnements [non] exclusivement musicaux »[3].

Le sens ne pouvant émerger, ainsi que nous l'avons vu, sans la conjonction de la signification et de la référence, l'herméneutique de la situation de production aura été précédée d'une analyse

[1] Voir à ce sujet Graham Huggan, *The postcolonial exotic. Marketing the margins*, Routledge, Londres, 2001 et Koffi Anyinefa, « Le métro parisien, figure de l'exotisme postcolonial », in French Forum vol. 28, n°2, 2003.

[2] Bernard Vecchione, « Une approche sémiorhétorique du musical », in *Sens et signification en musique*, Marta Grabocz, Dir., Hermann Éditeurs, Paris, 2007, p 281-282

[3] Christian Hauer, *Traité informel d'herméneutique musicale. Pourquoi Schoenberg est devenu Schoenberg*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2016, Prologue, p iv

sémiologique de l'œuvre. Nous postulons en effet, à la suite de Mario Baroni[4], que tout sémantisme musical repose sur des réalités extra-musicales. Or ce sémantisme, notamment dans le cadre des musiques électro-acoustiques et mixtes qui nous occupent, nous semble particulièrement accessible à l'analyse sémiologique. Cette analyse s'orientera dans un premier temps vers les modalités d'emprunt aux cultures extra-européennes et le repérage des sèmes se rapportant à l'imaginaire exotique. Elle s'appuiera ensuite sur les travaux de Roland Barthes[5] pour postuler l'existence d'un *mythe exotique*. Cette sémio-herméneutique de l'œuvre devrait permettre de comprendre le conflit traversé par Eloy et d'éclairer la façon dont sa production y a apporté une réponse.

Mots-clés : exotisme, multiculturalisme, *postcolonial studies*, sémiologie, herméneutique, sens et signification en musique, mythe.

[4] Mario Baroni, « Herméneutique musicale », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 2, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, pp 678-679
[5] Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont en premier lieu à Jean-Claude Eloy, qui s'est montré extrêmement disponible tout au long de ce travail et qui nous a apporté une aide précieuse en nous procurant de très nombreux documents. Jean-Claude a toujours répondu avec sympathie et bienveillance à toutes nos demandes, et cette thèse n'aurait pas pu voir le jour sans sa très sympathique collaboration.

Merci également à Christine Esclapez pour sa compréhension et son inépuisable patience, surtout dans les dernières semaines…

Merci enfin aux membres du jury qui ont accepté de participer à l'évaluation de ce travail.

Mes derniers remerciements - mais non les moindres - vont à Corinne, qui m'a apporté une aide et un soutien sans faille tout au long de cette entreprise.

AVERTISSEMENT

Si la production de Jean-Claude Eloy a rencontré un grand succès dans les années 60 à 80, si le compositeur figure aujourd'hui dans tous les dictionnaires et Histoires de la musique, aucun enregistrement de ses œuvres n'est cependant disponible à la vente. C'est pour pallier cette situation et empêcher son œuvre de tomber dans l'oubli que Jean-Claude Eloy crée en 2004 la structure Hors Territoires destinée à la diffusion et à la promotion de son œuvre. Sont ainsi édités non seulement des enregistrements - souvent originaux puisque seuls quelques rares LPs avaient été publiés entre 1960 et 1980 - mais également des textes du compositeur et bien entendu des livrets d'accompagnement des CDs. C'est sur les éditions de Hors Territoires, « seuls documents valables » aux yeux du compositeur, que se fonde la présente étude[6].

[6] Jean-Claude Eloy, mail du 10 janvier 2013. Le compositeur précise également dans ce mail qu'en cas de divergence entre le document actuel et l'éventuel document d'origine c'est la deuxième édition, donc celle de Hors Territoires, qui « fait foi ».

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES 1-7
INTRODUCTION 1-10
1 SITUATION ANTHROPOLOGIQUE 1-14
1.1 Le contexte musical en France autour des années 1970 1-14
1.1.1 Institutions et vie musicale 1-14
1.1.1.1 Généralités 1-14
1.1.1.2 Le cas des musiques électroacoustiques 1-22
1.1.2 Techniques et pensée musicale : état des lieux 1-25
1.1.2.1 Une diversité foisonnante 1-25
1.1.2.2 Un intérêt nouveau pour le matériau sonore 1-27
1.1.2.3 L'intérêt pour les cultures extra-européennes 1-32
1.2 L'œuvre de Jean-Claude Eloy 1-37
1.2.1 Brefs éléments de biographie 1-37
1.2.2 Les caractéristiques de l'œuvre 1-38
1.2.2.1 Généralités 1-38
1.2.2.2 L'attrait pour les musiques orientales 1-39
1.2.2.3 La recherche sur la voix 1-41
2 PROBLÉMATIQUE, MÉTHODOLOGIE ET ANALYSE DU CORPUS 2-43
2.1 Orientation générale 2-43
2.1.1 En finir avec l'exotisme ? 2-43
2.1.1.1 Circonscrire l'exotisme 2-43
2.1.1.2 L'élan multiculturel 2-54
2.1.2 Un exotisme postcolonial 2-65
2.1.2.1 Postcolonial : jalons 2-67
2.1.2.2 Jean-Claude Eloy postcolonial ? 2-71
2.1.2.3 Traquer les continuité exotiques 2-73
2.1.2.4 L'exotisme postcolonial chez Jean-Claude Eloy 2-75
2.2 Approche méthodologique 2-79
2.2.1 L'œuvre comme objet autonome 2-79
2.2.2 Le champ de la signification musicale 2-83
2.2.2.1 Sens et signification 2-83

2.2.2.2 Sémiologie du musical 2-92
2.2.2.3 L'œuvre comme réponse à une situation de production 2-106
2.2.3 Définition du corpus 2-109
2.2.3.1 Présentation du catalogue 2-109
2.2.3.2 Définition d'un corpus adapté aux orientations de l'étude 2-112
2.3 Analyse 2-113
2.3.1 Définition des schèmes exotiques 2-114
2.3.2 Le paramusical 2-123
2.3.2.1 Définition et terminologie 2-124
2.3.2.2 L'appareil titrologique dans l'œuvre de Jean-Claude Eloy 2-130
2.3.2.3 L'imaginaire exotique dans les titres et sous-titres 2-134
2.3.2.4 Les livrets et les pochettes de disques 2-137
2.3.2.5 L'épimusical 2-140
2.3.2.6 Un paramusical exotique ? 2-144
2.3.3 Analyse musicale 2-145
2.3.3.1 Les emprunts à « l'altérité » 2-145
2.3.3.2 Le rapport au temps 2-172
2.3.3.3 Sacré et nostalgie des origines 2-187
2.3.4 La permanence d'un paradoxe 2-200
2.3.4.1 Une réelle volonté de métissage 2-201
2.3.4.2 L'exotisme postcolonial dans l'œuvre 2-202
2.3.4.3 L'instauration du mythe exotique 2-204
3 L'ŒUVRE COMME RÉPONSE À UN CONFLIT ANTHROPOLOGIQUE ? 3-207
3.1 Une nouvelle façon du « goût des autres » 3-210
3.1.1 La persistance du « goût des autres » 3-212
3.1.2 L'exotisme comme quête d'authenticité 3-221
3.1.3 Un conflit idéologique 3-223
3.1.4 L'exotisme comme substitut mythique 3-228
3.1.5 L'exotisme comme utopie 3-241
3.1.6 L'exotisme postcolonial comme résolution d'un conflit anthropologique . 3-250
3.2 Une période de crise 3-253
3.2.1 Une crise identitaire 3-257
3.2.2 Une crise musicale 3-270

3.2.3 Un besoin de spiritualité 3-283
3.2.4 Des convergences anthropologiques 3-286
CONCLUSION 3-294
Table des illustrations 3-298
Table des exemples sonores 3-301
Bibliographie 3-303

INTRODUCTION

Notre rencontre avec Jean-Claude Eloy s'est faite presque par hasard, lors de recherches en ligne, alors que nous naviguions sur son site internet. Notre recherche portait déjà sur l'intérêt développé par les compositeurs du second XXe siècle autour des musiques extra-européennes. Or Eloy est considéré comme emblématique à cet égard et, bien que son œuvre recèle de nombreux autres aspects, c'est toujours sous l'angle de « l'exotisme » qu'il est évoqué dans les études concernant la musique du XXe siècle. Marie-Claire Mussat livre ainsi quelques réflexions sur sa musique dans un chapitre intitulé « Quelle place occupe, dans la seconde moitié du XXe siècle, le courant Orient-Occident »[7]. Quant à la somme récemment publiée par Nicolas Donin et Laurent Feneyrou, le nom d'Eloy n'y apparaît que dans la contribution de Jésus Aguila sur les relations entre musique savante occidentale et cultures extra-européennes[8]. Il semblait donc inévitable, dans le cadre d'une recherche sur les influences orientales dans la musique du second XXe siècle, de s'intéresser à l'œuvre de Jean-Claude Eloy, notamment à travers son site web. Ce site liste de façon exhaustive les productions du compositeur (œuvres, écrits divers, conférences) et Eloy lui-même a répondu avec beaucoup de diligence à la demande que nous lui avons adressée pour avoir accès à certains de ses articles. Ce premier contact a initié des échanges féconds, essentiellement par mail, jusqu'à ce que nous nous rencontrions à Paris. Tout au long de cette période d'échanges, Jean-Claude Eloy n'a cessé de nous fournir de nombreux documents, y compris les rééditions de ses enregistrements au fur et à mesure qu'il les finalisait. C'est ainsi que s'est faite notre rencontre réelle avec sa musique.

L'œuvre de Jean-Claude Eloy apparaît dès le premier contact comme une œuvre résolument tournée vers l'Orient. Cette orientation est présente dans le corpus lui-même, notamment par l'intermédiaire des titres, pour la plupart en langue non occidentale. Elle apparaît également dans les productions visuelles qui illustrent les enregistrements, et qui sont parfois des créations d'Eloy lui-même. Elle se déroule enfin tout au long des nombreux écrits dans lesquels le compositeur fait état de sa passion pour les musiques asiatiques, et notamment japonaises. La particularité de cette œuvre repose en outre sur le fait qu'elle a fait l'objet de très peu d'éditions phonographiques, y

[7] Marie-Claire Mussat, *Trajectoires de la musique au XXe siècle*, Klincksieck, Paris, 2002.

[8] Jésus Aguila, « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », in *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Nicolas Donin et Laurent Feneyrou, direction artistique, volume 2, Symétrie, Paris, 2013.

compris à l'époque où elle connaissait un grand succès au concert. Les enregistrements encore disponibles aujourd'hui sont donc exclusivement ceux qui sont peu à peu édités par Eloy depuis le début des années 2000. Les références à l'Orient qu'ils contiennent affirment ainsi la permanence de cet attrait pour les traditions orientales cultivé par Eloy tout au long de sa vie.

Ces constatations ne fourniraient cependant pas matière à réflexion si elles ne s'inscrivaient pas dans un paradoxe étonnant. En effet, Eloy a très tôt pris conscience des richesses diverses composant les différentes traditions musicales et il a fait de la nécessité du métissage culturel le credo de sa carrière de compositeur. Dans le même temps, il fustigeait avec véhémence l'exotisme entendu comme recherche d'*étrangeté* et prédisait pour l'avenir une musique universelle qui transcenderait les frontières culturelles. Pourquoi, dans ce cas, avoir manifesté l'altérité avec autant de constance dans les éléments qui accompagnent la présentation de l'œuvre et orientent donc sa réception ? Pourquoi ne pas s'être contenté d'un métissage *neutre* au lieu de mettre en exergue la référence orientale ?

Ce paradoxe nous a amenée à envisager l'exotisme comme une posture affective qui demandait à être élucidée. C'est ainsi que nous avons initié notre réflexion sur la nature de l'attrait pour l'extra-européen manifesté par Eloy et, plus généralement, par les compositeurs du second XXe siècle. Le sujet semblait pourtant entendu : une fois disqualifié l'exotisme superficiel du XIXe siècle, les compositeurs de la seconde moitié du XXe avaient manifesté pour les musiques extra-européennes un intérêt ethnomusicologique qui non seulement les avait réhabilitées mais avait permis des emprunts non *dénaturants*. Toutefois, à la lumière de nos premières constatations, il semblait de plus en plus évident qu'une similitude de nature existait, malgré les divergences d'expression, entre l'attrait pour l'extra-européen qui s'est développé à partir de 1945 et l'exotisme du XIXe siècle. Nous avons alors émis l'hypothèse qu'un même contexte anthropologique avait pu, à plus d'un siècle de distance, susciter le même intérêt pour l'Ailleurs oriental. Le sujet est délicat : il s'agit en effet de rapprocher deux formes d'expression dont l'une est traditionnellement considérée comme une conséquence du colonialisme et dont l'autre apparaît, en réaction, à l'époque postcoloniale. Cette distinction est d'ailleurs l'une des préoccupations récurrentes de l'époque : si Eloy semble être le plus véhément, nombreux sont les compositeurs qui prennent bien soin de marquer les distances avec l'exotisme

traditionnel. Et Jean-Noël Von Der Weird, dans la courte notice qu'il consacre au compositeur, ne manque pas de préciser les « fâcheuses confusions » - entendre les confusions « exotiques » - qui, selon lui, ont entraîné son « isolement musical » :

> [il a été avancé] - ce qui entretient les plus fâcheuses, confusions, dépréciations - qu'il abat les frontières entre Orient et Occident ; alors que dès ses premières œuvres, il exprime ses passions, pour les musiques d'autres civilisations « tout en gardant intégralement [ses] racines occidentales acquises »[9].

Au-delà de cette similitude que nous postulons entre deux postures idéologiquement différentes, se pose le cadre épistémologique dans lequel nous nous inscrivons. En effet, sous l'influence des *postcolonial studies*[10], les travaux concernant les relations aux traditions extra-européennes sont souvent envisagés à travers une lecture des rapports de domination. Or, nous nous éloignerons délibérément de ce type de lecture pour nous placer dans le champ des études de l'imaginaire[11] et tenter d'élucider quelles modalités (y compris universelles) pourraient entrer en résonance, à plus d'un siècle d'intervalle et sous des expressions totalement différentes, dans la quête de cet Ailleurs.

Il s'agit tout d'abord de définir précisément ce paradoxe qui est à la base de notre travail, tout en menant une réflexion sur la nature de l'exotisme en général et de l'exotisme musical en particulier. Cette réflexion se prolongera par une interrogation sur la pensée postcoloniale et ses articulations possibles avec la recherche d'exotisme. Viendra ensuite le moment de vérifier nos hypothèses avec l'analyse du corpus. Cette analyse s'inscrira dans deux approches méthodologiques complémentaires, la sémiologie et l'herméneutique, qui donneront lieu à une articulation en deux parties. Nous appuyant sur la définition de l'exotisme que nous aurons élaborée, nous commencerons le travail d'analyse par un relevé des figures porteuses d'une *signification exotique*. L'interprétation de ces figures se fondera, pour une grande part, sur les travaux de Roland Barthes autour des mythologies modernes[12]. Les significations locales que nous aurons découvertes devront alors être mises en perspective avec le contexte anthropologique global afin de permettre, par le biais de l'analyse

---

[9] Jean-Noël Von Der Weird, *La musique du XXe siècle*, Hachette, Paris, 1997, p 238.
[10] Réflexion initiée par l'ouvrage d'Edward Saïd, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Editions du Seuil, Paris, 1980, 1978 pour l'édition originale.
[11] Nous nous appuierons entre autres sur les travaux de Mircea Eliade sur le mythe et de Gilbert Durand sur l'anthropologie de l'imaginaire.
[12] Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957

herméneutique, l'émergence du *sens* de l'œuvre. C'est ce *sens* de l'œuvre, qui, selon notre hypothèse, devrait offrir de fortes similitudes avec le sens émanant d'œuvres exotiques du XIXe siècle. Il s'agira alors, dans une ultime réflexion, de comparer les contextes anthropologiques du XIXe siècle et du second XXe siècle et d'en déduire les éléments communs ayant pu donner naissance à une même recherche chez des compositeurs d'époques très éloignées.

1 SITUATION ANTHROPOLOGIQUE

1.1 Le contexte musical en France autour des années 1970

1.1.1 Institutions et vie musicale

La musique contemporaine est étroitement liée, non seulement aux lieux susceptibles de l'accueillir mais également aux subventions, publiques ou de mécénat privé, sans lesquelles il lui serait très difficile d'exister. Il est ainsi indispensable d'esquisser une présentation de la vie musicale en France autour des années 1970. Nous appréhenderons bien évidemment cette présentation travers des documents officiels mais également, lorsqu'il s'est exprimé à ce sujet, à travers le témoignage que nous en livre Jean-Claude Eloy.

1.1.1.1 Généralités

Ainsi que le note Michel Duschesneau dans sa critique de l'ouvrage de Jésus Aguila sur le Domaine musical[13], les musiques « nouvelles » ont toujours dû s'appuyer, depuis la fin du XIXe siècle, sur des sociétés musicales destinées à soutenir les revendications de jeunes compositeurs. C'est le Domaine musical qui, dans la France d'après-guerre, va jouer ce rôle:

> La création musicale et la diffusion de la musique contemporaine en France se trouvent depuis longtemps associées à des sociétés musicales, pour la plupart nées des revendications de jeunes compositeurs et, par conséquent, tributaires de certains principes esthétiques. Ces sociétés avaient pour objectif de défendre les orientations des nouvelles générations contre un certain conservatisme véhiculé par les compositeurs plus âgés et des institutions telles que la Schola ou le Conservatoire. Ainsi, la Société Nationale (constituée en 1871 par César Franck et Camille Saint-Saëns), la Société Musicale Indépendante (fondée en 1910 par Maurice Ravel et Charles Koechlin), la Société Triton (née en 1932 et dirigée par Pierre-Octave Ferroud) et enfin le Domaine musical (créé en 1953 par Pierre Boulez) ont favorisé l'essor de nouveaux courant musicaux en France, en marge des grandes sociétés symphoniques et des grandes institutions d'enseignement[14].

[13] Jésus Aguila, *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Fayard, Paris, 1992.

[14] Michel Duchesneau « Jésus Aguila. Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine », Fayard, Paris, 1992. 506 p. ISBN 2-213-02532-0. Canadian University Music Review 15 (1995): 189–194. DOI : 10.7202/1014407ar

C'est pendant les décennies 1940 et 1950 que René Leibowtiz et Olivier Messiaen entreprennent, à travers leurs enseignements respectifs, de faire connaître dans le milieu musical français les innovations du dodécaphonisme et du sérialisme. À cette époque peu de compositeurs français connaissent réellement la musique de Schoenberg, Berg et Webern. Eloy raconte d'ailleurs avoir « clandestinement » découvert Messiaen, Webern, Berg, Boulez et Stockhausen pendant ses années d'apprentissage au Conservatoire[15]. De la même façon, aucune structure de diffusion n'est prête à faire entendre la nouvelle musique atonale. Ainsi que le rapporte Julien Mathieu dans son étude sur l'avant-garde atonale française en 1954, les maigres subsides d'état vont alors aux opéras et à des sociétés de concerts très conservatrices dans leurs choix musicaux :

> L'avant-garde atonale ne fut guère favorisée par les pouvoirs publics, comme en témoignent les chiffres relatifs aux subventions allouées par l'État à la création musicale en 1954-1955. En étudiant les dépenses faites par le pouvoir politique en matière de promotion de la culture sous la Quatrième République, on constate que l'aide, toute relative au regard du total des fonds distribués, est surtout destinée à la création théâtrale et à sa décentralisation, ainsi qu'aux opéras nationaux (Opéra Garnier et Opéra comique) et aux grandes sociétés de concerts qu'étaient, à l'époque, les concerts Colonne, Lamoureux, Pasdeloup et les concerts du Conservatoire, très conservateurs dans le choix de leur répertoire. Il n'est donc pas étonnant de constater que la musique moderne ne disposait pas, à la fin de l'année 1954, de lieu de création spécialisé subventionné par les pouvoirs publics (puisque c'est par ce terme de musique moderne qu'à l'époque on nommait, avec un soupçon d'ironie, ce que l'on désigne aujourd'hui par musique contemporaine)[16].

La création du Domaine musical par Boulez en 1953 vient donc combler un vide dans la diffusion de la musique contemporaine. Il s'affirme rapidement comme le principal vecteur de diffusion de cette musique, avec 460 œuvres de plus d'une centaine de compositeurs français et étrangers jouées en concert entre 1953 et 1973[17]. Eloy confirme d'ailleurs cette analyse, jugeant lui aussi que le Domaine musical était incontournable en matière de diffusion de la musique contemporaine :

> Disons d'abord que pendant les années 60, c'était incontestablement les concerts du Domaine musical qui dominaient complètement la scène parisienne,

---

[15] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, Hors-Territoires, 2005, p. 31

[16] Julien Mathieu, « Transgressions impossibles ? L'avant-garde atonale et le champ musical parisien en 1954 », Vingtième Siècle. Revue d'histoire 2004/3 (n° 83), p. 39-51. DOI 10.3917/ving.083.0039. Article disponible en ligne : http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-3-page-39.htm

[17] Michel Duchesneau, *op. cit.*

> et même internationale ! Une grande époque, pendant laquelle ces concerts, dirigés par Boulez, faisaient la loi tout en étant assez isolés du reste du monde musical parisien ! Mais ils étaient épaulés d'un côté par les capacités institutionnelles énormes de l'Allemagne, et d'un autre côté par des abonnés parisiens nombreux et fidèles (grâce à la notoriété des patrons de ces concerts : Jean-Louis Barrault, Suzanne Tézenas, la baronne de Rothschild, etc.)[18].

Sous l'appréciation positive de cette expérience, on sent cependant poindre un certain agacement lié à l'hégémonie boulézienne, le compositeur régnant avec de moins en moins de partage sur la vie musicale française. Eloy raconte ainsi que la décennie 1960 apparaît comme « le règne des couteaux », en raison des interminables batailles d'egos qui rythment, entre autres, l'octroi des postes à la tête des différentes sociétés et institutions. Pour illustrer le climat qui se développe alors, il fait le récit d'une conversation entre lui-même, Boulez et Suzanne Tézenas. Cette conversation a lieu en 1964, alors que tous trois sortent d'un diner avec Messiaen et Heinrich Strobel, directeur du festival de Donaueshingen :

> […] je reviens vers la place Saint-Germain des Prés avec Boulez et Suzanne Tézenas. Ils discutent entre eux. Suzanne reproche à Boulez son manque de diplomatie pour des échanges avec [Henri Barraud], directeur musical de la radio (ORTF à l'époque). Boulez se tourne vers moi et m'explique, tout en riant et en gardant un œil sur Suzanne : « enfin, écoutez-moi ! [Henri Barraud] m'a écrit pour me proposer de diffuser sur l'antenne les concerts du Domaine musical, mais en me demandant de partager la direction artistique. Et il avait ajouté dans sa lettre qu'il serait temps de laisser les couteaux aux vestiaires ! Je lui ai répondu : je garde mes couteaux et je vous laisse, vous, au vestiaire !!! »[19].

L'importance que possède alors Boulez dans la vie musicale française est attestée de multiples façons, et notamment par le traitement journalistique qui est réservé à sa tribune « Pourquoi je dis non à Malraux ». Revenons rapidement sur cet épisode : André Malraux est ministre des affaires culturelles depuis sept ans lorsqu'il décide de créer au sein de son ministère un *Service de la musique* et d'en confier la direction au compositeur Marcel Landowski[20]. S'opposant violemment à cette décision, Boulez demande au *Nouvel Observateur* de relayer un texte qu'il vient d'écrire et dans lequel il annonce à titre de représailles qu'il ne se produira plus en France. La présentation du

[18] Jean-Claude Eloy, mail du 23 septembre 2017.
[19] *Ibid*.
[20] Documentation du Ministère de la Culture, disponible en ligne : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Musique/Publications-Documentation/La-musique-en-France

texte par le quotidien est éloquente quant à l'influence de Boulez dans la vie musicale : le journaliste s'inquiète des conséquences de cette désaffection sur le développement de la « jeune musique » et présente le texte du compositeur comme « fondamental » :

> Ce que représente Boulez, en France et à l'étranger, sa décision de ne plus paraître chez nous, les conséquences que son attitude risque d'avoir sur le développement de la jeune musique sont trop graves pour ne pas retenir l'attention de quiconque s'intéresse à la musique en France. Quoi qu'on puisse penser de l'attitude adoptée par Boulez, le texte que nous publions ci-dessous est fondamental[21].

La photo qui accompagne l'article est tout aussi éloquente. On y voit le compositeur pendant son exercice de chef d'orchestre, à un moment, semble-t-il, où il installe le silence avant de commencer à jouer. Mais au-delà de cette intransigeance de Boulez, c'est sa mainmise paralysante sur le reste de la vie musicale que dénonce Eloy. Il raconte ainsi que, au début des années 70, le compositeur avait demandé à Gilbert Amy de « saborder » le Domaine musical afin de faire place nette pour le futur Ensemble Intercontemporain[22]. De la même façon, alors que les années 1970 marquent, de l'aveu d'Eloy, le passage à un climat apaisé, il regrette que Boulez, à son retour, ait en quelque sorte relancé les hostilités de sa « guerre anti-Landowski » :

> Ce que je souhaite vous dire, c'est non seulement que des initiatives concrètes étaient prises dans le domaine qui nous intéresse, grâce au Ministère de la Culture et à sa Direction de la musique [sic], mais que l'atmosphère générale qui régnait formait un « climat » bien meilleur que celui que j'avais quitté quelques années auparavant[23] ! Cela nous changeait des « guerres » et des « couteaux » des années soixante. Peut-être que le « post-68 » y était pour quelque chose… C'est hélas cela que celui qui était devenu pour moi « le dieu PB » (sarcasme à mon égard d'Heinrich Strobel) n'a pas vu et n'a pas été capable de sentir à son retour à Paris, à cause de son caractère trop dominateur, trop exclusif, trop intolérant. Il s'est enfoncé dans une épouvantable guerre « anti-Landowski » systématique, et avait imposé aux pouvoirs publics l'élimination de Landowski et de ses structures comme condition *sine qua non* à son retour ! Et les pouvoirs publics l'avaient accepté, lâchement ! Et cette guerre a duré plusieurs décennies ! Jusqu'au conflit public avec Michel Schneider au début des années 90 […]. Cette période a été progressivement effacée par la centralisation autour des institutions bouléziennes et leur prédominance, et par quelques politiciens complètement aveugles !. Ceci s'est perpétué jusqu'à la cohabitation Chirac-Jospin des années 90. Puisque c'est sous ces gouvernements que deux ministres de la culture (Catherine Trautmann

[21] Pierre Boulez, « Pourquoi je dis non à Malraux », Le Nouvel Observateur, 25 mai 1966.
[22] Jean-Claude Eloy, mail du 23 septembre 2017.
[23] Eloy rentrait alors d'un séjour de plusieurs années aux Etats-Unis.

et Catherine Tasca) ont laissé mourir jusqu'à la suppression de cette Direction de la musique, inaugurée par Malraux dans les années soixante. Je crois que c'est Catherine Tasca qui a éliminé la Direction de la musique de son ministère. C'est normal : elle avait commencé sa carrière politique en étant administratrice de l'Ensemble Intercontemporain, sous la direction de Boulez… Tout s'enchaîne[24].

Pourquoi je dis non à Malraux

par Pierre Boulez

Pic

● *Dans un récent numéro de notre journal (nº 77), Maurice Fleuret exposait à nos lecteurs les problèmes et les remous que provoquait la nomination du compositeur Marcel Landowski à la direction de la musique au ministère des Affaires culturelles. Les musiciens d'avant-garde craignaient de voir leurs espoirs sans cesse déçus, une nouvelle fois trahis. Leur chef de file, Pierre Boulez, avait fait parvenir au ministre André Malraux et à Darius Milhaud, président du Comité national de la musique, des lettres comminatoires dont Maurice Fleuret avait fait état.*

Aujourd'hui, Pierre Boulez, en tournée en Grande-Bretagne, a demandé au « Nouvel Observateur » de rendre public ce message dans lequel il exprime son mécontentement et son indignation. Ce que représente Boulez, en France et à l'étranger, sa décision de ne plus paraître chez nous, les conséquences que son attitude risque d'avoir sur le développement de la jeune musique sont trop graves pour ne pas retenir l'attention de quiconque s'intéresse à la musique en France. Quoi qu'on puisse penser de l'attitude adoptée par Boulez, le texte que nous publions ci-dessous est fondamental.

Figure 1 : Présentation, dans le Nouvel Observateur, de la tribune de Boulez « Pourquoi je dis non à Malraux » (25 mai 1966)

[24] Jean-Claude Eloy, mail du 23 septembre 2017.

Enfin, Eloy relèvera la vision autoritaire de Boulez dans le domaine de la musique électronique également :

> Quand Boulez nous avait refusé l'accès à son studio de Baden-Baden, il avait insisté sur la « déception » qui serait la nôtre (selon lui) : « inutile de perdre votre temps, vous en reviendrez tellement déçus ! ». C'est ainsi que Boulez, ayant été « déçu » par ses essais électroniques, voulait imposer au monde entier (et à ses élèves) sa propre déception ! Il faut bien le dire : c'est une forme de fascisme et de totalitarisme[25].

Il conclura son mail du 23 septembre 2017 par une sorte de méditation en demi-teinte, rappelant l'admiration qu'il a eue pour Boulez, et en même temps le gâchis que l'homme a, selon lui, imposé à la vie musicale française de son époque :

> Le culte de Boulez, ce génie incontestable que j'ai profondément admiré dans toute ma jeunesse ; qui m'a apporté, par son enseignement, à la fois des structures mentales très solides et fait découvrir des richesses prodigieuses (mais aussi des enfermements idéologiques difficiles à surmonter). Auquel je dois tous les splendides débuts de ma carrière de compositeur ; mais dont malheureusement la mégalomanie aura été trop dévorante et dont les pouvoirs publics ne se sont pas suffisamment avisés[26]…

Figure 2 : Boulez et Eloy en 1963, pendant une répétition de Équivalences pour les concerts du Domaine Musical[27]

[25] Jean-Claude Eloy, réponse à un mail de Reinhold Frield , 21 août 2017, mis à disposition par le compositeur.
[26] Jean-Claude Eloy, mail du 23 septembre 2017.
[27] Cliché mis à disposition par Eloy

Mais les sociétés de concert ne sont pas les seuls moyens, pour un compositeur, de faire entendre sa musique. Eloy souligne ainsi la vitalité des festivals autour des années 1970, notamment sous l'impulsion de Landowski. De fait, hormis *À l'approche du feu méditant* dont la création eut lieu au Japon, nombre de ses œuvres ont été créées lors d'un festival : Festival d'Automne pour *Gaku-No-Michi*, Festival de Royan pour *Shânti*, Festival des SMIP (Semaines Musicales Internationales de Paris) pour *Kâmakalâ* et festival Sigma pour *Anâhata* et *Yo-In*.

Figure 3 : Jean-Claude Eloy au festival de Royan en 1974

Eloy insiste particulièrement sur le Festival Sigma, à Bordeaux, parce que ce festival, qui s'est tenu sans interruption de 1965 à 1996, témoigne d'une réussite exceptionnelle et imprévisible mais surtout d'un véritable engouement pour les arts « nouveaux » :

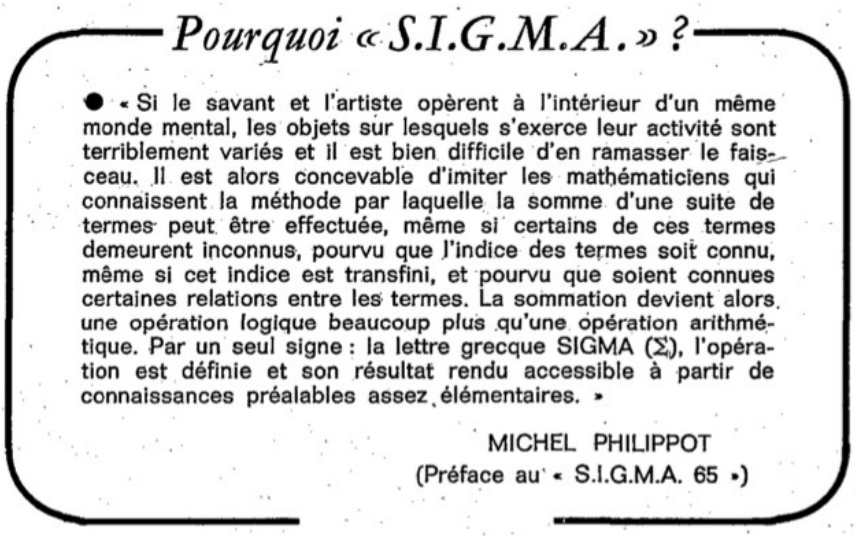
> [Le festival Sigma] est un phénomène qui dépasse les simples décisions administratives ou politiques, et qui relève de phénomènes sociaux globalisés, inanalysables en termes de planifications politiques... [Il a] démarré en 1965 et s'est poursuivi jusqu'en 1996, dans une ville de réputation très bourgeoise, de réputation "endormie" ; une ville où il était impossible d'attendre de telles choses ! […] La naissance de Sigma en 1965 prouve à quel point une forte

> poussée sociale existait à cette époque en faveur d'arts libérés, novateurs, expérimentaux, etc. Soit trois ans avant les événements de 1968[28].

L'ombre de Boulez se sera cependant également étendue jusque sur le domaine des festivals puisque, selon Eloy, le compositeur avait agi pour la suppression de ce type de diffusion :

> [le rayonnement des festivals] avait été freiné par Boulez et son entourage, demandant aux pouvoirs publics de les supprimer suivant le motif « qu'une action régulière institutionnelle serait bien meilleure que tous ces festivals inutiles » - ce qui fut fait[29].

Enfin, notons qu'Eloy salue la vitalité de la presse musicale des années 1970, « une presse abondante, souvent enthousiaste, et qui était présente dans tous les journaux, quotidiens ou hebdomadaires ! Une presse qui faisait aussi partie […] du mouvement de rénovation des musiques contemporaines de cette période »[30].



Pourquoi « S.I.G.M.A. » ?

● « Si le savant et l'artiste opèrent à l'intérieur d'un même monde mental, les objets sur lesquels s'exerce leur activité sont terriblement variés et il est bien difficile d'en ramasser le faisceau. Il est alors concevable d'imiter les mathématiciens qui connaissent la méthode par laquelle la somme d'une suite de termes peut être effectuée, même si certains de ces termes demeurent inconnus, pourvu que l'indice des termes soit connu, même si cet indice est transfini, et pourvu que soient connues certaines relations entre les termes. La sommation devient alors une opération logique beaucoup plus qu'une opération arithmétique. Par un seul signe : la lettre grecque SIGMA (Σ), l'opération est définie et son résultat rendu accessible à partir de connaissances préalables assez élémentaires. »

MICHEL PHILIPPOT
(Préface au « S.I.G.M.A. 65 »)

Figure 4 : Explication de Michel Philippot sur la désignation du festival « Sygma »

[28] Jean-Claude Eloy, supplément au mail du 23 septembre 2017.
[29] Jean-Claude Eloy, mail du 23 septembre 2017.
[30] *Ibid.*

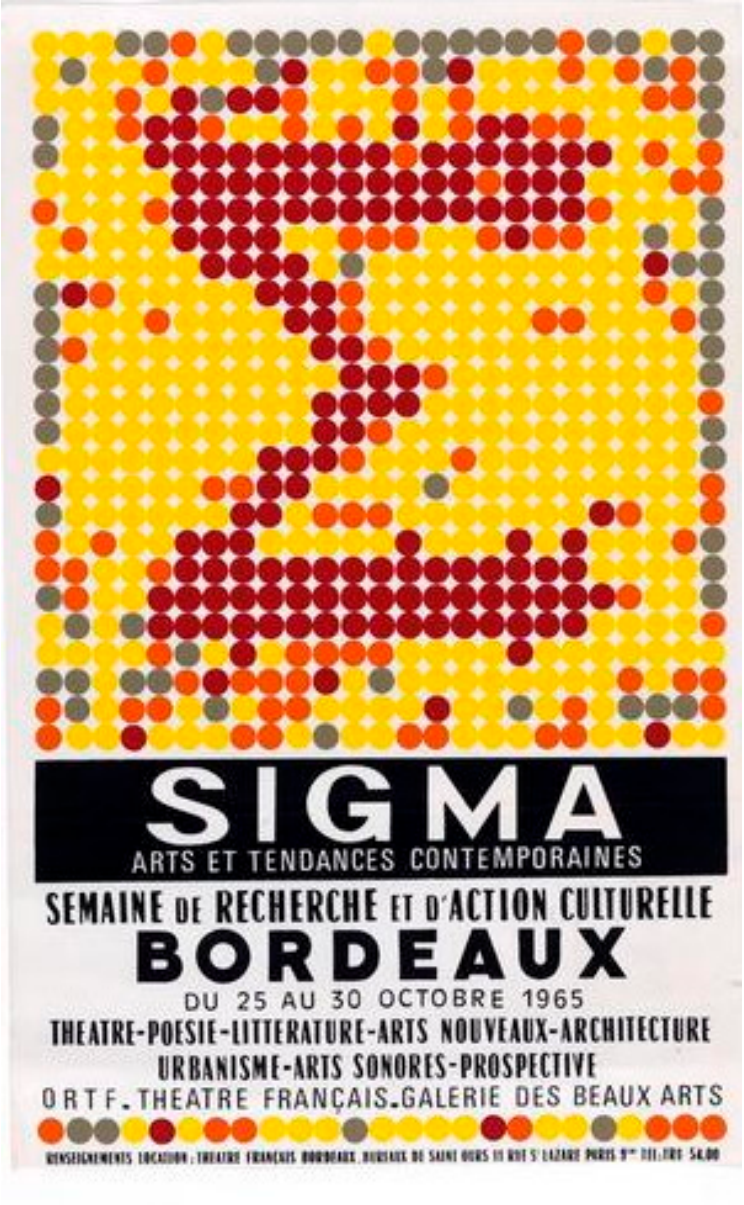


Figure 5 : L'affiche de la première édition du Festival Sigma

1.1.1.2 Le cas des musiques électroacoustiques

Les musiques électroacoustiques occupent une place à part du fait des technologies nécessaires à leur création. En effet, les équipements sont encore hors de portée financière pour un particulier et les compositeurs doivent avoir recours à des studios dédiés. Le premier studio qui voit le jour est celui du WDR à Cologne, en 1951, et cette création est une révolution dans le monde musical : « c'est la première fois qu'un laboratoire est créé dans le but de mettre les nouveaux moyens électroniques au service

de l'exploration musicale. Le vieux rêve de Varèse trouve enfin une incarnation »[31]. C'est au studio de Cologne qu'Eloy, sur l'invitation de Stockhausen, fera ses premières armes dans le domaine de la musique électroacoustique avec la réalisation de *Shânti*.

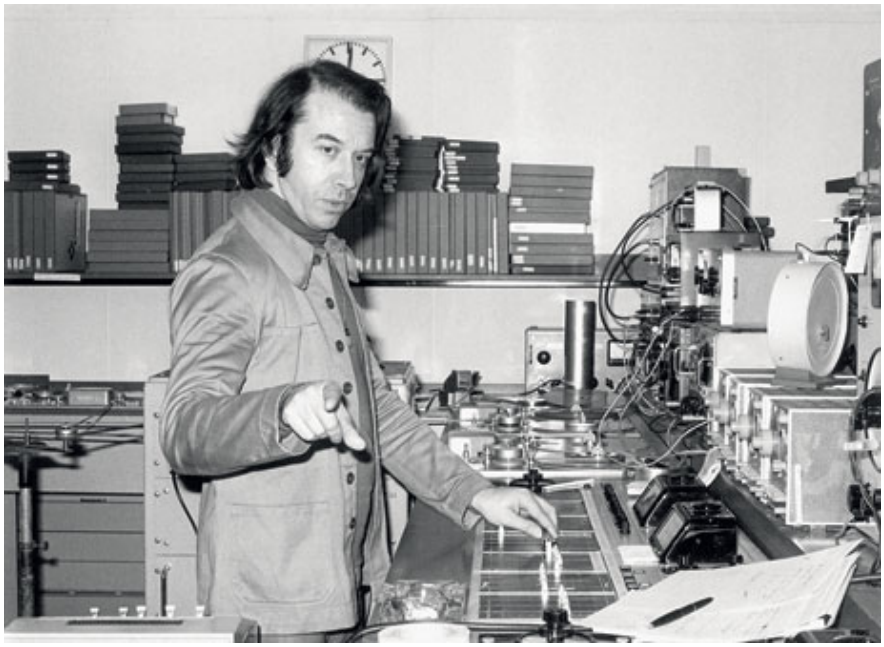


Figure 6 : Jean-Claude Eloy au studio de Cologne lors de la réalisation de Shânti (1972-73)

Figure 7 : Jean-Claude Eloy au studio de Cologne lors de la réalisation de Erkos (1991)

[31] Marc Battier, « Laboratoires », in Musique, *Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 1, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, p 561.

Une fois réglé le problème d'accès à un studio, le compositeur doit encore accepter de ne pas être le seul maître de la réalisation et d'accepter la collaboration avec un ou plusieurs techniciens spécialisés dans le maniement des équipements. C'est là une situation inédite dans l'histoire de la musique, que Berio résume en quelques mots :

> Le compositeur qui met en œuvre à des fins musicales les moyens que les techniques électroacoustiques et électroniques mettent à sa disposition s'approchera d'autant plus du « vrai » qu'il saura davantage répondre, avec une modestie absolue, aux conditions objectives et aux impératifs du moyen utilisé, et qu'il saura davantage accepter la collaboration directe d'un technicien, l'aide et la critique d'un confrère[32].

Mais au-delà de ces caractéristiques, la musique électroacoustique présente une faiblesse constitutive, celle de sa subordination aux moyens de diffusion. En effet, dénuée de support écrit, elle ne peut réellement exister que par le concert ou l'enregistrement. Ni la pratique en amateur ni la lecture de partition ne peuvent en rendre compte et elle est à cet égard largement tributaire du marché du disque. Cette réflexion peut sembler curieuse dans la mesure où, même dans le cas de la musique écrite, seule l'interprétation, en direct ou enregistrée, fait réellement œuvre pour l'auditeur. Elle revêt cependant toute son importance dans le cadre musicologique, où, en l'absence d'enregistrement, il est impossible de faire partager à un public ou un lectorat des considérations sur l'œuvre. Eloy, dont plus aucune œuvre n'est éditée à l'époque, souligne ce problème avec beaucoup de pertinence dans ses réponses à un questionnaire de Philippe Albèra :

> Bout à bout [mes] œuvres représentent une continuité de 24 heures de musique environ. Pratiquement, il est impossible aujourd'hui de trouver la moindre trace de ces heures dans la société ; tant sous la forme de reproductions graphiques (partitions) que sous une forme mécanique (disques/cassettes), et pas même sous la forme d'un livre ! Dans ces conditions, comment et de quoi pouvons-nous parler ? Si je commente la technique de modalité chromatique qui contrôle toute l'écriture de *Kâmakalâ*, de *Faisceaux-Diffractions*, de *Fluctuante-Immuable*, qui aura les moyens de voir exactement à quoi je me réfère ? Si je mets en lumière l'esthétique du crescendo généralisé, telle qu'elle se réalise, sous deux formes différentes, dans *À l'approche du feu méditant* et dans *Kâmakalâ*, qui sera en mesure de pouvoir apprécier la différence ? Si j'analyse la forme directionnelle multiple, telle qu'elle se manifeste dans *Shânti*, par rapport aux formes directionnelles uniques qui précèdent dans ma production, qui aura accès aux données nécessaires pour saisir de quoi je parle ? Si j'explique la parenté entre les techniques statistiques d'écriture, telles qu'elles

[32] *Ibid.*, p 565.

> apparaissent dans *Le cheminement à travers les mondes* (3e partie de *À l'approche du feu méditant*), et les techniques de même nature utilisées à la fin de *Fluctuante-Immuable*, qui pourra suivre concrètement ce propos ? Si je m'étends sur la structure dramaturgique de *Gaku-No-Michi* et les rapports dialectiques entre textures abstraites et textures concrètes, qui *entendra dans sa tête* à quoi je me réfère[33] ?

Il rappelle que les quelques éditions de ses œuvres dans les années 1970-80 (*Shânti* chez Erato, *À l'approche du feu méditant* chez Harmonia Mundi, *Gaku-No-Michi* chez Adès) ont été en réalité soutenues par la MFA (Musique Française d'Aujourd'hui).

1.1.2 Techniques et pensée musicale : état des lieux

1.1.2.1 Une diversité foisonnante

La caractéristique principale de la pensée musicale des années 1970 est très certainement l'extraordinaire diversité qu'elle recouvre. Dutilleux considère ainsi qu'il n'y a pas « *une* musique contemporaine mais diverses formes d'expression de la pensée musicale de notre temps »[34]. Non seulement les normes établies ont éclaté, laissant libre cours aux courants majeurs aussi bien qu'aux conceptions individuelles, mais les catégories artistiques elles-mêmes sont devenues poreuses, donnant naissance à des expressions hybrides encore inimaginables quelques décennies auparavant. Un courant domine cependant, celui du sérialisme, érigé - autoproclamé ? - en représentant de la modernité et des avant-gardes. La diversité musicale est ainsi tacitement organisée entre les tenants de l'esthétique sérielle, regroupés autour de Boulez, et les *autres*. Cette situation caricaturale, générée par la radicalité des sériels de l'époque, recouvre en fait une réalité beaucoup plus nuancée, de nombreux compositeurs considérés comme « non sériels » déployant en fait une esthétique hybride sans rejeter les acquis du sérialisme - mais sans en faire non plus une « religion ». Dans un mail du 02 août 2017, Eloy explique ainsi que, s'il s'est éloigné des techniques sérielles au sens étroit, il ne les a pour autant jamais « reniées », contrairement à ce qui a pu lui être reproché. Il rappelle notamment que le sérialisme a aussi évolué par l'action de ses propres initiateurs. On retrouve dans ses propos l'écho de deux périodes distinctes, qu'il a par ailleurs largement commentées, celle, assez brève, pendant laquelle il a fait partie du « cercle »

[33] Jean-Claude Eloy cité in Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, Éditions Contrechamps, Genève, 1997, format e pub, chapitre « questions aux compositeurs ».
[34] Henri Dutilleux cité in Philippe Albèra, *op. cit.*

sériel, et celle qui lui a valu une sorte de « bannissement » suite à une évolution esthétique plus *ouverte* :

> On « n'adhère » pas au sérialisme en y prenant sa carte et en « payant une cotisation » (certains compositeurs Français ont employé ces arguments contre nous pendant les années 60 !...), et on ne s'en "sépare" pas en déchirant sa carte et en hurlant à la trahison (c'est malheureusement ce que tout le monde à fait avec moi à partir de la fin des années 70 et pendant les années 80) ! La transcendance du sérialisme s'est opérée à travers ses propres fondateurs ! Toutes l'évolution du sérialisme (même celle de Boulez) à toujours été poussée par une tentative d'élargir le sérialisme du début, qui était très étroit, pour la seule raison de pouvoir se déterminer plus fermement face à la tradition. L'évolution des grands maîtres et initiateurs du sérialisme […] forme une puissante "transcendance" par rapport aux techniques ou au concept de base du sérialisme... Évolution parfois radicale mais sans "rupture" véritable. Pour ma génération, qui n'avait pas été à la naissance d'un tel concept, il était beaucoup plus facile de s'éloigner de ce système (pris au sens académique et scolaire du terme), sans devoir prononcer mille et une "ruptures", et de tenter de poser l'organisation de la musique sur des critères un peu différents (timbre, blocs de fréquences, objets sonores, modalités, etc.). Lesquels étaient plus ou moins empruntées à un sérialisme très évolué, ou à d'autres sources. Tout cela pouvant véhiculer parfois des traces de néo-sérialisme qui n'avaient pas à être reniées.

Parallèlement au mouvement sériel, se développent donc des esthétiques très diverses qui contribuent à donner à ces décennies l'image d'une époque marquée par la disparition des repères qui présidaient autrefois à la création artistique. Il est possible d'envisager la description de cette époque sous une multitude d'angles différents. Ainsi, si l'on considère le continuum décrivant le niveau de contrôle du compositeur sur l'œuvre, nous trouvons, à l'extrême opposé du contrôle sériel généralisé, l'introduction de l'aléatoire dans le champ compositionnel. Les deux ne sont pourtant pas incompatibles, loin s'en faut, ainsi qu'en témoigne l'œuvre de Stockhausen. Ils le deviennent cependant lorsque l'indétermination, poussée à son extrême, conduit, dans une perspective néo-dadaïste, à l'effacement total du compositeur. De la même façon, si l'on prend cette fois comme critère la place accordée à la répétition, on trouve aux deux extrémités du continuum l'esthétique sérielle, dont est bannie toute répétition, et la musique minimaliste, qui en fait au contraire son moteur principal. Enfin, alors que le sérialisme circonscrit rigoureusement l'œuvre à une construction souvent qualifiée d'abstraite, le happening mêle au contraire plusieurs expression au sein d'un même moment artistique. Ce décloisonnement se retrouve également dans le théâtre musical, inauguré au début des années 1970 par Georges Aperghis. Ainsi, la diversité musicale de ces décennies prend souvent la forme d'une coexistence de tendances opposées, avec

entre chaque extrémité le spectre complet des possibilités offertes par l'imagination créatrice des compositeurs. Dans un pur souci taxinomique, il est possible de représenter ces tendances principales à partir de l'opposition qu'elles entretiennent avec l'esthétique sérielle :

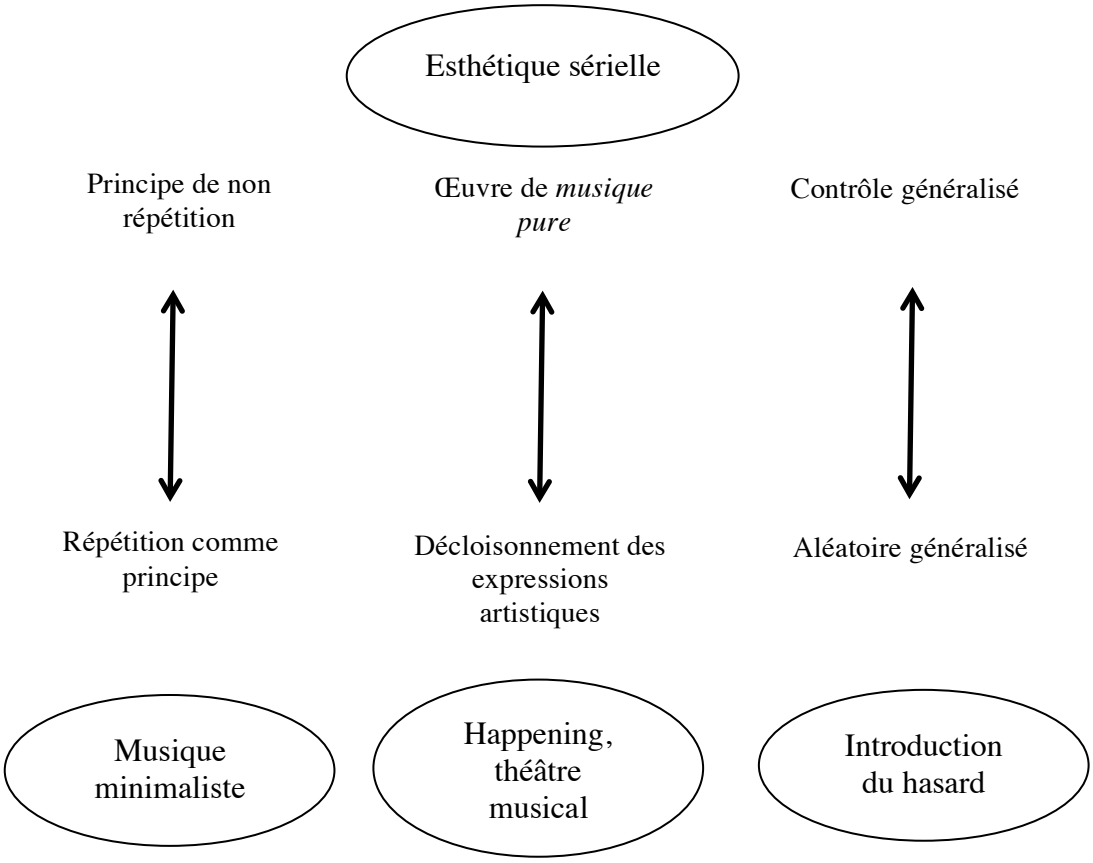


Figure 8 : Taxinomie des principales tendances musicales à partir de leur opposition à l'esthétique sérielle

1.1.2.2 Un intérêt nouveau pour le matériau sonore

La seconde moitié du XXe siècle est également caractérisée par un intérêt nouveau pour la matière sonore et l'intérêt porté au son *non musical*. Cette démarche avait déjà été initiée dans la première moitié du siècle : on se rappelle les crépitements de machine à écrire intégrés par Satie à son ballet *Parade*, de même que les expérimentations des futuristes italiens. L'intérêt qui se développe dans la seconde partie du siècle est cependant d'une nature un peu différente dans la mesure où il intègre une prise de conscience concernant la nature « épurée » du son musical tel qu'il s'est constitué au fur

et à mesure de l'histoire de la musique occidentale. Cette prise de conscience va conduire les compositeurs à ouvrir leur production à d'autre conceptions sonores, notamment celles qui sont en vigueur dans les traditions extra-européennes. Rosângela Pereira de Tugny cite à ce propos une analyse de Boris de Schloezer expliquant la « neutralité » du matériau sonore occidental. Ainsi que le note l'auteur, certains aspects de cette thèse, notamment la « sujétion » des musiques extra-européennes à leur « matériau » sont aujourd'hui contestables. Cette analyse met cependant particulièrement bien en relief les nouvelles préoccupations et mérite à ce titre d'être intégralement citée :

> La caractéristique essentielle de l'espace élaboré par la culture musicale occidentale, c'est son entière indépendance à l'égard du matériel sonore. Aussi bien théoriquement que pratiquement, notre système de champs d'action n'est aucunement conditionné et limité par nos instruments, alors que, en dehors du monde de la musique européenne, toutes les cultures musicales ont toujours été et sont soumises aux instruments dont elles disposent ; les limites de l'espace sonore, le nombre des éléments et leur répartition y dépendent étroitement du matériel, y compris bien entendu la voix humaine. La modification de ce matériel, l'introduction d'un nouvel instrument y équivaut donc à l'élargissement du système des champs d'action et souvent à leur recomposition. Aussi la plupart des types de cultures musicales exotiques peuvent-ils être caractérisés d'après les instruments qu'ils emploient et, quand nous connaissons ce matériel, nous entrevoyons déjà quelle peut être la constitution du matériau. Aussi l'histoire des instruments de musique en ce cas est-elle jusqu'à un certain point l'histoire de la musique, l'histoire de son vocabulaire. Le cas de notre art sonore est tout différent : nul instrument ou groupe d'instruments ne permet de le caractériser en nous renseignant sur la structure de son matériau. La musique européenne est la seule qui soit parvenue à se débarrasser de la sujétion du matériel, sujétion qui pèse si lourdement sur toutes les autres cultures musicales. Notre espace sonore est devenu abstrait, idéal, tandis que celui des peuples extra-européens est demeuré concret. Si le lien étroit existant primitivement entre matériau et matériel s'est trouvé pour finir complètement rompu en Occident, cela est dû, pour une grande part sans doute, à ce que le milieu sonore des différents peuples européens entraînés dans l'ordre de l'univers gréco-romain était composé sur la base de rapports de hauteur (comme suite de la prédominance chez ces peuples de la voix humaine sur les instruments). Une telle ordonnance présente en effet un précieux avantage : les rapports de hauteur sont facilement mesurables et peuvent être fixés une fois pour toutes, car ils s'expriment en grandeurs spatiales, le nombre de vibrations étant en rapport inverse de la dimension des corps vibrants - cordes, colonnes d'air etc. Quoi qu'il en soit, le splendide développement de notre art sonore tient précisément à ce qu'il a eu à sa disposition un système de champs d'action qui, n'étant pas conditionné par les moyens matériels, s'est constitué ainsi en un milieu autonome qui octroie, nous l'avons vu, toute liberté à l'artiste. Alors que la musique des autres régions du globe se figeait, enchaînée qu'elle était par ses instruments, la musique européenne n'a cessé et ne cesse d'évoluer sous la seule pression et selon les seules exigences de la pensée créatrice. […] Ces innovations, ces découvertes, ces aventures pourrait-

> on même dire, qui appartiennent en propre à la culture musicale du monde occidental et lui prêtent un visage unique, toute cette activité intense n'ont été et ne sont possibles qu'en vertu de ce que j'appellerai la « dématérialisation » de l'espace sonore : l'élément de nos champs d'action n'est plus le son du tambour, de la cornemuse, c'est un nombre, le terme de rapports quantitatifs. À l'acte créateur de l'artiste d'incarner ce nombre, de le charger d'une certaine réalité, de lui conférer une valeur qualitative[35].

C'est précisément sur cette « dématérialisation de l'espace sonore », portée à son apogée par l'abstraction sérielle, que certains compositeurs souhaitent désormais revenir. Cette réflexion est au centre de la démarche d'Eloy, notamment dans le domaine vocal. Le compositeur s'intéressera ainsi longuement aux différences existant entre les esthétiques occidentale et extrême-orientale en matière d'émission vocale. En 1971 il donnera même, dans le cadre du festival des SMIP (Semaines Musicales Internationales de Paris), une conférence une conférence intitulée « L'Orient et nous, les chances d'une conjoncture ». Il s'y livrera à une comparaison entre la voix musicale occidentale et son homologue asiatique, illustrant son propos par des sonagrammes réalisés au laboratoire d'acoustique de la Faculté des Sciences de Paris. Pour Eloy comme pour Boris de Schloezer, ce qui caractérise l'esthétique vocale occidentale est justement cette sorte de dématérialisation du son que l'on réduit à un rapport mathématique abstrait pour en faire une pure *hauteur*, alors que le compositeur note à l'inverse, par exemple dans le chant des moines bouddhistes, une émission sonore caractérisée par des fluctuations autour d'une fréquence pivot. Quelques années auparavant, et à la suite des expérimentations similaires menées par Henri Cowell, Cage lançait l'expérience du piano préparé dans lequel des objets insérés entre les cordes altèrent le comportement de l'instrument, chaque touche ne correspondant désormais plus forcément à l'émission d'une hauteur *pure*. C'est bien à une remise en cause de la « neutralité » du matériau sonore occidental que se livrait Cage, ainsi qu'en témoigne l'intérêt porté à ses expériences par Boulez :

> La première réaction que l'on peut avoir en entendant parler du piano préparé de John Cage est une curiosité voisine d'un scepticisme amusé. L'on s'imagine aisément quelque inventeur farfelu, « désaccordeur » de pianos, donnant le meilleur de ses soins à recouvrir les cordes d'une végétation à tendances métallisantes. Plus sérieusement, on pense à un bruiteur subtil et ingénieux,

[35] Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, 1947, p 170, cité in Rosângela Pereira de Tugny, « L'autre moitié de l'art », in Jean-Louis Leleu et Pascal Decroupet , dir., *Pierre Boulez, techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Éditions Contrechamps, Genève, 2006, format e pub.

> ayant tiré des possibilités nouvelles du piano-percussions. En réalité, il s'agit bien plutôt d'une remise en question des notions acoustiques acquises au cours de l'évolution musicale de l'Occident, notions sur lesquelles s'appuient encore les œuvres les plus radicales et les plus péremptoires. Au lieu de donner ce que l'on peut appeler des sons purs - fondamentales et harmoniques naturels -, le piano préparé de John Cage nous fournit des complexes de fréquences. Nous pouvons, du reste, trouver un précédent à cet emploi des sons complexes dans les instruments d'Afrique Centrale nommés sanzas. Dès lors, une question se pose, primordiale : l'éducation traditionnelle que nous avons reçue - ou subie - nous priverait-elle d'une sensibilité acoustique plus affinée ? La logique de la démarche de Cage réside dans le refus d'accepter comme définitif le système acoustique face auquel il s'est trouvé, lorsque s'est posé pour lui le problème de la création musicale[36].

L'introduction des nouvelles technologies n'a fait que renforcer cet intérêt croissant pour le matériau sonore délesté de la tyrannie de la « note ». De nombreux compositeurs voient d'ailleurs dans ces matériaux nouveaux l'annonce d'une nouvelle musique, développant en ce sens une approche similaire à celle de Boris de Schloezer selon laquelle, dès lors que l'on s'éloigne de la conception du son comme *hauteur*, l'invention musicale se trouve en quelque sorte subordonnée à son matériau. Philippe Manoury considère ainsi comme fondamentale la recherche de nouveaux matériaux et conditionne leur utilisation à l'*expérimentation*, qu'il oppose aux techniques abstraites développées jusque là dans la musique occidentale :

> La recherche de nouveaux matériaux est […] un des points fondamentaux de l'activité musicale actuelle. Elle va de pair avec celle de nouvelles manières de traiter ce matériau. On ne compose pas de la même façon suivant que l'on utilise un matériau non traditionnel ou les sons instrumentaux. Dans le dernier cas, nous possédons un savoir empirique et l'imagination fonctionne sur nos connaissances. Dans le premier, l'imagination est nourrie par l'expérimentation. Ce qu'il y a de passionnant dans cette démarche c'est le fait qu'on trouve les modes de développement de ces matériaux en fonction de leur poids et de leur morphologie. Ce ne sont plus des types de traitement plus ou moins abstraits et indépendants des objets (comme les transpositions, permutations, etc.) qui peuvent faire l'affaire, mais des cas que l'on découvre dans l'expérimentation. Le matériau et la structure peuvent se confondre parfois[37].

Quant à Takemitsu, il considère que nous nous servons de la technologie pour « amplifier » notre imagination et souligne que, « si cela nous permet de voir se créer un nouveau monde musical, les compositeurs devront l'affronter modestement, mais aussi

---

[36] Boulez/Cage, *Correspondance et documents*, p 69, cité in Rosângela Pereira de Tugny, *op. cit.*
[37] Philippe Manoury cité in Philippe Albèra, *op. cit.*

positivement »[38]. Enfin, toujours dans la même perspective, Steve Reich constate l'importance prise par la « technologie électronique » (« elle fait à présent partie de notre musique folklorique ») et souligne : « il est évident que les nouveaux instruments donnent naissance à une musique nouvelle »[39]. L'intérêt pour de nouvelles conceptions sonores, associé à l'émergence d'un nouveau matériau a ainsi été pressenti par de nombreux compositeur comme l'annonce d'une musique répondant désormais à de nouvelles exigences. Cette nouvelle musique a mis à l'honneur la notion d'*expérimentation*. Cette notion peut être appréhendée comme un simple « moment » dans la composition, celui où l'on découvre et se familiarise avec le matériau »[40], mais également comme une démarche à part entière. Cette seconde acception prendra de plus en plus d'importance au fur et à mesure de l'avancée dans le siècle, notamment dans le domaine des musiques électroacoustiques, comme en témoigne la dénomination du GMEM (Groupe de Musique expérimentale de Marseille) et du GMEB (Groupe de musique expérimentale de Bourges), tous deux créés au début des années 1970. Enfin, notons que la prise de conscience de la spécificité acoustique du son musical occidental s'accompagne d'un intérêt nouveau, dans ce domaine spécifique, pour les musiques extra-européennes supposées avoir gardé un rapport très *concret* au matériau sonore.

Terminons avec un détour par un sujet longtemps resté source de controverses dans ses implications musicales, celui des principes naturels de la résonance qui fait partie de la conception neutre du son. Dans son ouvrage *Musiques en création. Textes et entretiens*, Philippe Albèra ambitionne de donner la parole aux compositeurs, entre autres par le biais d'un questionnaire dont le cinquième item concerne les relations de la musique contemporaine avec ces principes. Les compositeurs interrogés sont ainsi appelés à répondre à la question : « la musique contemporaine est-elle, dans certains cas, en rupture avec les principes dits naturels de la résonance et de la perception ? »[41]. Si quelques compositeurs éludent la question, la plus grande partie avoue n'attacher aucune importance à cet aspect devenu secondaire dans la musique contemporaine. C'est Jean-Claude Eloy qui répond avec le plus de véhémence, balayant l'argument et rappelant que la musique antérieure au XXe siècle, qui a promu le respect de la résonance naturelle, ne pouvait elle-même prétendre à ce respect dans la mesure où elle utilisait des intervalles tempérés n'ayant aucune existence naturelle :

---

[38] Toru Takemitsu cité in Philippe Albèra, *op. cit.*
[39] Steve Reich cité in Philippe Albèra, *op. cit.*
[40] Philipe Manoury cité in Philippe Albèra, *op. cit.*
[41] Philippe Albèra, *op. cit.*

> Cette histoire de la résonance naturelle est une vieille lune qui a servi bien des fois à couvrir l'argumentation réactionnaire occidentale. Malheureusement pour ces derniers [sic], toute la musique occidentale classique et romantique repose elle-même sur une abstraction située assez largement en dehors de la résonance naturelle : l'échelle tempérée[42].

1.1.2.3 L'intérêt pour les cultures extra-européennes

L'intérêt pour les traditions musicales extra-européennes est une constante de la seconde moitié du XXe siècle. Elle apparaît comme l'une des caractéristiques essentielles de l'époque dans la mesure où elle concerne, sans exception, toutes les tendances musicales que nous venons d'évoquer. Il est ainsi difficile de trouver un compositeur qui n'ait réellement manifesté aucun intérêt pour les musiques non occidentales : tous, de Cage à Boulez et de Stockhausen à Steeve Reich ont, à un moment donné de leur parcours, fait montre d'un attrait souvent quasi ethnomusicologique pour ces cultures étrangères. Jésus Aguila relève d'ailleurs à quel point les musiques extra-européennes constituent désormais un élément incontournable de la vie musicale, notamment grâce à la facilité d'accès de plus en plus grande dont elles bénéficient :

> Dès le milieu des années 1970, nombre de compositeurs et d'auditeurs vivant en milieu urbain eurent un accès beaucoup plus aisé à presque toutes les musiques du monde, y compris les plus éloignées. Le Festival d'automne de Paris fut le premier à introduire les musiques extra-européennes dans une programmation jusqu'alors dédiée à la musique contemporaine. À une période où les provocations les plus radicales commençaient à faire long feu, cette transformation est un indice de la manière dont les musiques extra-européennes devinrent à leur tour signe de « distinction » au sein des mêmes catégories sociales qui s'étaient intéressées aux musiques d'avant-garde. Aujourd'hui, même si un compositeurs peut toujours, à titre individuel, continuer à se tenir volontairement à l'écart des musiques extra-européennes, les répertoires d'Asie, d'Afrique ou d'Indonésie ont irréversiblement conditionné le stratégies d'écoute collectives de la part la plus cultivée du public occidental[43].

Notons que nous entendons par « traditions extra-européennes » un large domaine musical comprenant aussi bien des musiques populaires que des musiques savantes. Ces musiques possèdent toutefois en commun le fait de se trouver hors du champ musical occidental et, par conséquent, de ne pas faire partie du cursus musical traditionnel des

---

[42]Jean-Claude Eloy cité in Philippe Albèra, *op. cit.*

[43] Jésus Aguila, « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », in *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, *op. cit.*, p 1155-1156.

compositeurs occidentaux. Dans son acception la plus large, l'expression « musiques extra-européennes » désigne donc des

> musiques non seulement venues du dehors de l'aire géographique européenne mais aussi de l'extérieur de l'aire culturelle musicale savante occidentale. En ce sens, il s'agit de musiques qui n'ont pas été d'emblée incluses dans la formation académique des compositeurs de musique savante occidentale et qui n'ont pas fait partie de leur environnement culturel immédiat. […] L'expression « musiques extra-européennes » comprendra donc des musiques dites « d'art », c'est-à-dire *savantes*, souvent notées, transmises et jouées de manière stable par une classe professionnelle de musiciens […] et encadrées par des théories spécifiques différentes de celles de notre système occidental. [Elle comprend également] les musiques traditionnelles populaires, qui ne font pas l'objet de théories explicites[44].

Si sa dimension quasi générale n'est pas sans rappeler l'exotisme du XIXe siècle, cet attrait pour l'Ailleurs s'en différencie toutefois largement dans ses modalités. Ainsi, la posture des compositeurs face aux traditions extra-européennes se transforme radicalement puisqu'il n'est plus question de se livrer à des emprunts stéréotypés et sédimentés par une utilisation commune mais de s'imprégner de ces traditions par un apprentissage réel. Le voyage « initiatique » en Orient, passage obligé des compositeurs - mais aussi des peintres et des écrivains - du XIXe, se transforme ainsi souvent en séjour auprès d'un maître qui initie le compositeur à la pratique musicale locale. Jésus Aguila considère que ces séjours d'initiation constituent la troisième étape, après les transcriptions et l'écoute d'enregistrements, de la pénétration des musiques extra-européennes :

> Les pratiques musicales par immersion des compositeurs dans des sociétés extra-européennes vinrent un peu plus tard. En avance sur sa génération, Karlheinz Stokhausen fit, à la fin des années 1960, un long séjour au Japon, dont il revint complètement bouleversé. Et c'est en 1970 que deux compositeurs, plus jeunes d'une demi-génération, partiront directement sur le terrain : Terry Riley alla en Inde étudier avec Pandit Prän Nath, pendant que Steve Reich se rendait au Ghana pour s'initier aux percussions africaines. De même que Claude Vivier partit à Bali […][45].

La nature même des emprunts aux cultures étrangères se modifie également : loin de la recherche de pittoresque qui irrigue l'âge d'or de l'exotisme, les compositeurs se

[44] *Ibid.*, p 1152
[45] *Ibid.*, p 1172.

concentrent sur des éléments qui, bien qu'imprégnant l'œuvre, ne sont pas toujours audibles en tant qu'éléments d'emprunt. Ainsi que nous venons de le voir, c'est en premier lieu dans le domaine purement acoustique que se manifeste l'influence extra-européenne, avec la découverte de conceptions sonores totalement différentes de celles qui ont fondé jusque-là la musique occidentale. Jésus Aguila cite à ce propos la pièce *Lonely Child* de Claude Vivier dans laquelle le compositeur transpose à l'orchestre certaines propriétés d'accordage du gamelan pour altérer le son *pur* typique de la tradition occidentale :

> On sait mieux aujourd'hui pourquoi, dans un gamelan, les instruments des parties supérieures et médiane fonctionnent la plupart du temps par paires : l'un des deux instruments est toujours accordé soit un peu plus bas, soit un peu plus haut, afin que ce « désaccord » produise des battements, donc un effet de timbre complexe. Par ce moyen, de simples octaves et unissons engendrent de fortes tensions acoustiques, dues à la présence de sons différentiels - une véritable « cosmologie » qui se met à résonner. Vivier s'appropria ce principe en cherchant à provoquer des « battements » à l'intérieur de l'harmonie de l'orchestre, précisant comment, dans *Lonely Child*, la disposition dissonante des parties convergeait vers la sensation globale d'une harmonie complexe, d'un timbre « rugueux »[46].

Nul emprunt audible pourtant dans cette pièce, et il est probable que, si le compositeur n'avait pas pris la peine d'expliquer la genèse de sa composition, aucun auditeur n'aurait pu spontanément la relier à l'univers sonore du gamelan.

Au-delà de ces conceptions acoustiques, c'est plus généralement dans le domaine du timbre que s'entend l'influence extra-européenne, avec non seulement l'imitation de timbres étrangers mais également, comme nous le verrons chez Eloy, des compositions explicitement pensées pour un instrumentarium non occidental :

> Au sein de la musique instrumentale des années 1950-1960, la démarche la plus fréquente, et la plus aisée, consista à intégrer les timbres extra-européens - d'abord les sonorités, puis, plus tardivement, les instruments. Soit les compositeurs demandèrent aux instruments occidentaux de retrouver le timbre des instruments extra-européens, soit ils ajoutèrent à l'orchestre moderne des instruments empruntés aux musiques traditionnelles[47].

Dans le cadre de l'imitation des sonorités, les œuvres emblématiques, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, restent *Le Marteau sans Maître*, évocation du gamelan

[46] *Ibid*. p 1176.
[47] *Ibid*.

balinais, ou la pièce *Gagaku*, extraite des *Sept Haïkaï* de Messiaen. Les compositeurs y évoquent de façon très subtile le gamelan pour Boulez et le gagaku pour Messiaen, en utilisant uniquement les possibilités timbriques des instruments occidentaux.

Si les emprunts liés au matériau sonore restent généralement audibles dans l'œuvre, il n'en est pas de même pour les emprunts liés aux conceptions orientales du déroulement temporel, qui prennent une importance majeure dans la période qui nous occupe. La conception orientale du temps s'oppose à celle qui a prévalu jusque-là dans la musique occidentale dans la mesure où elle ne s'inscrit pas dans un déroulement chronologique fléché. On trouve l'influence de ces conceptions temporelles nouvelles jusque dans l'esthétique sérielle, qui, par le refus de la répétition, transforme l'œuvre en un présent perpétuel de la perception. Les conceptions cycliques s'inscrivent dans la même perspective, de même que le statisme engendré par la répétition invasive ou la concentration sur un son unique. Suzanna Pasticci relève l'importance que prennent ces nouvelles conceptions temporelles dans l'ensemble de la production de l'époque :

> De nombreux compositeurs du XXe siècle ont tenté d'expérimenter une dimension non linéaire du temps musical […]. On retrouve la même négation d'une progression directionnelle du flux musical dans la logique de la pensée sérielle, dans l'organisation des événements sonores adoptée dans le cadre d'une esthétique informelle de la musique, dans la musique minimale, dans la production aléatoire et dans la notion d'œuvre ouverte[48].

Ces emprunts revêtent un aspect particulier. En effet, ils ne répondent pas à une préoccupation d'évocation esthétique, dans le sens où ils transposent librement les procédés empruntés dans un contexte où plus rien ne permet d'identifier leur origine sonore *concrète*. Ils apparaissent ainsi plutôt comme des emprunts *conceptuels* et atteignent leur degré maximal d'abstraction dans l'intérêt pour les philosophies orientales qui marque le second XXe siècle. C'est Cage qui initie cette posture en s'intéressant aux philosophies de l'Inde, de la Chine et du Japon et en les utilisant aux fins d'abolition de certains aspects de la musique occidentale :

> […] Chaque fois que Cage a emprunté des concepts aux différentes philosophies orientales, ce n'était pas pour se livrer à des applications fidèles de l'original, mais à un travail de sape des valeurs fondamentales de la musique occidentale. En fait, il a sélectionné dans les modes de pensée orientale des

[48] Susanna Pasticci, « Musique religieuse et spiritualité », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 1, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, p 339-340.

> éléments qu'il a décontextualisés et qui, une fois recontextualisés dans l'univers de la musique contemporaine occidentale, étaient susceptibles de produire des attitudes complètement nouvelles, quitte à se trouver en contradiction avec la pensée d'origine[49].

Ainsi, non seulement ces emprunts ne sont pas discernables dans la matière sonore, mais ils sont utilisés, quitte à être détournés de leur sens originel, dans la seule optique de renouvellement qui constitue la caractéristique principale du second XXe siècle en matière de démarche artistique.

Notons enfin que l'intérêt *exotique* du XXe siècle opère un déplacement sensible vers l'est et le sud. En effet, alors que l'exotisme du XIXe siècle se concentrait, sous les traits de l'orientalisme, sur les évocations du Maghreb et du Proche-Orient, les compositeurs d'après guerre jettent plutôt leur dévolu sur les traditions africaines et, plus encore, indo-asiatiques. Stockhausen, Berio ou Eloy se passionnent ainsi pour le Japon tandis que la génération suivante (Terry Riley, Steve Reich…) trouvera en Afrique de quoi satisfaire sa soif de « nouveauté ». Eloy note ainsi l'intérêt généralisé pour le Japon qu'il rencontre chez les compositeurs qu'il côtoie :

> […] j'ai découvert combien ce courant d'idées était présent de diverses manières chez les créateurs occidentaux. Boulez nous disait dans un cours à Bâle : « les musiques du Gagaku et du théâtre Nô sont parmi les plus parfaites qui existent au monde ». Stockhausen m'a raconté avec passion sa découverte de la cérémonie *Omizutori* à Nara. Varèse - lors d'une visite à son domicile, à New-York, au printemps de 1965 - m'avait montré un Shô précieusement conservé, dont il avait analysé les propriétés acoustiques. J'entends encore Xenakis me dire : « tu vas au Japon ? Comme tu as de la chance ! »[50].

Il faut peut-être voir dans ce déplacement les effets de la condamnation de l'exotisme du XIXe siècle dans lequel on ne voit désormais plus que qu'une imitation superficielle et européo-centrée directement issue de la mentalité coloniale. Il devenait alors indispensable, pour continuer à côtoyer les sources musicales extra-européennes, de marquer la distance avec cet exotisme « historique » en déplaçant ostensiblement les centres d'intérêt. Nous verrons cependant qu'il subsiste tout de même de nombreuses similitudes entre l'exotisme du XIXe siècle et ce qui, dans la seconde moitié du XXe siècle en apparaît comme une résurgence.

---

[49] Jésus Aguila, « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », in *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, *op. cit.*, p 1160-1161.

[50] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, p. 32

1.2 L'œuvre de Jean-Claude Eloy

1.2.1 Brefs éléments de biographie

Jean-Claude Eloy naît en 1938 dans la petite ville de Mont-Saint-Aignan, près de Rouen. Sa vocation musicale ne trouve pas ses racines dans son environnement immédiat : « C'est très bizarre car, dans ma famille, personne n'était musicien[51] ». Dès l'âge de neuf ans, toutefois, il se rend les jeudis à Paris avec sa mère (la famille vit alors dans le petit village de Bure-sur-Yvette) afin de suivre les cours de piano des professeurs de la Schola Cantorum. Puis, la famille s'étant installée à Paris, il entre au Conservatoire National Supérieur (il a alors douze ans). Solfège, piano, harmonie, déchiffrage, musique de chambre : Eloy suivra pendant dix ans les cours de la rue de Madrid. C'est à dix-neuf ans, après avoir obtenu son prix de piano, qu'il intègre la classe de composition de Darius Milhaud. Malgré cet enseignement, il se considère comme un compositeur « autodidacte » chez qui le désir d'écrire s'est développé

> en dehors des cours, en dehors des professeurs, en dehors de la famille, une chose « secrète » et « personnelle[52].

Parallèlement aux cours de Darius Milhaud, Eloy suit ceux de Boulez à Bâle. Il s'était également inscrit, deux ans auparavant, aux cours d'été animés par Stockhausen à Darmstadt.

De l'époque de Bâle date *Etude III*, œuvre qui fera scandale au concours de fin d'année du conservatoire. Eloy n'obtient pas de prix (il avait été récompensé d'un second prix de composition l'année précédente) et quitte définitivement le conservatoire. Quelques mois plus tard Boulez fera jouer *Etude III* par l'orchestre du Südwestfunk de Baden Baden, en visite au Domaine musical, sous la direction de Ernest Bour. Cette exécution marque le début de la carrière de Jean-Claude Eloy :

> C'est grâce à cette *Etude III* jouée au Domaine Musical que j'ai commencé ma carrière de compositeur. C'est là que tout a démarré[53].

---

[51] Jean-Claude Eloy, Entretiens avec la pianiste coréenne Sae-Jung Kim, p. 3, document mis à disposition par le compositeur.
[52] *Ibid.*, p. 5.

S'il ne possède pas de formation initiale en électroacoustique (« Je n'avais fait aucune étude en électroacoustique, ni les stages du GRM, ni aucun studio aux États-Unis[54] ») Jean-Claude Eloy développe cependant une grande expertise dans ce domaine à partir de son premier séjour, en 1972-73, au studio du WDR à Cologne.

Les œuvres de Jean-Claude Eloy ont été éditées par Heugel, Amphion et Universal Editions tandis que les enregistrements étaient publiés par Adès, Erato ou Harmonia Mundi[55].

Nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en 1983 le compositeur a en outre été récompensé de plusieurs prix tout au long de sa carrière :

- Prix de la Biennale de Paris en 1963
- Grand prix de la musique de chambre SACEM en 1971
- Grand prix de l'Académie Charles Cros en 1974
- Grand Prix National de la musique, Ministère de la Culture, en 1981
- Grand prix de la musique symphonique en 1985

1.2.2 Les caractéristiques de l'œuvre

1.2.2.1 Généralités

Alors que ses premiers travaux trouvent leurs racines dans la musique française des premières décennies du XXe siècle, Jean-Claude Eloy découvre, à l'âge de dix-huit ans, la musique sérielle et post-sérielle :

> On ne m'avait absolument rien appris de l'École de Vienne en France ! On allait jusqu'à Fauré et c'était tout ! […] J'ai assisté aux premières auditions en France des œuvres de Webern dans les années 60. Vous ne pouvez pas imaginer la coupure que cela a représenté[56].

Mais après quelques œuvres d'esprit sériel le compositeur s'éloigne de cet héritage. C'est *Kâmakalâ*, œuvre écrite en 1971, qui marque la rupture définitive avec le sérialisme, notamment grâce à la thématique « extra-européenne » qui la sous-tend :

---

[53] *Ibid*. p 18

[54] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op. cit.*, p 80

[55] Jean-Claude Eloy, mail du 23 septembre 2017

[56] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op. cit.*, p 11

> Dans *Kâmakalâ*, [cette thématique était] aussi une manière de m'affirmer et de prendre certaines distances avec mon passé, et face au post-sérialisme. J'avais été considéré dès le départ de ma vie de compositeur, à travers le Domaine musical, comme une sorte de « fils » de Boulez […] Au bout de quelques années, j'ai eu l'impression qu'on tournait en rond et que c'était bien de reprendre les choses derrière Boulez, mais qu'il fallait essayer d'aller au-delà[57].

Kâmakalâ marque également l'ouverture de Jean-Claude Eloy à l'électroacoustique. Le compositeur raconte en effet que des assistants de Stockhausen, frappés par le traitement « électronique » des clusters de cordes dans l'œuvre, ont insisté pour qu'il soit invité à venir travailler au studio du WDR. Rapidement formé par un technicien à l'utilisation du studio, Eloy se lance alors dans la composition de *Shânti* :

> C'était formidable parce qu'il n'y avait pas de présupposé. J'étais « vierge » dans le studio et je pouvais aller suivant ma seule fantaisie imaginative. […] j'ai pu développer librement mon invention sans aucune contrainte, sans être détenteur d'une « histoire », sans avoir de compte à rendre à personne, à l'écart des « héritages », des enseignements », et de toutes ces choses qui pèsent si lourd[58].

L'électroacoustique constituera désormais l'un des vecteurs essentiels de son expression.

1.2.2.2 L'attrait pour les musiques orientales

La référence aux musiques orientales occupe une place prépondérante dans l'œuvre d'Eloy qui, dès l'adolescence, commence à se passionner pour les musiques extra-européennes. Il a notamment l'occasion de se familiariser avec la musique japonaise grâce aux enregistrements rapportés par sa sœur installée à Tokyo. Ces premiers contacts sont le prélude à un attrait qui ne se démentira pas :

> De cette dialectique entre ces deux grandes sources (« l'orientale » et « l'occidentale ») est née toute ma démarche de compositeur. Ceux qui se pencheront sur mes travaux en trouveront la trace quasiment constante […][59].

---

[57] *Ibid*. p. 78.
[58] *Ibid*., p. 80
[59] *Ibid*. p. 32

Dès lors le compositeur ne cessera plus de s'intéresser aux musiques orientales. De retour d'un séjour au Caire à la fin des années 50 il commence à fréquenter le Centre d'Études des Musiques Orientales (CEMO) créé par Nelly Caron et soutenu entre autres par Alain Daniélou et Trân Van Khé. Puis, dans les années 70, il fait partie de Raga, cercle parisien qui organise chez des particuliers des concerts privés de musiciens indiens en tournée[60]. Il fera ensuite de nombreux séjours au Japon et sera le premier compositeur occidental à écrire une œuvre originale pour un chœur de moines bouddhistes[61]. Il intègrera également dans certaines de ses partitions les instruments de l'orchestre du Gagaku[62] tout en insistant sur son attachement à la tradition occidentale :

> Au début des années 60 […] j'éprouvais le besoin de faire parler, dans ma musique, ces influences venues de civilisations lointaines avec lesquelles je vivais en forte communication et symbiose, grâce aux disques. Mais je refusais de le faire en suivant la mode de l'époque : « oublions la culture occidentale, apprenons à jouer du sitar ». […] Il faut le dire clairement : je n'ai jamais cherché à « rejeter » l'Occident, contrairement à certaines affirmations gratuites. Il s'agit bien, pour moi, d'élargir mes racines culturelles, non de les atrophier[63].

De la même façon, Eloy rejettera avec véhémence les « accusations » d'exotisme dont il fait l'objet tout au long de sa carrière.

> Taxer « d'exotisme » certains compositeurs des années soixante-dix ou quatre-vingt (comme cela s'est fait pour Stockhausen, Takemitsu, ou l'auteur de ces lignes…) témoigne d'un esprit passéiste, en porte-à-faux avec les aspects concrets de la réalisation des œuvres, ainsi qu'avec les relations singulières qu'elles font naître entre les cultures […] A une époque où les cosmonautes font plus de cent fois le tour du globe en une semaine, n'est-il pas temps d'en finir avec « l'exotisme », cette notion d'un autre âge ?[64]

Il inscrira sa démarche dans la recherche d'un multiculturalisme inéluctable à ses yeux :

---

[60] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op. cit.*, p 52

[61] *A l'approche du feu méditant*, commande du Théâtre National du Japon créée en 1983

[62] Notamment *A l'approche du feu méditant* (1983) et *Anâhata* (1984-86)

[63] Jean-Claude Eloy, *Entretiens avec la pianiste coréenne Sae-Jung Kim*, p 31-32

[64] Jean-Claude Eloy, "Orient-Occident, Pour en finir avec l'exotisme", *in* Jean-Pierre Leonardini, Marie Collin et Joséphine Markovits *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, Éd. Messidor/Temps Actuels, Paris, 1982, document mis à disposition par le compositeur.

> Pour moi, il existe aujourd'hui une rencontre *nécessaire* entre toutes les *minorités musicales* qui se différencient de ces modèles standardisés de dominations culturelles. D'un côté, les musiques qui se différencient par leurs traditions non occidentales de haut niveau - à travers tout l'Orient, depuis l'Extrême-Orient jusqu'aux frontières des mondes européen et musulman, arabo-andalou, et bien d'autres régions du monde. D'un autre côté, les musiques qui se différencient par leurs innovations, c'est-à-dire une partie de la musique dite « contemporaine » (celle qui n'est pas déjà entrée en institutions et académies) dans ses manifestations les plus créatrices et audacieuses […] C'est un combat spirituel autant qu'esthétique et social. Il faut prouver au monde qu'il existe encore des milliers de façons de concevoir et pratiquer « la » ou « les » musique(s), et non pas une seule musique : universelle, globalisée, télévisée, médiatisée, tour à tour « muséifiée » ou « argentifiée », massivement diffusée à travers les puissances commerciales gigantesques qui dirigent ces énormes marchés […] Le « mariage » entre les cultures est certainement l'un des plus grands phénomènes de notre époque : il s'accélère très vite. C'est de lui que naîtront ces merveilleux « enfants eurasiens » qui sont déjà, potentiellement, tout le futur de notre planète au XXIe siècle[65].

1.2.2.3 La recherche sur la voix

Après s'être très tôt intéressé à la voix, Jean-Claude Eloy s'en détourne pendant les années 60 (« [Quand] j'ai commencé à me poser des questions fondamentales sur la composition, je me suis tourné plutôt vers l'orchestre, les ensembles instrumentaux, en laissant la voix et la poésie de côté[66] »). Il reprendra cependant rapidement sa réflexion sur la vocalité. Prenant conscience des spécificités de la voix lyrique occidentale il entreprend, en collaboration avec l'acousticien Émile Leipp, une étude destinée à « comprendre ce qui différenciait les voix de l'Asie des nôtres, les voix de l'Orient des nôtres[67] ». Exposés lors de la conférence[68] de 1971 au festival des SMIP, les résultats de cette étude montrent « l'épuration sonore » qui caractérise la norme acoustique occidentale, promouvant « cette voix d'ange, cet idéal d'ange asexué, ce chant pur, blanc, vierge, sans vibrato, sans glissé ni trémolo de la gorge, rien [69] ». Eloy n'émet cependant aucun jugement de valeur sur cette norme sonore :

> Je crois qu'ici se trouve le fondement musical de l'Occident sur lequel s'est construit son génie : une musique qui n'est pas une musique de l'objet sonore

[65] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire*, *op. cit.*, p 33-34
[66] Jean-Claude Eloy, *Entretiens avec la pianiste coréenne Sae-Jung Kim*, *op. cit.*, p 25-26
[67] *Ibid.* p 26
[68] Jean-Claude Eloy, « L'Orient et nous, la chance d'une conjoncture », conférence
[69] Jean-Claude Eloy, *Entretiens avec la pianiste coréenne Sae-Jung Kim*, *op. cit.*, p 29

> lui-même. […] C'est cette rigueur du son pur qui a été le fondement de la complexité sémantique de la musique en Occident[70].

Il avoue cependant ne plus pouvoir s'en satisfaire : « Je suis arrivé à la conclusion que j'avais besoin d'autres voix, je ne pouvais plus me passionner pour la voix de soprano que j'avais utilisée quand j'avais dix-huit ans : j'avais d'autres envies[71]. Cette recherche le pousse à utiliser un chœur dans *Kâmakalâ* afin d'obtenir plus de complexité qu'avec des voix solistes (« […] Je n'avais pas à ma disposition de voix ethniques, je ne pouvais même pas imaginer que ça serait possible un jour[72] »). Ses collaborations avec les moines bouddhistes du Japon lui permettront ensuite d'intégrer à ses œuvres l'esthétique acoustique du shômyô, ce chant bouddhiste traditionnel dans lequel

> […] la notion de « fréquence exacte » (typique du chant occidental) est remplacée par la notion de champ aléatoire, liée à la pratique du portamento […][73].

Cet intérêt pour la voix se retrouve tout au long de la carrière de Jean-Claude Eloy, y compris dans les créations les plus tardives comme *Chants pour l'autre moitié du ciel* (1994), œuvre confiée aux interprètes Junko Ueda, Yumi Nara et Fatima Miranda et nécessitant l'utilisation d'un très large éventail de techniques vocales.

---

[70] *Ibid.*, p 29
[71] *Ibid.*, p 31
[72] *Ibid.*
[73] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire*, *op. cit.,* p 35

2 PROBLÉMATIQUE, MÉTHODOLOGIE ET ANALYSE DU CORPUS

2.1 Orientation générale

Toute analyse suppose la définition préalable du champ de recherche dans lequel elle s'inscrira. Il serait en effet tout à fait illusoire de penser procéder à l'analyse exhaustive d'une œuvre, quelle qu'elle soit. Toute œuvre, musicale ou autre, peut ainsi donner lieu à de multiples interprétations dont aucune ne peut se prévaloir de l'exclusivité. Peut-on pour autant définir comme champ d'analyse un domaine dont l'artiste lui-même indique qu'il est totalement étranger à son œuvre ? Est-il légitime d'inscrire notre analyse dans le cadre de l'exotisme, avec toutes les connotations négatives que ce terme transporte aujourd'hui et alors que Jean-Claude Eloy n'a de cesse de réfuter toute présence exotique dans son œuvre ?

2.1.1 En finir avec l'exotisme ?

Tout au long de sa carrière Jean-Claude Eloy a opposé exotisme et métissage culturel. S'insurgeant contre les « accusations » d'exotisme dont il s'estimait victime, il n'a cessé de prôner un multiculturalisme au sein duquel les cultures musicales mondiales constitueraient un gigantesque réservoir également familier à tous les créateurs, indépendamment de leur situation géographique ou historique. On se trouve ici en présence de deux pôles qui, bien qu'apparemment opposés, cultivent cependant certaines concordances.

2.1.1.1 Circonscrire l'exotisme

Le terme même d'*accusation* montre en quelle piètre estime Jean-Claude Eloy tient la notion d'exotisme. Il est évidemment fait référence ici à l'exotisme de la deuxième moitié du XIXe siècle, âge d'or du courant qui se confond chronologiquement avec l'ère coloniale. Et ce sont ces liens avec le colonialisme que le compositeur cite en premier lieu pour évoquer son refus : « exotisme égale colonialisme[74] ». L'exotisme, notamment sous sa forme orientaliste, est indéniablement lié à l'entreprise coloniale dans le sens où il en a accompagné, voire étayé, le développement : « […] l'intérêt de

[74] Jean-Claude Eloy, "Orient-Occident, Pour en finir avec l'exotisme", *op. cit.*

l'Europe, puis de l'Amérique pour l'Orient était certes d'ordre politique, comme le montrent certains faits historiques évidents, mais […] c'est la culture [qui] a créé cet intérêt ; c'est son action dynamique, jointe à de brutales raisons politiques, économiques et militaires, qui a fait de l'Orient cet objet varié et complexe […] »[75] . Identifier totalement l'exotisme à l'impérialisme européen peut toutefois sembler réducteur : « le colonial est exotique mais l'exotisme dépasse puissamment le colonial[76] ». Il suffit pour s'en persuader d'évoquer la vogue du japonisme qui a déferlé sur la France à la même époque sans que le Japon ait jamais fait partie de l'Empire colonial français.

Une construction imaginaire

Cette restriction émise il faut cependant admettre qu'exotisme et colonialisme sont liés par une même approche de l'Autre, mélange complexe de fascination et de mépris basé sur la hiérarchie des cultures. Il ne s'agit pas de connaître réellement l'Autre mais plutôt de produire un discours présentant comme réelle une connaissance fantasmée. Cette pseudo-connaissance se perpétue dans une intertextualité toujours renouvelée, chacun étayant sa vision sur des descriptions préexistantes sans que la confrontation au réel apparaisse comme une nécessité[77] :

> Dans le système de connaissances sur l'Orient, celui-ci est moins un lieu au sens géographique qu'un *topos*, un ensemble de références, un amas de caractéristiques qui semble avoir son origine dans une citation ou un fragment de texte, ou un passage de l'œuvre de quelqu'un sur l'Orient, ou quelque morceau d'imagination plus ancien, ou un amalgame de tout cela. L'observation directe et la description circonstanciée de l'Orient sont les fictions que présentent les écrits sur l'Orient, mais, invariablement, elles sont en tout point secondaires par rapport à des tâches systématiques d'un autre ordre[78].

---

[75] Edward Saïd, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Editions du Seuil, Paris, 1980, 1978 pour l'édition originale, p 24

[76] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, Paris, 1978, p 98

[77] Les remarques qui suivent s'appliquent certes à ce qu'Edward Saïd nomme l'orientalisme moderne et dont il situe la naissance au XIXe siècle. Elles peuvent ainsi paraître ne représenter qu'une petite part de l'intérêt exotique. Mais, de la même façon que se recoupent les notions d'exotisme et de colonialisme, l'exotisme du 19e siècle a essentiellement concerné l'Orient et se confond ainsi fréquemment avec l'orientalisme. D'autant plus que l'idée même d'Orient concerne une zone géographique aussi vaste que peu clairement délimitée allant du Maghreb à l'Asie en passant par le Levant. Les constatations d'Edward Saïd concernant l'orientalisme peuvent ainsi s'appliquer à l'exotisme dans son ensemble sans risque de distorsion historique.

[78] Edward Saïd, *op. cit.*, p 204-205

Cette disposition d'esprit se retrouve même lors du voyage, lorsque la prise de contact avec le pays étranger est constituée certes de découverte mais surtout de « reconnaissance » de ce que l'on s'attend - et que l'on s'attache - à retrouver. A son arrivée à Tanger Delacroix croit ainsi reconnaître dans des passants « trois figures d'évangélistes du temps de Dante » issues de vieilles gravures italiennes et même son propre Sardanapale[79].

Inversement, la confrontation à la réalité sonne souvent le glas de ce « rêve éveillé[80] » qui constitue finalement la visée de tout exotisme. Nerval exprime fort bien cette désillusion qui l'étreint lors de son arrivée au Caire :

> Quoi ! C'est là, me disais-je, la ville des *Mille et Une Nuits*, la capitale des califes fatimites et des soudans ?... Et je me plongeais dans l'inextricable réseau des rues étroites et poudreuses, à travers la foule en haillons, l'encombrement des chiens, des chameaux et des ânes, aux approches du soir dont l'ombre descend vite grâce à la poussière qui ternit le ciel et à la hauteur des maisons. […] Qu'espérer de ce labyrinthe confus, grand peut-être comme Paris ou Rome, de ces palais et de ces mosquées que l'on compte par milliers ? Tout cela a été splendide et merveilleux sans doute, mais trente générations y ont passé ; partout la pierre croule, et le bois pourrit. Il semble que l'on voyage en rêve dans une cité du passé, habitée seulement par des fantômes, qui la peuplent sans l'animer[81].

Plus loin dans le récit, cependant, transparaît encore cette oscillation entre le désir de ne pas renoncer à l'Orient du fantasme et la soumission au réel, représentée par la réaction pragmatique du compagnon de l'auteur. Les deux personnages assistent alors à une cérémonie de derviches « religieux dont les pratiques bizarres n'appartiennent souvent à aucun culte déterminé, et remontent peut-être aux superstitions de l'Antiquité » :

> […] lorsque je revins au lieu de la cérémonie, où M. Jean voulut bien m'accompagner, je trouvais que la scène avait pris un caractère plus extraordinaire encore. Les trente derviches se tenaient par la main avec une sorte de mouvement de tangage, tandis que les quatre coryphées ou *zikkers* entraient peu à peu dans une frénésie poétique moitié tendre, moitié sauvage ;

---

[79] Catalogue de l'exposition *L'orientalisme en Europe de Delacroix à Kandinsky*, Paris /Bruxelles, Editions Hazan/Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010, p.90 (ouvrage collectif)

[80] « En fin de compte, le pouvoir et la visée même de l'orientalisme ont produit non seulement une bonne somme de savoir exact et positif sur l'Orient, mais encore une espèce de savoir de deuxième ordre - dissimulé dans des lieux tels que le conte « oriental », la mythologie du mystérieux Orient, l'idée que les Asiatiques sont impénétrables - ayant sa vie propre, ce que V.G. Kiernan a justement appelé le rêve éveillé collectif de l'Europe à propos de l'Orient », in Edward Saïd, *op. cit.*, p 69

[81] Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Garnier-Flammarion, Paris 1980, Tome I, première édition 1851, p 151

> leur chevelure aux longues boucles, conservée contre l'usage arabe, flottait au balancement de leurs têtes, coiffées non du tarbouch, mais d'un bonnet de forme de forme antique, pareil au *pétase* romain ; leur psalmodie bourdonnante prenait par instant un accent dramatique ; les vers se répondaient évidemment et la pantomime s'adressait avec tendresse et plainte à je ne sais quel objet d'amour inconnu. Peut-être était-ce ainsi que les anciens prêtres de l'Egypte célébraient les mystères d'Osiris retrouvé ou perdu ; telles sans doute étaient les plaintes des corybantes ou des cabires, et ce chœur étrange de derviches hurlant et frappant la terre en cadence obéissait peut-être encore à cette vieille tradition de ravissement et d'extase qui jadis résonnait sur tout ce rivage oriental, depuis les oasis d'Ammon jusqu'à la froide Samothrace. A les entendre seulement, je sentais mes yeux pleins de larmes, et l'enthousiasme gagnait peu à peu tous les assistants. […] M. Jean, vieux sceptique de l'armée républicaine, ne partageait pas cette émotion ; il trouvait cela fort ridicule, et m'assura que les musulmans eux-mêmes prenaient ces derviches en pitié[82].

Les relations avec l'ailleurs exotique sont ainsi très complexes, se développant dans un cadre où l'on ne cherche pas vraiment à connaître l'Autre puisqu'il est impératif qu'il coïncide avec l'image que l'on s'en fait. Relevant du stéréotype, cette image, en effet, ne souffre pas la comparaison avec une réalité par essence changeante et dynamique :

> le stéréotype n'est pas une simplification au sens qu'il serait une représentation fausse d'une réalité donnée. C'est une simplification parce-que c'est une forme, arrêtée, fixée de représentation […][83].

Comment alors justifier la fascination de quelque chose que l'on ne prend pas la peine de connaître, tout en sachant que la connaissance rendra cette fascination caduque ? Ce paradoxe est particulièrement bien exprimé par Todorov :

> « … la méconnaissance des autres, le refus de les voir tels qu'ils sont peuvent difficilement être assimilés à une valorisation. C'est un compliment bien ambigu que de louer l'autre simplement parce qu'il est différent de moi. La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres ; or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif[84] ».

---

[82] Gérard de Nerval, *op. cit.*, p 211-212

[83] Homi Bhabha, *Les lieux de la culture - Une théorie postcoloniale*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2007, édition originale 1994, p 134

[84] Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité*. Editions du seuil, Paris, 1989, format Kindle emplacement 5596

Lointain et étrangeté

Ce mélange de méconnaissance, d'idéalisation du lointain et de désenchantement lors de la confrontation au réel constitue l'un des aspects les plus marquants de l'exotisme, ainsi que le résume Edward Saïd : « l'idée de l'Orient dans son ensemble oscille […], dans l'esprit de l'Occident, entre le mépris pour ce qui est familier et les frissons de délice - ou de peur - pour la nouveauté »[85].

Ce tiraillement entre l'éloge d'un Ailleurs fantasmé et le rejet de sa réalité implique non seulement la nécessité d'une distance géographique (« …on chérit le lointain parce qu'il est lointain, il ne viendrait à l'esprit de personne d'idéaliser des voisins bien connus »[86]) mais également une différence de nature entre les deux mondes ainsi délimités. Edward Saïd définit ainsi l'orientalisme comme

> un style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre « l'Orient » et (le plus souvent) « l'Occident ».

De la même façon, et bien qu'il affirme par ailleurs ne pas craindre l'impact du développement des voyages sur l'exotisme (« ainsi entendue, comme partie intégrale du jeu de l'intelligence humaine, la sensation du Divers n'a rien à craindre des Cook, des paquebots, des aéroplanes… »87), Victor Segalen n'en affiche pas moins sa hantise d'une abolition des distances qui signerait la mort de l'exotisme :

> Le premier voyage autour du monde dut en être le plus désenchanté. Fort heureusement Magellan mourut avant le retour. Son pilote, lui, accomplit simplement son métier sans se douter de l'effroyable chose : il n'y avait plus d'Extrême Lointain ![88]

L'exotisme tel que nous l'avons défini jusqu'à maintenant est ainsi incompatible avec la connaissance réelle de l'Autre et cela nous amène à prendre en compte une condition indispensable à son existence : le maintien de la distance entre Nous et les Autres. Il ne s'agit pas seulement de ne pas faire l'effort de connaître l'autre mais, bien plus, de s'interdire de le connaître. L'exotisme suppose en effet non seulement une démarcation entre deux mondes mais encore l'existence durable d'un sentiment d'étrangeté entre les

---

[85] Edward Saïd, *op. cit.*, p 75

[86] Tzvetan Todorov, *op.cit.*, format Kindle emplacement 5596

[87] Victor Segalen, *op.cit.*, p 47

[88] *Ibid.*, p 95-96

deux puisque toute connaissance réelle rompt le charme de l'idéalisation. Todorov résume cet impératif en une phrase : « les meilleurs candidats au rôle d'idéal exotique sont les peuples et les cultures les plus éloignés et les plus ignorés »[89]. On retrouve également là la définition retenue par Victor Segalen pour qui l'exotisme constitue tout simplement la « perception du Divers » :

> [la sensation d'exotisme] n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même […][90]

Or comment maintenir cette perception du divers en laissant se développer la compréhension et la familiarité ? Si l'exotisme peut s'accommoder de la connaissance des cultures étrangères, il ne tolère en aucun cas leur assimilation :

> L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aigüe et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. […] Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers[91].

Le voyageur européen épris d'exotisme se trouve ainsi confronté à un épineux dilemme. Non seulement la confrontation au réel risque-t-elle de lui apporter la désillusion la plus cruelle, mais, quand bien même parviendrait-il à ne voir la réalité qu'à travers le prisme de son imaginaire, celui-ci survivrait-il à la banalisation du quotidien ? Ce sont ces questions que Nerval se pose juste après l'achat de son esclave javanaise au Caire, anticipant ainsi de plus d'un demi siècle les interrogations de Segalen :

> Il y a quelque chose de très séduisant dans une femme d'un pays lointain et singulier, qui parle une langue inconnue, dont le costume et les habitudes frappent déjà par l'étrangeté seule, et qui enfin n'a rien de ces vulgarités de détail que l'habitude nous révèle chez les femmes de notre patrie. Je subis quelques temps cette fascination de couleur locale, je l'écoutais babiller, je la voyais étaler la bigarrure de ses vêtements : c'était comme un oiseau splendide que je possédais en cage ; mais cette impression pouvait-elle toujours durer ?[92]

---

[89] Tzvetan Todorov, *op.cit.,* format Kindle emplacement 5596
[90] Victor Segalen, *op.cit.*, p 41
[91] *Ibid.*, p 44
[92] Gérard de Nerval, *op.cit.* Tome I, p 244

Nostalgie des origines et régénérescence - Abolition du temps

Ce panorama des aspects essentiels de l'exotisme ne serait pas complet s'il n'abordait pas la pensée mystique sous-jacente à toute fascination exotique - et notamment orientaliste. L'Ailleurs exotique fascine parce qu'il représente le berceau des origines (« ce qui, en Orient, *s'origine*, le voyageur occidental, depuis les Croisades, le sait : l'homme, la foi, la Vérité »[93]) mais surtout parce qu'il est supposé avoir su garder intacte cette humanité originelle que la civilisation occidentale a pervertie. Il est ainsi considéré comme une perpétuation de l'Eden perdu.

C'est en premier lieu la rationalité et la civilisation industrielle occidentales qui sont blâmées tandis que le Lointain exotique semble encore vivre en relation directe avec le sacré dans une nature sauvage et intemporelle épargnée par le « progrès ». On célèbre ainsi l'innocence et la simplicité des peuples « non civilisés » tout en essayant de fuir la superficialité de l'Occident moderne : "Plus loin, plus loin, s'écrie le héros de Pierre Benoît en plein Sahara, vers le Sud, jusqu'aux endroits où n'atteint pas l'ignoble marée de gravats de la civilisation[94]". De la même façon, Delacroix compare sans aménité les conventions étriquées de l'Occident à la naturelle simplicité des Marocains :

> Certains usages antiques et vulgaires ont de la majesté qui manque chez nous dans les circonstances les plus graves : l'usage des femmes d'aller le vendredi sur les tombeaux avec des rameaux qu'on vend au marché, les fiançailles avec la musique, les présents portés derrière les parents, le couscoussou, les sacs de blé sur les mules et sur les ânes, un bœuf, des étoffes sur des coussins. […] Leur ignorance fait leur calme et leur bonheur ; nous-mêmes sommes-nous à bout de ce qu'une civilisation plus avancée peut produire. Ils sont plus près de la nature de mille manières : leurs habits, la forme de leurs souliers. Aussi la beauté s'unit à tout ce qu'ils font. Nous autres, dans nos corsets, nos souliers étroits, nos gaines ridicules, nous faisons pitié. La grâce se venge de notre science[95].

Ce qui apparaît ici comme l'éloge de l'Autre, ainsi que le remarque Todorov, n'est en réalité qu'une façon de formuler une critique de soi, l'exotisme devenant ainsi le premier exemple où « l'autre est systématiquement préféré au même »[96].

On pourrait multiplier à l'infini ces exemples d'un éloge inconditionnel de la simplicité indigène face aux traditions occidentales désormais perçues comme la perte de l'unité

[93] Michel Jeanneret, « Introduction », in Gérard de Nerval, *op.cit.,* Tome I, p 15.
[94] Pierre Benoit, *L'Atlantide*, Le Livre de Poche, Paris, 1973, première édition 1919, p 53.
[95] Eugène Delacroix, Journal, Plon, Paris, 1893, édition numérique format Kindle emplacement 6006
[96] Tzvetan Todorov, *op.cit.,* format Kindle emplacement 5587

primordiale entre l'homme et le cosmos. On retrouve là un thème cher aux Romantiques, celui de la rupture entre l'homme et le Divin :

> il ne faut pas oublier que l'histoire du monde a commencé par un âge d'or, où l'homme disposa de pouvoirs magiques bien plus étendus, et que la chute fut le fait de l'homme lui-même […]. La désobéissance de la créature a donné naissance au Temps, dont elle se trouve prisonnière avec toute la nature. Quels moyens lui sont donc donnés pour qu'il ose avoir l'espoir de se racheter, d'échapper au temps et de l'abolir ? Il faut que l'homme descende en lui, et y trouve tous les vestiges divers qui, dans l'amour, le langage, la poésie, dans toutes les images de l'inconscient, peuvent lui rappeler encore ses origines ; il faut qu'il redécouvre, dans la nature elle-même, tout ce qui, obscurément, éveille au fond de son âme l'émotion d'une ressemblance sacrée ; il faut qu'il s'empare de ces germes sommeillants et qu'il les cultive[97].

Or, ainsi que nous l'avons vu, c'est l'Ailleurs exotique - et notamment l'Orient - qui apparaît comme cet Eden où le temps est aboli (« en dépit de tous les intérêts historiques et d'actualité, l'Orient qui parvient à conquérir l'inconscient collectif des Européens se distingue par l'absence de la notion de temps »[98]), comme ce lieu où s'éveille « l'émotion d'une ressemblance sacrée »… C'est donc tout naturellement que ce mouvement qui pousse à y rechercher « l'authenticité » perdue considère le contact avec l'exotique comme régénérant :

> J'avais bien senti qu'en mettant le pied sur cette terre maternelle, en me replongeant aux sources vénérées de notre histoire et de nos croyances, j'allais arrêter le cours de mes ans, que je me refaisais enfant à ce berceau du monde, jeune encore au sein de cette jeunesse éternelle[99].

Cette idée de régénérescence s'appliquera également, sous diverses formes et avec des fortunes diverses, de façon consciente ou inconsciente, aux langages artistiques dont l'évolution s'enrichira alors de l'apport des traditions extra-européennes.

Réflexions sur l'exotisme musical « traditionnel »

L'exotisme constitue ainsi une réalité kaléidoscopique ne représentant ni un courant ni un style mais cependant assez homogène pour que l'on puisse en faire un objet d'étude.

---

[97] Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Editions José Corti, Paris 1991 p 98-99

[98] Catalogue de l'exposition *L'orientalisme en Europe de Delacroix à Kandinsky*, *op.cit.*, p.30

[99] Gérard de Nerval, *op.cit.*, Tome II p 51, cité in Michel Jeanneret, « Introduction », in Gérard de Nerval, *op.cit.*, Tome I, p18

Si l'on peut organiser cette réalité autour de la préoccupation du Lointain, nous avons cependant vu que cette préoccupation s'exprime au sein d'un ensemble de représentations bien définies nourrissant l'approche de l'Ailleurs. Ces représentations ont largement contribué à forger l'expression musicale de l'exotisme au XIXe siècle.

Alors que les turqueries et les chinoiseries qui se maintiennent jusqu'à la fin du XVIIIe siècle se présentent comme de simples ornements, les traditions extra-européennes commencent à intégrer véritablement les œuvres avec l'exotisme du XIXe siècle. Les compositeurs n'hésitent plus à utiliser comme matériau des motifs entendus à l'étranger, à l'instar de Saint-Saëns dont l'un des thèmes du *Cinquième concerto* pour piano est une chanson nubienne entendue sur les bords du Nil. Nulle recherche d'authenticité musicale pourtant - en tout cas pas au sens où l'entendra bientôt l'ethnomusicologie, nombre de compositeurs n'hésitant pas à inventer eux-mêmes leurs motifs « exotiques » ou à les glaner dans des recueils établis par d'autres. Personne non plus ne s'offusque de voir harmoniser tonalement une monodie bâtie sur une échelle non tonale. Méconnaissance de l'Autre et recherche de l'étrangeté orientent alors en effet de façon prégnante l'expression musicale de l'exotisme. La première suppose de la part de compositeurs non encore ouverts à une ethnomusicologie balbutiante un intérêt superficiel s'apparentant davantage à un relevé d'éléments de langage saillants (pour une oreille occidentale) qu'à une étude véritable. La seconde, quant à elle, introduit la nécessité de l'étrangeté au sein même de l'œuvre sous forme de « couleur locale » ou de « pittoresque ». Il en résulte une série de clichés, codes généralement admis dont l'écoute suffit à évoquer l'Ailleurs musical et dont la visée première reste la sensation d'étrangeté :

> Face aux mystères proposés par des civilisations musicales inconnues, la réaction des musiciens européens a été, et pour longtemps, de tenter d'apprivoiser l'illimité du monde en le réduisant à une série de clichés sonores - telles les « turqueries » ou les « chinoiseries » - qui permettaient de traduire le témoignage d'une civilisation musicale différente dans un idiome local et de l'intégrer, en tant que variante de « couleur », dans le système syntaxique de la musique tonale […]. Ce qui importe alors n'est pas l'essence ethnique originelle des phénomènes, la plus ou moins grande « authenticité » de la couleur locale

> ou étrangère, mais leur éventuelle fonction « d'anomalie » par rapport au contexte des règles de composition de la musique européenne[100].

Jean-Pierre Bartoli, lui, voit dans ce nouveau rapport aux traditions étrangères un renoncement à la sensation d'étrangeté :

> il ne s'agit plus d'intégrer les emprunts dans la grammaire tonale occidentale en ajoutant ça et là des tournures insolites pour jouer sur le sentiment de l'étrange, mais au contraire d'adapter notre langage à ces mélodies nouvelles pour en retrouver la saveur originelle[101].

Il semble toutefois que cette étrangeté perdure, se mêlant justement à la « saveur originelle » dans le cadre de cette « adaptation » du langage. Conservons l'exemple de Saint-Saëns, significatif à cet égard : le compositeur enrobe sa mélodie nubienne de tout l'arsenal à sa disposition pour l'évocation orientale (ostinato rythmique, seconde augmentée, quintes à vide…), soulignant ainsi une évidente volonté d'exotisme, donc d'étrangeté, qui a fini par valoir à l'œuvre l'appellation de *Concerto Egyptien*. L'exotique reste ainsi l'un des « sujets » de l'œuvre, avec toute la part d'imaginaire qui lui est associée. En musique comme ailleurs, en effet, la confrontation au réel peut prendre des allures de brutale désillusion et les compositeurs sont encore peu enclins à trouver du charme aux sonorités qu'ils entendent, oscillant eux aussi entre fascination irrationnelle et mépris affiché. Saint-Saëns décrit ainsi en des termes peu flatteurs la « fête de Mahomet » à laquelle il assiste à Alger :

> les nègres, en l'honneur du Prophète, exécutent sur leurs castagnettes de fer des symphonies qui ont tout à fait le charme d'une usine métallurgique en activité… Quel amour pour le tapage ![102]

On retrouve là des idées semblables à celles déployées par Berlioz dans son appréciation de la musique d'Extrême-Orient : « …les Orientaux appellent *musique* ce que nous appelons *charivari*… »[103].

---

[100] Suzanna Pasticci, « L'influence des musiques non européennes sur les musiques occidentales du XXe siècle », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 5, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, p 186-187

[101] Jean-Pierre Bartoli, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle,* Jean-Jacques Nattiez dir., tome 5, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, p 170

[102] Cité in Jean Gallois, *Camille Saint-Saëns*, Editions Mardaga, Paris, 2004, p 273

Cette attitude ne commence réellement à s'infléchir qu'avec Debussy qui, quelques décennies plus tard, livrera le récit enthousiaste de sa rencontre avec le gamelan javanais à l'Exposition universelle de 1889 :

> Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution. Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on découvre, sans parti pris européen, le charme de leur percussion, on est obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de fête foraine[104].

Plusieurs éléments de ce texte sont particulièrement éclairants dans le sens où l'on y retrouve les thèmes qui définissent l'exotisme : la critique de la civilisation occidentale (« malgré les désordres qu'apportent la civilisation »), l'idée que l'on retrouve chez le peuple étranger cette unité de l'homme et du cosmos grâce à laquelle la connaissance vient naturellement, sans avoir besoin des artifices européens (« sans jamais regarder dans d'arbitraires traités ») et enfin ce que Todorov nomme, ainsi que nous l'avons vu, la préférence de l'Autre au même (« la nôtre n'est qu'un bruit barbare de fête foraine). Debussy se situe encore, à cet égard, dans la droite ligne de l'attitude exotique du XIXe siècle. Il est en revanche l'un des premiers à appeler à se défaire de tout « parti pris européen » dans l'approche des musiques non occidentales, initiant ainsi ce qui deviendra peu à peu la posture des compositeurs du XXe siècle face à l'altérité musicale. En rupture avec la tradition transmise par le conservatoire, le compositeur trouve dans sa rencontre avec le gamelan la nouveauté qui lui permettra de s'affranchir de conventions musicales qu'il juge trop étriquées. Il n'est plus question d'élaborer des réservoirs de « clichés » exotiques, plus question non plus de rechercher la sensation d'étrangeté pour elle-même, mais uniquement de forger un langage personnel en s'inspirant librement de traditions d'autres horizons. On retrouve là un dernier thème exotique, celui de la « régénérescence » apportée à l'Occident par le contact avec des traditions étrangères décrites comme « primitives ».

---

[103] Cité in Susanna Pasticci, « L'influence des musiques non européennes sur les musiques occidentales du XXe siècle », *op. cit.*, p 188
[104] *Ibid.*, p 188

2.1.1.2 L'élan multiculturel

Il est significatif que Victor Segalen et Jean-Claude Eloy utilisent tous deux des images assez semblables dans leur réflexion sur l'exotisme. Segalen consacre ainsi une partie de son *Essai sur l'exotisme* au « désenchantement du monde sphérique au lieu du monde plat », déplorant que « sur une sphère, quitter un point [ce soit] déjà s'en rapprocher »[105], tandis qu'Eloy s'insurge que l'on puisse encore parler d'exotisme « à une époque où les cosmonautes font plus de cent fois le tour du globe en une semaine »[106]. Ce faisant, les deux hommes, à plus d'un demi-siècle d'intervalle, désignent la distance géographique, en même temps que l'inconnu et la sensation d'étrangeté qui en découlent, comme la condition première de l'exotisme. Tous deux déduisent de l'abolition de cette distance la fin de l'exotisme. Mais alors que Segalen, ainsi que nous l'avons vu, dit son appréhension de cette potentielle « dégradation de l'Exotisme »[107], Eloy utilise avec exaspération l'image du cosmonaute pour que l'on prenne enfin acte de la mort d'une notion dépassée dans un monde où, toutes distances abolies, l'humanité devrait pouvoir se retrouver autour de traditions familières à tous. S'insurgeant contre le préjugé selon lequel il faudrait être né dans une culture pour pouvoir la comprendre, il cite les principes d'éducation musicale prônés par l'ethnomusicologue Mireille Helffer pour éviter justement que certaines traditions apparaissent comme étrangères :

> Je me souviens d'une conversation, il y a des années, avec l'ethnomusicologue Mireille Helffer. Elle m'avait expliqué que pour élargir l'éducation des enfants, elle leur faisait écouter chaque jour depuis le plus jeune âge, des musiques du monde entier. Elle m'avait dit : « *pour eux, ces musiques sont devenues aussi naturelles que les musiques que l'on entend tous les jours sur [sic] la radio* »[108].

Là se situe la première rupture radicale de Jean-Claude Eloy avec l'exotisme « traditionnel ». En appelant de ses vœux une humanité nouvelle baignant dans une culture également accessible à tous, il refuse en effet le maintien de l'insolite et de l'étrange, pivots de l'exotisme. Cette nouvelle posture, utopie au sens premier du

[105] Victor Segalen, *op.cit.*, p 70
[106] Jean-Claude Eloy, "Orient-Occident, Pour en finir avec l'exotisme", *op.cit.*
[107] Victor Segalen, *op.cit.*, p 75
[108] Jean-Claude Eloy, Uni-modernité contre pluri-modernités, entretien avec Avaera et Makiko, Hors-Territoires, 2006, p 12-13

terme, est désormais partagée par de nombreux compositeurs et donne naissance à un nouveau type de relations avec les traditions non occidentales.

Relativisme culturel et quête d'authenticité

Ainsi que nous l'avons vu, l'exotisme du XIXe siècle s'appuie sur une hiérarchie des cultures : est exotique ce qui est lointain et inférieur, cette infériorité présumée n'interdisant pas par ailleurs la fascination et même l'éloge enthousiaste. L'exotisme se définit en effet comme un mode de relation dans lequel l'Autre attire en raison de sa différence.

> Jugée essentielle, cette différence est stigmatisée à travers des productions symboliques auxquelles sont associées les idées de distance et de transgression. Qualifiées d'exotiques, ces productions varient selon les époques, les groupes et les espaces considérés. Elles sont néanmoins porteuses d'une même ambiguïté en ce que, en attribuant des valeurs positives à l'autre, elles restent sous-tendues par une conception hiérarchique des relations entre groupes humains qui oppose un Nous, porteur de civilisation, à des Autres aux contours flous que le Nous se charge de mettre en scène [c'est nous qui soulignons][109].

Le développement des idées anticoloniales modernes, au milieu du XXe siècle, rend peu à peu cette position intenable. On milite désormais pour la reconnaissance et le respect des identités de chacun et il devient impossible de continuer à soutenir la supériorité de la culture occidentale :

> les années 1950-1980 ont constitué un tournant dans l'histoire de l'ensemble des civilisations réparties sur la planète, et du rapport qu'elles ont établi entre elles. La composition musicale n'a fait que participer au mouvement général des idées, notamment dans les disciplines liées aux sciences humaines. Ces idées ont été forgées à partir des différentes théories occidentales apparues entre 1950 et la fin des années 1960. Le contexte postcolonial du début des années 1960 facilita le succès des écrits de Claude Lévi-Strauss et de l'anthropologie structurale. En postulant que tout groupe social, dont le nôtre, possède son symbolisme irréductible et son arbitraire culturel, en rappelant qu'une culture tend toujours à s'organiser comme un système cohérent, qui la rend autonome et donc incomparable, la place était faite à l'apparition d'un nouveau relativisme culturel. Désormais, les cultures ne devaient plus être hiérarchisées d'après l'étalon occidental, mais décrites à partir de leurs propres codes.[110]

---

[109] Anaïs Fléchet, « L'exotisme comme objet d'histoire. », Hypothèses 1/2008 (11) , p. 15-26 URL : www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm.

[110] Jésus Aguila, « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes », 1950-1980 », *op. cit.*, p 1156

Poussé par la guerre d'Algérie à un anticolonialisme militant, Jean-Claude Eloy considère que ce positionnement idéologique a ensuite influencé sa relation aux musiques non occidentales : « cette prise de conscience *anti-coloniale* s'est transformée, pour moi, en une prise de conscience anti-*hégémonique* »[111]. Il s'insurge ainsi contre

> une certaine arrogance de la musique occidentale, qui refuse encore trop souvent de reconnaître le principe d'égalité qu'il [lui] semble indispensable d'établir entre toutes les musiques « classiques » des civilisations du monde[112].

Alors que le nationalisme constitue une valeur suspecte dans les cercles de « la gauche de la gauche »[113], le compositeur n'hésite ainsi pas à soutenir certains nationalismes issus de la décolonisation :

> La libération de la domination des entreprises coloniales a parfois mené vers une renaissance des valeurs nationales, donc (dans certains cas) une revalorisation des valeurs et cultures locales du passé. Personnellement je considère de tels nationalismes comme ayant une fonction positive, en tant que facteurs de *reconnaissance d'identités culturelles*. Grâce à cela, certaines cultures refusent de mourir ![114]

Si une certaine hégémonie culturelle est encore reprochée à la société post-coloniale (le terme étant ici utilisé dans sa simple acception chronologique), ce sont aussi les cultures extra-européennes qui sont accusées de se soumettre aux standards culturels de l'Occident :

> […] la domination des standards culturels occidentaux (notamment à travers les médias) est aujourd'hui si grande, et s'exerce si tragiquement sur les mentalités, qu'il devient très difficile de renverser la hiérarchie des valeurs. Comment se faire comprendre, à partir du moment où des pays de cultures originairement non occidentales sont les premiers à revendiquer des références et des valeurs totalement occidentales ? Combien de fois avons-nous observé les politiques des services culturels officiels des pays « non-occidentaux » être les premiers à

---

[111] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op.cit.*, p. 48

[112] *Ibid.*, p. 32,

[113] Dans l'extrait qui suit, Jean-Claude Eloy évoque « la gauche de la gauche » et poursuit sa phrase avec le pronom *nous*. Nous en déduisons qu'il se considère comme appartenant idéologiquement à ce courant : « et cette crise de conscience politique, créée par [la guerre d'Algérie], s'est exprimée, à l'époque, sur la « gauche de la gauche », en une dissidence ouverte avec les appareils politiques établis. Nous refusions de devoir porter les armes contre un peuple que nous ressentions comme un peuple frère […] », in Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op.cit.*, p. 48,

[114] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op.cit.*, p. 56,

> ne vouloir aider, montrer, exporter, que des êtres culturels totalement occidentalisés ? Combien trouvons-nous de violonistes, pianistes, flûtistes, chefs d'orchestre japonais, et combien de musiciens de Gagaku, d'artistes de Nô ? Comme si l'idéal était d'arriver à prouver que l'on est capable d'être plus occidental que les Occidentaux ![115]

Cette crainte de voir les cultures indigènes étouffées par les standards occidentaux revient souvent sous la plume d'Eloy, que ce soit pour blâmer ces cultures qui préfèrent les productions occidentales à leurs propres traditions où au contraire pour déplorer les effets d'acculturation de la présence coloniale. Déjà présente chez Segalen, cette crainte reste aujourd'hui encore très vivace. Dans *Les Immémoriaux*, ouvrage paru en 1907, Segalen déplore ainsi la trahison des Tahitiens qui se convertissent au Christianisme sous la pression de missionnaires anglais. A travers la figure de Térii, de retour après une longue absence, il décrit le renoncement aux traditions et la mort de la culture maorie, à laquelle les Tahitiens semblent acquiescer sans regret. Découvrant à son retour les changements qui ont affecté le groupe, Térii n'ambitionne ainsi plus que de s'y plier lui aussi :

> Beaucoup des nouveaux usages lui devenaient […] familiers, malgré parfois leur incommodité. En même temps, une honte l'étreignait depuis son retour, honte diverse et tenace, qui sortait de son maro de sauvage, de ses gestes surannés, - bien que libres, - de ses paroles « ignares et païennes » comme ils disaient tous autour de lui. Il aspirait à dépouiller cela ; à n'être plus différent des autres fétii, ni traité comme bouc fourvoyé dans un abri de cochon mâle[116].

Alors que le texte de Segalen fait allusion à des pratiques d'évangélisation, c'est dans les dérives d'un marché culturel globalisé que Homi Bhabha, près d'un siècle plus tard, situe les causes de la soumission à l'influence occidentale. Il déplore ainsi « l'influence disproportionnée de l'Occident en tant que forum culturel », donnant l'exemple d'un film indien sur la détresse des mendiants de Bombay qui ne se voit ouvrir les circuits de distribution en Inde qu'après avoir remporté le grand prix du Festival de Newcastle[117].
Une fois posée la nécessité d'égalité entre les cultures, c'est ainsi l'idée de « l'authenticité » supposée perdue par la soumission aux standards occidentaux qui apparaît. Eloy s'interroge à ce propos sur la culture polynésienne :

---

[115] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op.cit.*, p. 33
[116] Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, Le livre de poche, Paris, 2001, 1907 pour l'édition originale, p 40
[117] Homi Bhabha, *op.cit.*, p 58

> Ecoutez certaines musiques « tahitiennes » d'aujourd'hui : croyez-vous qu'elles sont le reflet de ce qu'elles étaient avant l'arrivée des Blancs[118] ?

Dans le même esprit, Amine Beyhom s'interroge, lui, sur « l'authenticité » des emprunts à la musique arabe dans la musique occidentale. S'intéressant aux codes de l'exotisme musical, il rappelle que ceux-ci sont tous « dénaturants » par rapport à « l'original ». Bien plus, il affirme que l'intervalle de seconde augmentée, devenu l'archétype de toute évocation orientale, non seulement n'a jamais existé en l'état dans la musique arabe mais a, de plus, influencé cette musique en retour :

> Cette « identification » de la « seconde augmentée » avec les « Arabes » réserve néanmoins quelques surprises aux musicologues s'intéressant à cet intervalle particulier, dont l'une en particulier est que cette seconde augmentée « semi-tonale » ne semble pas exister dans la musique arabe traditionnelle du Machreq, du moins jusqu'à son utilisation par les compositeurs occidentaux et sa réintroduction, « tempérée » et modifiée, dans les schémas de la musique arabe par les Arabes eux-mêmes[119].

L'évolution de certains modes Arabes vers des versions plus « tempérées » réside également, selon l'auteur,

> dans le désir de musiciens arabes de se rapprocher le plus possible des schémas de la musique classique occidentale, notamment par l'utilisation d'intervalles de l'échelle diatonique (et ses altérations habituelles) quand cela était possible, de manière à inclure le piano dans le panel des instruments de la musique arabe[120].

Ces constatations sur la « dénaturation » de la musique arabe mènent à une réflexion désabusée :

> Que reste-t-il donc à « rencontrer » dans cette musique arabe, déjà transformée en profondeur et se coulant de plus en plus dans les schémas de la musique « globale », elle-même issue de la tonalité classique occidentale ?

Amine Beyhom arrive ainsi à la conclusion que la seule solution possible réside dans le retour à « l'authenticité » :

---

[118] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op.cit.*, p. 56,

[119] Amine Beyhom, «Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], n°5, Musique et globalisation, mai 2011, http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=168

[120] *Ibid.*

> En considérant les caractéristiques essentielles de [la musique arabe], envisager une approche « neutre », qui pourrait s'imposer aux « emprunteurs » tout comme aux « prêteurs », revient à proposer, avant tout, un retour aux sources de cette musique et à une ré-exploration du modèle initial, la référence à l'authenticité ne pouvant se faire que par rapport au moule originel. La seule voie d'« authenticité » semble bien donc être ce retour aux sources pour les musiciens arabes (en essayant de dépoussiérer leurs musiques des emprunts faits à l'Occident), et l'accès à ces mêmes sources pour les « emprunteurs » et autres demandeurs de « rencontres » venus du monde occidental[121].

Cette quête « d'authenticité » apparaît également comme une préoccupation centrale dans la pensée de Jean-Claude Eloy. L'anecdote qu'il rapporte au sujet de l'ethnomusicologue Jacques Brunet (dont il approuve alors totalement l'action) va au-delà du simple constat et place le musicien dans une nouvelle posture de « sauvetage » vis-à-vis des traditions mises en péril par leur soumission au diktat occidental :

> L'ethnomusicologue Jacques Brunet m'avait expliqué comment il avait réussi (probablement vers la fin des années soixante) à faire réaccorder sur l'échelle traditionnelle les instruments du Palais Royal de Phnom Penh, au Cambodge. Lorsqu'il était arrivé dans ce pays, les instruments traditionnels étaient accordés arbitrairement suivant l'échelle tempérée occidentale. « Pour moderniser la musique cambodgienne » lui avait-on expliqué ! Choqué d'entendre ces instruments accordés suivant une échelle totalement impropre à leurs spécificités acoustiques, Brunet avait demandé une audience au Roi. C'était à l'époque de Norodom Sihanouk, avant les tragiques événements militaires, puis révolutionnaires, survenus ensuite au Cambodge. Heureusement le Roi avait compris l'argumentation de Brunet et on avait donné l'ordre de ré-accorder les instruments sur l'échelle traditionnelle. Bon travail[122] !...

Dans le même esprit, il fait à plusieurs reprises un constat amer, réalisant lors de manifestations musicales que les artistes occidentaux semblent plus attentifs à la sauvegarde des traditions extra-occidentales « authentiques » que les musiciens qui en sont issus. Il donne ainsi l'exemple de la musique instrumentale indienne :

> dans le champ instrumental on a pu constater le même affaiblissement [que dans le champ vocal] de la part de jeunes artistes, soucieux de succès facile en Occident et moins préoccupés d'approfondissement musical. Durant un concert au festival de Royan 1973 le Sarod indien Ashis Khan s'était laissé aller aux pires « occidentalismes » - incorporant dans son raga une chanson de variétés - alors que l'Allemand Manfred Junius avait donné une leçon de maîtrise en

---

[121] *Ibid.*

[122] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op.cit.*, p 56

> improvisant un très beau raga sur le surbahar, dans le style Dhrupad le plus dépouillé. Situation paradoxale, qui fait d'un Occidental le représentant accompli d'une tradition autre que la sienne[123].

Cette idée d'un nécessaire retour à « l'authenticité » est toujours largement présente à l'aube du XXIe siècle. Nader N. Chokr en constate la perpétuation, la « mondialisation » étant cette fois désignée comme la cause de la « perte » :

> Le phénomène de « mondialisation » […] est interprété comme une uniformité ou homogénéisation culturelle qui est menaçante partout dans le monde. Il est pris en un sens pour représenter le nouveau visage de « l'impérialisme culturel ». En effet, il est vu principalement comme une « menace pour la diversité culturelle » […]. En réaction à ce qui est perçu comme une érosion des cultures traditionnelles et des civilisations, nous semblons être les témoins de la réémergence d'une tendance à « re-ethniciser » les esprits à travers des « renaissances culturelles » systématiques et plus ou moins renouvelées à l'échelle mondiale[124].

Deux ans auparavant, l'Unesco avait souligné

> la nécessité de prendre des mesures pour protéger la diversité des expressions culturelles, y compris de leurs contenus, en particulier dans des situations où les expressions culturelles peuvent être menacées d'extinction ou de graves altérations[125].

Les préoccupations de Jean-Claude Eloy s'inscrivent ainsi dans un mouvement d'idée né de la pensée anticolonialiste et encore largement présent aujourd'hui dans la réflexion sur la diversité culturelle.

Un désir de renouvellement - Connaissance de l'Autre et célébration du métissage

L'enrichissement du langage musical est souvent invoqué par Jean-Claude Eloy lorsqu'il est question de l'intérêt pour les musiques extra-européennes, enrichissement dont il situe les débuts, à « l'exotisme » (même s'il réfute ensuite l'utilisation du terme pour Debussy et Ravel) :

---

[123] Jean-Claude Eloy, "Orient-Occident, Pour en finir avec l'exotisme", *op.cit.*

[124] Nader N. Chokr, « Qui (n')a (pas) peur du relativisme (culturel) ? », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 12 | 2007, mis en ligne le 18 avril 2008, consulté le 12 octobre 2012. URL : http://traces.revues.org/188 ; DOI :10.4000/traces.188

[125] Unesco, Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, Paris, 2005.

> N'oublions pas […] le pouvoir d'enrichissement, par les cultures extra-européennes, des musiques occidentales. Cela a commencé en effet par « l'exotisme ». Celui de l'Afrique du Nord, avec Saint-Saëns ou Bizet ; celui de l'Espagne avec Chabrier, Debussy, Ravel et tant d'autres. Celui de la Chine, avec Debussy et Ravel encore[126].

Lui-même explique avoir axé toute sa démarche créatrice, ainsi que nous l'avons vu, sur la dialectique entre musique orientale et musique occidentale, afin de diversifier les influences. Ainsi qu'il le fait remarquer, Eloy s'inscrit là encore dans le mouvement d'une époque qui recherche, par l'accès aux traditions non occidentales, le renouvellement d'un langage musical en quête d'une inspiration (aux deux sens du terme !) nouvelle. Quelques années plus tôt, Steve Reich s'envolait pour le Ghana, à la recherche d'un endroit où « la percussion était la voix principale de l'orchestre » : bien que respectant la musique de Schönberg, Berio, Boulez ou Cage, il ne voulait pas « composer comme eux » et situait en Afrique le lieu du renouvellement du langage auquel il aspirait[127]. Quant à Boulez, il avait déjà commenté l'instrumentarium du Marteau sans maître en mettant l'accent sur le besoin de renouvellement de la tradition :

> je dois […] reconnaître que j'ai choisi ce « corpus » instrumental en fonction d'influences dues aux civilisations extra-européennes […]. Il s'agit […] d'un enrichissement du vocabulaire sonore européen par l'écoute extra-européenne : certaines formations classiques de notre tradition sont si chargées « d'histoire »… et « d'histoires » que l'on doit ouvrir grandes les fenêtres sur le monde pour échapper à l'asphyxie[128],

Il saisissait l'occasion, dans la foulée, de fustiger l'exotisme :

> cette réaction s'oppose totalement à l'appropriation mal venue d'un vocabulaire « colonial » par l'Europe du début de ce siècle, et aux nombreuses et éphémères rhapsodies malgaches, cambodgiennes, et autres tableaux de genre[129].

Car le renouvellement du langage tel qu'on le conçoit désormais ne passe plus par les emprunts codifiés et superficiels de la « couleur locale » mais par la revendication d'une connaissance approfondie comprenant parfois même un cursus d'apprentissage auprès

---

[126] Jean-Claude Eloy, "Orient-Occident, Pour en finir avec l'exotisme", *op.cit.*
[127] Stéphane Lelong, *Nouvelle musique*, Editions Balland, Paris, 1996, p 299
[128] Pierre Boulez, « Dire, jouer, chanter », texte d'une conférence de 1962, in *Points de repères*, Christian Bourgeois Editions du Seuil, Paris, 1995, cité in Luisa Bassetto, « Orient - Accident ? » in *Pli selon Pli, Entretiens et études*, Editions Contrechamps, Genève, 2003, p 39
[129] *Ibid.*, p 39

de musiciens du cru. Eloy s'est ainsi longuement intéressé aux traditions musicales lors de son séjour au Japon et il possédait déjà une connaissance précise du chant Shômyô avant sa première rencontre avec les moines bouddhistes qui devaient créer *A l'approche de Feu Méditant*[130]. De la même façon, Steve Reich prend chaque jour un cours, lors de son séjour au Ghana, avec « l'un des grands maîtres percussionnistes du pays »[131]. Quant à John Cage, il entreprend dès 1945 l'étude de la musique indienne avec Gita Sarabhai, à qui il donne alors en échange des cours de contrepoint[132]. Et l'on pourrait ainsi multiplier les exemples.

Il faut préciser que, loin de ne représenter qu'un choix parmi d'autres, le recours aux traditions extra-européennes est souvent considéré comme une nécessité impérieuse. Jean-Claude Eloy y voit ainsi un passage obligé de la création musicale :

> […] pour une partie importante des créateurs de notre époque, les musiques non européennes, non occidentales, ont joué un rôle décisif dans leurs choix, leurs évolutions, leur manière de concevoir et de composer. Ce phénomène est si marquant que tout créateur qui n'a pas ressenti cette nécessité semble d'emblée s'inscrire dans la mouvance d'un âge dépassé de la musique actuelle.

Si ce phénomène revêt une telle importance, c'est que se développe petit à petit l'ambition d'une musique « universelle », synthèse entre les différentes cultures, dont le matériau pourrait être indifféremment emprunté à n'importe quelle tradition du monde. Cette « communication[133] » constitue, pour Eloy, l'évolution inéluctable de la musique du XXIe siècle :

> le « mariage » entre les cultures est certainement l'un des plus grands phénomènes de notre époque : il s'accélère très vite. C'est de lui que naîtront ces merveilleux « enfants eurasiens » qui sont déjà, potentiellement, tout le futur de notre planète au XXIe siècle[134].

Le compositeur s'insurge ainsi contre ceux qui ne voient là qu'une utopie irréalisable :

> Civilisation planétaire ; universalisme ; mondialisme, voilà les grands mots prétendument « utopistes » ou « idéalistes-rêveurs »… Comment pourrait-on

[130] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire*, *op. cit.*, p 32
[131] Stéphane Lelong, *op.cit.*, p 300
[132] Daniel Charles, « Cage John - (1912-1992) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 avril 2016. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/john-cage/
[133] Jean-Claude Eloy, "Orient-Occident, Pour en finir avec l'exotisme", *op.cit.*
[134] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire*, *op. cit.*, p 33-34

> être musicien, aujourd'hui, dans l'indifférence à cette « philosophie » planétaire de la musique, en un temps où n'importe quel son peut être envoyé instantanément autour du globe via satellite[135] ?

Là encore la pensée d'Eloy reste très actuelle, partagée certes dans le domaine musical (Stockhausen n'appela-t-il pas lui aussi de ses vœux cette « musique universelle » ?) mais également au-delà, et jusqu'à aujourd'hui encore, dans d'autres champs de la création artistique. Ainsi le manifeste *Pour une littérature-monde en français*, signé en 2007 par quarante-quatre auteurs de langue française, se félicite-t-il que les prix d'automne de la même année aient tous été décernés à des auteurs « d'outre-France », consacrant ainsi des écrivains de langue française jusqu'alors relégués aux marges, « variante exotique tout juste tolérée ». Les signataires se réjouissent que ces écrivains ne soient plus cantonnés aux collections célébrant l'altérité (« la littérature francophone ») mais considérés comme auteurs à part entière, à l'instar de leurs homologues de langue anglaise dont Salman Rushdie représente l'exemple le plus marquant :

> ceux-là, nés en Angleterre, ne vivaient plus dans la nostalgie d'un pays d'origine à jamais perdu, mais, s'éprouvant entre deux mondes, entre deux chaises, tentaient vaille que vaille de faire de ce télescopage l'ébauche d'un monde nouveau. Et c'était bien la première fois qu'une génération d'écrivains issus de l'immigration, au lieu de se couler dans sa culture d'adoption, entendait faire œuvre à partir du constat de son identité plurielle, dans le territoire ambigu et mouvant de ce frottement. En cela, soulignait Carlos Fuentes, ils étaient moins les produits de la décolonisation que les annonciateurs du XXIe siècle.

Et de conclure :

> […] le temps nous paraît venu d'une renaissance, d'un dialogue dans un vaste ensemble polyphonique, sans souci d'on ne sait quel combat pour ou contre la prééminence de telle ou telle langue ou d'un quelconque « impérialisme culturel ». Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons[136].

Ces appels à un métissage des cultures, omniprésents dans les écrits de Jean-Claude Eloy, semblent totalement affranchir le compositeur de tout soupçon d'exotisme et

---

[135] Jean-Claude Eloy, "Orient-Occident, Pour en finir avec l'exotisme", *op.cit.*

[136] Collectif, « Pour une 'littérature-monde' en français », in Le Monde, 15 mars 2007, consulté en ligne le 17 avril 2016, http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html

légitimer son exaspération lorsque ces soupçons persistent à exister. Le métissage culturel est en effet un phénomène analogue à ce que l'on nomme *créolisation* dans le domaine linguistique et qui, selon Edouard Glissant qui s'en est fait le penseur, nécessite une stricte égalité entre les matériaux en présence[137] :

> […] la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être « équivalents en valeur » pour que cette créolisation s'effectue réellement […]. La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en valeur « s'intervalorisent », c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange.[138]

Cette nécessité d'égalité apparaît bien dans la réflexion de Jean-Claude Eloy puisqu'à plusieurs reprises le compositeur insiste sur son attachement à la tradition occidentale, qu'il n'est pas question pour lui d'abandonner au profit exclusif de traditions étrangères comme certains contemporains purent être tentés de le faire :

> au début des années 60 - après avoir travaillé avec Boulez et m'être manifesté à travers un sérialisme évolué, à la fois rigoureux et libéré - j'éprouvais le besoin de faire parler, dans ma musique, ces influences venues de civilisations lointaines, avec lesquelles je vivais en forte communication et symbiose, grâce aux disques. Mais je refusais de la faire en suivant la mode de l'époque : « oublions la culture occidentale, apprenons à jouer du Sitar ». Car je souhaitais aussi et EN MÊME TEMPS faire vivre les fortes racines que je continuais d'entretenir avec la tradition de complexité d'écriture, de constructivisme et d'expressionnisme esthétique qui s'attache à l'histoire musicale de l'Europe et s'y épanouit jusque dans l'époque contemporaine.[139]

On est ainsi loin de l'exotisme traditionnel qui, si il en arrive parfois à « préférer l'Autre au même », ne l'exonère pas pour autant de cette infériorité constitutive - garante de la sensation d'exotisme - à travers laquelle il le considère.

---

[137] Notons toutefois qu'Edouard glissant distingue la créolisation du métissage en raison de son aspect imprévisible (alors que l'on peut calculer les effets d'un métissage) : « la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité », in Edouard Glissant, Introduction à une poétique du divers, Editions Gallimard, Paris, 1996, première édition aux Presses de l'Université de Montréal, 1995, p 18-19

[138] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Editions Gallimard, Paris, 1996, première édition aux Presses de l'Université de Montréal, 1995, p 17-18

[139] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op.cit.*, p. 31

Paradoxes

Ainsi que nous l'avons vu, il apparaît donc tout à fait impossible d'associer à l'exotisme les positions exprimées par Jean-Claude Eloy tout au long de sa carrière et réaffirmées ces dernières années par la publication de ses écrits et entretiens chez Hors-Territoires. Ces positions entretiennent cependant quelques paradoxes qui peuvent amener à nuancer le propos et qui déboucheront sur une réévaluation de la notion même d'exotisme.

Le premier de ces paradoxes concerne la volonté d'universalisme exprimée par Jean-Claude Eloy et associée, dans le même temps, à une volonté très forte du maintien de la diversité culturelle non occidentale. Ainsi que nous l'avons vu, le compositeur regrette à plusieurs reprises l'universalisation des traditions culturelles non occidentales. Or celle-ci n'est-elle pas la contrepartie incontournable de cette « communication entre les cultures » qu'il appelle de ses vœux ? Et pourquoi la déplorer uniquement dans le champ extra-européen ? Cette fameuse « communication entre les cultures » ne doit-elle être qu'à sens unique ? Ne risque-t-on pas là de se retrouver dans une configuration relationnelle proche de celle de l'exotisme ?

Un second paradoxe découle directement du premier : alors que la tradition européenne est appelée à se renouveler par métissage, la quête d'authenticité qui concerne les traditions non occidentales ambitionne de les figer dans un état originel précédant toute « contamination ». Outre la difficulté - voire l'impossibilité - de déterminer un tel état, celui-ci ne se rapprocherait-il pas du « stéréotype » exotique, dont la caractéristique essentielle consiste justement en la réification d'une identité ?

Ces deux paradoxes font apparaître en filigrane, au sein d'un discours universaliste, une différence d'appréhension entre tradition européenne et musiques extra-occidentales. A cela s'ajoute un dernier paradoxe, celui qui concerne l'appareil paramusical accompagnant l'œuvre d'Eloy. Cet appareil laisse une large place à la représentation de l'altérité. Pourquoi le compositeur prend-il soin de souligner avec autant de constance l'influence extra-occidentale de son inspiration dans une œuvre « universelle » censée justement se détacher de cette « sensation du divers » qui fonde tout exotisme ?

2.1.2 Un exotisme postcolonial

Associé au colonialisme et à un pittoresque de pacotille, l'exotisme semble ainsi s'être disqualifié tout au long du XXe siècle, au fur et à mesure que progressaient les idées

d'anticolonialisme et de relativisme culturel. Déjà dans les premières années du siècle, Victor Segalen s'interrogeait sur l'utilisation de ce mot « compromis et gonflé, abusé, prêt d'éclater, de crever, de se vider de tout », livrant au passage une longue énumération des « clichés » qui décrédibilisent désormais le terme :

> je ne l'ignore et ne le cache point : ce livre décevra le plus grand nombre. Malgré son titre un peu compromis déjà, il y sera peu question de tropiques et de palmes, de cocotiers, aréquiers, goyaviers, fruits et fleurs inconnus ; de singes à face humaine et de nègres à façons de singes ; on n'éprouvera point de « grandes houles » ni d'odeurs ni d'épices ; si ce n'est comme épices même, ou très exactement, hors-d'œuvre, préparant grossièrement aux services plus substantiels. On y mènera peu de croisières dans les îles les plus reculées du monde. Il y coulera quelques larmes de couleur, mais en quantité facilement tarie. On ne compte point déplorer des « incompréhensions » mais au contraire les louer à l'extrême […]. Car c'est bien tout cela que renferme aujourd'hui le mot dont il départ : Exotisme. Mot compromis et gonflé, abusé, prêt d'éclater, de crever, de se vider de tout. J'aurais été habile en évitant un mot si dangereux, si équivoque. En forger un autre ? […]. J'ai préféré tenter l'aventure, et garder ce qui m'a paru bon, foncièrement, malgré ses galvaudages ; mais j'ai tenté, en l'épouillant d'abord, et le plus rudement possible, de lui rendre, avec sa valeur ancienne, toute la primauté de sa saveur[140].

Beaucoup plus récemment, Jésus Aguila adopte le même parti et tente lui aussi « l'aventure » en appliquant le terme d'exotisme à des créations de la seconde moitié du XXe siècle, non sans avoir pris soin au préalable de distinguer ce nouvel exotisme de celui du XIXe siècle. Il réfute ainsi l'association systématique de l'exotisme à un conservatisme musical suranné :

> passons sur l'exotisme musical au sens étroit du terme. Directement hérité du XIXe siècle et du début du XXe siècle, il ne retient des cultures musicales étrangères que les aspects les plus anecdotiques et superficiels […]. Disqualifié sous sa forme étroite, l'exotisme n'a [cependant] pas pour autant disparu durant la seconde moitié du XXe siècle. Il s'est perpétué sous des formes qui n'ont pas toujours été synonymes de régression ou de conservatisme esthétique, bien au contraire. Entre 1950 et 1970, le dépaysement exotique recelait encore de nombreuses possibilités de stimuler et de ressourcer des compositeurs qui traversaient des périodes d'épuisement psychique, de doute, ou qui furent envahis par une sensation d'usure ou d'inadéquation du langage musical occidental. Cette forme d'exotisme musical a perpétué la tradition des longs

[140] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op.cit.*, p 86-87

> voyages d'artistes au XIXe siècle, qui cherchaient à fuir les réalités du monde occidental en s'isolant dans des pays lointains et idéalisés […][141].

N'est-il donc pas temps, en procédant à une redéfinition du terme et en l'élaguant de ses scories coloniales, de lever le tabou de l'exotisme ?

2.1.2.1 Postcolonial : jalons

Réalité protéiforme s'il en est, le courant postcolonial se présente comme un domaine hétérogène difficile à définir de façon précise tant il embrasse d'opinions diverses, voire opposées ;

> c'est une nébuleuse plus qu'une école, et un registre de pensée critique et de questionnement plus qu'une doctrine constituée, qui se dérobe à toute définition simple en termes de contenu […][142].

L'orthographe même du mot fait débat : faut-il l'écrire avec ou sans trait d'union ?

> [la question du trait d'union est] une question importante […]. La distinction réside dans le fait de penser le postcolonial comme ce qui vient après la colonisation (sans trait d'union) ou bien de penser le postcolonial comme tout ce qui procède du fait colonial, sans distinction de temporalité (avec trait d'union)[143].

En France, un consensus semble toutefois se dessiner en faveur de l'orthographe sans trait d'union (que nous adoptons ici), justement pour ne pas réduire le préfixe *post* à sa dimension temporelle :

> Loin de souligner une étape de type chronologique (le processus anticipant et débordant la stricte ère de la décolonisation), l'orthographe avec trait d'union adoptée par les chercheurs vise à produire une forme de geste ostentatoire de disjonction, marquant à la fois l'espace d'affirmation d'une différence et la béance impossible à combler de l'inadéquation entre la langue d'écriture et l'expérience de cette différence. […] L'usage actuel en France tend [cependant] à renoncer [à ce trait d'union] dans la composition lexicale lorsqu'elle a cette

[141] Jésus Aguila, « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », *op.cit.*, p 1166-1167

[142] Jacques Pouchepadass, « Le projet critique des postcolonial studies entre hier et demain », La situation postcoloniale, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), «Références», 2007, 456 pages, URL : www.cairn.info/la-situation-postcoloniale--9782724610406-page-173.htm

[143] Akhil Gupta, « Une théorie sans limite », in Marie-Claude Smouts, *La situation postcoloniale*, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) « Références », 2007, p. 218-222

> valeur - précisément pour ne pas risquer d'assigner le préfixe « post » au rôle de marqueur chronologique [c'est nous qui soulignons].[144]

S'il est difficile de définir la pensée postcoloniale, on peut toutefois relever, chez les différents auteurs qui s'en réclament, des convergences d'intérêt propres à la circonscrire. Le « postcolonial » apparaît ainsi préoccupé en premier lieu par les ex-colonies et par l'impact de l'épisode colonial sur leur présent :

> Le qualificatif « postcolonial » renvoie moins […] au constat empirique que les empires coloniaux appartiennent au passé qu'à un projet de dépassement par la critique de ce qui survit aujourd'hui encore de ce passé dans les manières de voir et les discours qui les expriment[145].

Cette continuité entre le présent et le passé colonial est également mise en exergue par l'un des ouvrages fondateurs concernant la littérature postcoloniale :

> Nous emploierons […] le terme « postcolonial » pour recouvrir toute culture affectée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours. Car il y a une continuité de préoccupations qui court tout au long du processus historique initié par l'agression impériale européenne […]. En ce sens, ce livre s'intéresse au monde tel qu'il existe avant et après la période de la domination des empires coloniaux européens et à ce que cela induit dans la littérature contemporaine[146].

Cet impact du passé colonial s'exprime à travers la production culturelle des ex-colonisés et dans le cadre d'une domination hégémonique dont la pensée postcoloniale postule qu'elle n'a pas disparu avec les processus de décolonisation. Il ne s'agit plus là d'une domination économique et politique mais d'un processus plus insidieux reposant sur l'idée que le « progrès » passe obligatoirement par le modèle culturel européen, tout ce qui ne s'y conforme pas étant automatiquement pensé comme « synonyme d'arriération, d'anomalie, de ratage, voire de danger »[147]. Il est alors difficile, voire impossible, pour les peuples colonisés d'accéder à une « représentation de soi valorisée et constructive » en raison du « *dénigrement culturel*, oppression

---

[144] Martine Mathieu-Job, Préface à l'édition française, in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'empire vous répond. Théorie et pratiques des littératures postcoloniales*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2012 pour la traduction française, format Kindle emplacement 58

[145] Jacques Pouchepadass, *op. cit.*

[146] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *op.cit.*, format Kindle emplacement 131

[147] Jacques Pouchepadass, *op.cit.*

consciente et inconsciente de la personnalité indigène et de sa culture par un modèle racial et culturel prétendument supérieur »[148]. Kocoumbo, l'étudiant Noir du roman éponyme de Aké Loba, a parfaitement intégré aussi bien cette infériorisation que la propagande colonialiste qui l'accompagne :

> Les Européens sont moins égoïstes qu'on ne le croit. Ces hommes-là ont travaillé ; aujourd'hui, moi, Kocoumbo, qui ne connaît rien d'eux, j'en profite. Je suis bien au chaud dans un petit train sous la terre […]. Oui, c'est beau, c'est merveilleux, c'est magnifique, c'est un travail magique ! L'Européen travaille, c'est incontestable ! Il travaille pour tout le monde, pour l'homme d'aujourd'hui comme pour l'homme de l'avenir.[149]

Cet aspect du colonialisme est d'autant plus pernicieux qu'il ne disparaît donc pas avec l'indépendance et que ce sont souvent les ex-colonisés qui réclament cette marche vers le progrès, les États-nations nés des indépendances s'engageant en général « *en faveur* de politiques de modernisation interne d'inspiration occidentale »[150].

> Ce colonialisme ne colonise pas seulement les corps mais aussi les entendements. […] L'Occident est maintenant partout, en Occident et ailleurs, dans les structures et dans les esprits […]. Le colonialisme habite avant tout dans la conscience des gens, et c'est là en dernière analyse qu'il doit être abattu[151].

Combinant ces différents aspects, Koffi Anyinefa opte pour une définition très générale du postcolonialisme comme

> pratique d'écriture et de lecture dévoilant et condamnant les structures de domination et de subordination des discours culturels s'originant dans l'histoire du colonialisme européen.[152]

« Pratique d'écriture » car c'est d'abord dans la littérature que sont apparues, au détour des années 60, les premières émergences d'une pensée postcoloniale. Étaient alors considérées comme postcoloniales les productions d'auteurs issus des anciennes

---

[148] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *op.cit.*, format Kindle emplacement 271
[149] Aké Loba, *Kocoumbo, l'étudiant Noir*, Flammarion, Paris, 1960, p 90, cité in Koffi Anyinefa, « Le métro parisien, figure de l'exotisme postcolonial », in French Forum vol. 28, n°2, 2003p 77-98
[150] Jacques Pouchepadass, *op.cit.*
[151] Ashis Nandy, *L'ennemi intime. Perte de soi et retour à soi sous le colonialisme*, Paris, Fayard, 2007, cité in Jacques Pouchepadass, *op. cit.*
[152] Koffi Anyinefa, *op.cit.*

colonies - et en premier lieu des pays de l'ancien Empire britannique - et développant les thèmes de « quête de l'identité, redécouverte d'une histoire propre, déconstruction des modèles culturels hérités du colonialisme »[153]. Ce n'est qu'une vingtaine d'années plus tard que naîtra le courant des *postcolonial studies*, lecture critique dont Edward Saïd pose la première pierre en 1978 avec *Orientalism*. Ce courant initie une réflexion générale s'intéressant d'abord à la littérature puis transcendant peu à peu les domaines d'études pour devenir une posture réflexive, grille de lecture applicable à n'importe quel champ disciplinaire :

> le domaine des études postcoloniales ne se réduit plus comme il y a quinze ans aux écrits d'une poignée de romanciers et de théoriciens vedettes, et le projet intellectuel qu'elles incarnent s'est immensément vulgarifié et diversifié […]. On commence à appliquer des analyses de type postcolonial à toutes les sociétés passées ou présentes ayant subi une forme de conquête ou de domination étrangère, y compris l'Antiquité et les époques médiévales, et des aires jusqu'ici hors champ comme l'Asie orientale […]. On peut en conclure soit que les *postcolonial studies* sont en voie d'effacement par dilution, soit au contraire qu'elles ont réussi. Il est clair en effet que tous les nouveaux domaines d'études qui, à l'instar des *postcolonial studies*, se pressent depuis vingt ou trente ans dans la brèche ouverte par les *cultural studies* […] n'ont pas nécessairement comme destination première de s'y enkyster sous forme de disciplines constituées ou de départements d'université mais plutôt de prendre pied dans les domaines scientifiques institutionnalisés, de les décentrer et de les désenclaver en les investissant de l'intérieur. Le projet critique des *postcolonial studies* est en ce sens réussi : si elles perdent de leur spécificité, c'est pour une part parce-que les sciences sociales (anglophones) dans leur ensemble se « postcolonialisent »[154].

Au-delà de ces aspects, la pensée postcoloniale se caractérise par une visée sur le futur, une espérance quant aux relations interculturelles à venir. Revenant sur la signification du préfixe *post*, Marie-Claude Smouts ouvre ainsi le champ du postcolonial sur cette espérance en une humanité nouvelle :

> Le mot « postcolonial » traduit cette situation d'enchevêtrement des temps et des territoires. Le « post » ne renvoie pas à une notion de séquence avec un « avant » et un « après ». Il englobe toutes les phases de la colonisation : le temps des empires, le temps des indépendances, la période qui a suivi ces indépendances, le temps d'aujourd'hui. Il exprime également un « au-delà » qui est une résistance, une visée et une espérance : résistance aux représentations

[153]Jean-Pierre Durix, Jean-Louis Joubert, « Postcoloniales littératures », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 septembre 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/litteratures-postcoloniales/

[154] Jacques Pouchepadass, *op.cit*.

> étouffantes de l'Autre comme semblable mais inférieur ; visée de repenser les expériences historiques fondées sur la domination pour les reformuler en une histoire partagée ; espérance d'une reconnaissance réciproque redonnant à chacun son histoire, sa culture et sa dignité[155].

De la même façon, Achille Mbembe rappelle que « la pensée postcoloniale insiste sur l'*humanité-à-venir*, celle qui doit naître une fois que les figures coloniales de l'inhumain et de la différence raciale auront été abolies »[156]. Quant à Edward Saïd, il n'est pas en reste lorsqu'il appelle de ses vœux la disparition pure et simple de la distinction Orient / Occident :

> [j'espère] avoir contribué ici à une meilleure compréhension de la manière dont la domination culturelle a opéré. Si cela peut encourager un nouveau rapport avec l'Orient, en fait éliminer complètement « l'Orient » et « l'Occident », nous aurons fait quelques pas dans le processus de ce que Raymond Williams appelle le « désapprentissage » de « l'esprit de domination ».[157]

2.1.2.2 Jean-Claude Eloy postcolonial ?

Il s'agit à présent de mettre en parallèle les prises de position de Jean-Claude Eloy avec la pensée postcoloniale, de nombreux éléments de convergence semblant exister entre les deux. On trouve une première forte concordance dans l'idée que la domination occidentale, loin d'avoir pris fin avec les décolonisations, continue à exister de façon insidieuse dans le domaine culturel. Ainsi que nous l'avons vu, le compositeur déplore en effet à plusieurs reprises non seulement l'influence généralisée des musiques occidentales, mais également le fait que ces musiques soient plébiscitées par les sociétés non occidentales comme marque de « progrès ». Il rejoint ainsi les penseurs postcoloniaux pour lesquels il est impératif que les ex-colonies se défassent de l'idée que seule la culture européenne est synonyme d'émancipation. Ces constatations se prolongent tout naturellement chez Eloy par une recherche « d'authenticité » que l'on peut assimiler à la quête identitaire des écrivains postcoloniaux : tandis que ces derniers cherchent à retrouver et à réhabiliter une identité infériorisée par l'épisode colonial, Eloy s'insurge, nous l'avons vu, contre les « occidentalismes » dont se rendent « coupables » certains musiciens non occidentaux. Là encore, il s'agit de condamner

---

[155] Marie-Claude Smouts, « Introduction / Le postcolonial pour quoi faire ? », in Marie-Claude Smouts, *op.cit*. p. 25-66.
[156] Achille Mbembe et al., « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », Esprit 2006/12 (Décembre), p. 117-133.
[157] Edward Saïd, *op.cit*., p 42

l'influence occidentale en regrettant que les musiciens de culture extra-européenne ne cherchent pas à renouer avec leurs propres traditions. Ce retour à une situation culturelle « pré-occidentale » est également la solution prônée par certains penseurs postcoloniaux pour lesquels la colonisation peut être considérée comme « un trait historique éphémère que l'on peut laisser derrière soi » [158].

Au-delà de ce rejet de l'hégémonie européenne et de cette préoccupation pour la préservation des identités, c'est dans l'idée d'une « humanité à venir » que l'on trouve un autre point de ressemblance entre la pensée de Jean-Claude Eloy et le courant postcolonial. Cette humanité nouvelle, basée sur l'égale dignité des cultures et abondamment présente chez les penseurs postcoloniaux, prend chez Eloy, ainsi que nous l'avons vu, la forme d'une utopie musicale dans laquelle les compositeurs pourraient librement se référer à n'importe laquelle des traditions musicales du monde.

Jean-Claude Eloy est-il alors un compositeur postcolonial ?

L'on pourrait certes arguer que le qualificatif de *postcolonial* est surtout consenti à des créateurs issus des anciennes colonies. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler l'ambiguïté de l'attribution de ce « label », certains se voyant « relégués » malgré eux aux rayons de la littérature postcoloniale du seul fait de leur origine et de cette interrogation menée sur les « identités plurielles »[159] issues du fait colonial. Mais nous avons vu que la réflexion d'Eloy porte sur les mêmes phénomènes culturels : il semblerait alors totalement infondé de refuser au compositeur le qualificatif de *postcolonial* du simple fait de son origine métropolitaine. Quant à l'argument selon lequel la réflexion d'Eloy porte majoritairement sur le Japon, pays qui n'a jamais véritablement été constitué en colonie, il suffit, pour le balayer, de rappeler que la pensée postcoloniale repose sur le constat de la démarcation entre Orient et Occident et qu'elle s'ouvre, entre autres, à l'étude de tous les rapports de domination qui en découlent. Comme nous l'avons déjà souligné, Jacques Pouchepadass rappelle par ailleurs que

> [L'on] commence à appliquer des analyses de type postcolonial à toutes les sociétés passées ou présentes ayant subi une forme de conquête ou de

[158] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *op.cit.*, format Kindle emplacement 666
[159] Collectif, « Pour une 'littérature-monde' en français », in Le Monde, *op.cit.*

> domination étrangère, y compris l'Antiquité et les époques médiévales, et des aires jusqu'ici hors champ comme l'Asie orientale[160].

2.1.2.3 Traquer les continuité exotiques[161]

Il peut sembler incongru de chercher à rapprocher les termes d'*exotisme* et de *postcolonial* tant les idéologies qu'ils recouvrent sont divergentes. En effet, si l'exotisme et la pensée postcoloniale partagent la même préoccupation pour l'altérité non occidentale, ils l'expriment dans deux cadres de pensée radicalement opposés. Ainsi que nous l'avons vu, le postcolonial se nourrit en effet du relativisme culturel né de la réflexion anticoloniale tandis que l'exotisme, s'il n'exclut pas une certaine fascination pour l'Autre, souscrit toutefois largement à l'idée d'une hiérarchie des cultures. Ce rapprochement difficile entre les deux termes est également constaté per Kofi Anyinefa :

> comment penser l'*exotisme* et le *postcolonial* en même temps ? En d'autres mots, est-il possible de lier ces deux concepts à première vue si diamétralement opposés ? En effet, pris dans son sens général (du moins celui que lui attribuent couramment les études littéraires et culturelles contemporaines) de représentation (surtout dépréciative) que s'est faite l'Europe des peuples non-européens, l'*exotisme* ferait difficilement lit avec la notion, elle aussi généralement acceptée, de *postcolonialisme*. […] Dans ce sens […] l'exotisme serait « colonialiste » et le *postcolonialisme*, dans son attitude critique du colonialisme et de ses incidences, son antinomie[162].

Au-delà de ces dissemblances flagrantes, pourtant, il existe au sein même du mouvement postcolonial certaines continuités exotiques qui autorisent à interroger le concept d'*exotisme postcolonial*.

Définissant l'exotisme, à la suite de Segalen, comme « la perception du Divers », Koffi Anyinefa épure le terme de ses « relents colonialistes » et résout ainsi la contradiction apparente du couple exotisme/postcolonial. Il décrit alors comme *exotisme postcolonial* « tout discours culturel portant sur les ex-métropoles et qui émanerait de ressortissants d'anciennes colonies »[163]. Ce concept nouveau met en lumière une sorte d'inversion de

---

[160] Pouchepadass Jacques, *op.cit.*

[161] Nous détournons là une expression employée par Marie-Claude Smouts au sujet de travaux d'historiens s'attachant à « traquer les continuités coloniales dans les imaginaires comme dans les comportements », in Marie-Claude Smouts, « Introduction / Le postcolonial pour quoi faire ? », in Marie-Claude Smouts, *op.cit.*, p 25-66, note 2

[162] Koffi Anyinefa, *op.cit.*

[163] *Ibid.*

l'exotisme, la « sensation d'étrangeté » naissant à l'égard des ex-métropoles chez des ex-colonisés qui prennent désormais la parole (« d'objet du discours, l'ex-colonisé devient sujet du discours ») : « Cet exotisme de 'renvoi' est postcolonial dans la mesure où il se constitue en contre-discours, répondant à un autre exotisme, colonial celui-là »[164]. Il renoue également avec les ambitions de Segalen qui souhaitait justement élargir l'exotisme à la réaction du milieu face à l'observateur :

> Et d'abord pourquoi *tout simplement*, en vérité, ne pas prendre le contre-pied de ceux-là dont je me défends ? Pourquoi ne pas tenter la *contre*-épreuve ? Ils ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des *choses* et des gens inattendus dont ils sont allés chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux[165] ?

Le concept d'exotisme postcolonial ne possède cependant pas une acception bien définie. Alors que Koffi Anyinefa y voit cet exotisme « inversé » que nous venons de décrire, Graham Huggan en donnait une définition assez sensiblement différente lorsqu'il forgeait le concept en 1993[166]. S'il réserve lui aussi l'expression à des écrivains issus des anciennes colonies, il en restreint toutefois le champ d'application aux modalités de commercialisation et de *réception* des œuvres, dénonçant l'exotisme qui entoure la publication des auteurs postcoloniaux. Le chercheur explore ainsi

> la tension nichée au cœur de la consécration postcoloniale d'œuvres artistiques perçues et vendues comme des marchandises exotiques par les éditeurs et les agents culturels qui les légitiment depuis une ancienne métropole coloniale[167].

Contrairement à Anyinefa, Huggan ne cherche pas à délester le terme d'*exotisme* de ses connotations coloniales. Il s'appuie au contraire sur l'antagonisme entre *exotisme* et *postcolonial* pour interroger « le décalage » souvent « frappant » entre « les mythes et stéréotypes exotisants que les écrivains semblent bien démonter [et qui] réapparaissent […] de plus belle dans le *packaging* de leur livre »[168]. Dans son ouvrage ultérieur[169],

---

[164] *Ibid*.
[165] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op.cit*., p 35-36
[166] C'est en 1993, après l'attribution du Booker Prize à Salman Rushdie pour Les Enfants de minuit, que Graham Huggan publie son article intitulé « The Postcolonial Exotic ». Cet article figure, en traduction française, dans Collectif Write Back, *Postcolonial Studie : mode d'emploi*, Presses Universitaires de Lyon, 2013
[167] Claire Ducourneau, « Présentation » in Collectif Write Back, *op.cit.,* p 280
[168] Graham Huggan, « L'exotisme postcolonial » in Collectif Write Back, *op.cit*., p 293
[169] Graham Huggan, *The postcolonial exotic. Marketing the margins*, Routledge, Londres, 2001

Huggan poursuit sa réflexion et décrit plus précisément l'exotisme postcolonial comme un dilemme pouvant être posé en ces termes :

> is it possible to account for cultural difference without at the same time mystifying it ? To locate and praise the other without also privileging the self ? To promote the cultural margins without ministering to the needs of the mainstream ?[170]

2.1.2.4 L'exotisme postcolonial chez Jean-Claude Eloy

Aucune des définitions de l'exotisme postcolonial utilisées par Anyinefa et Huggan ne peut s'appliquer telle quelle à la démarche de Jean-Claude Eloy. C'est toutefois à partir de celle de Huggan que nous forgerons celle qui conviendra à notre analyse. L'étude de Huggan repose, ainsi que nous l'avons vu, sur l'existence d'une antinomie manifeste entre le contenu *postcolonial* de l'œuvre et l'exploitation commerciale qui en est faite. Cette antinomie existe également chez Eloy, non plus entre l'œuvre et sa commercialisation mais, de façon plus paradoxale encore, entre les propos du compositeur d'une part et certains des aspects qui apparaissent à l'étude de son œuvre d'autre part. De la même façon, certaines des préoccupations majeures du compositeur, bien qu'énoncées dans un cadre de pensée postcolonial incontestable, s'inscrivent malgré tout dans la continuité des mythes qui ont nourri l'exotisme du XIXe siècle. Une mise en garde s'impose ici. En effet, il ne s'agit en aucune façon de remettre en cause l'honnêteté intellectuelle d'un compositeur dont les prises de position en faveur de l'anticolonialisme et de l'égale dignité des cultures sont incontestables, mais simplement d'interroger la permanence d'un imaginaire européen perpétuant, dans des cadres idéologiques opposés, une même « mythologie » de l'altérité non-occidentale. Nous définirons ainsi l'exotisme postcolonial comme la permanence, au sein d'œuvres de créateurs occidentaux adhérant aux ambitions postcoloniales, de thèmes propres à l'exotisme du XIXe siècle. Nous conservons là la « tension » entre deux pôles opposés présente dans la définition de Huggan tout en ouvrant le champ de la création postcoloniale aux artistes issus d'anciennes métropoles. Enfin, nous élargissons la réflexion postcoloniale aux relations entre Orient et Occident au lieu de la restreindre aux relations entre les anciennes métropoles et les ex-colonies. Nous nous éloignons

[170] « Est-il possible de prendre en compte la différence culturelle sans l'auréoler de mystère ? De circonscrire l'altérité et d'en faire l'éloge sans se mettre en valeur soi-même ? De promouvoir les marges culturelles sans répondre aux attentes de la culture dominante ? » Graham Huggan, The postcolonial exotic. Marketing the margins, Routledge, Londres, 2001, format Kindle emplacement 845

ainsi du champ politique afin d'amener la réflexion vers des considérations anthropologiques plus larges.

Ainsi que nous l'avons vu, le premier paradoxe présent dans l'œuvre d'Eloy concerne la mise en exergue de l'altérité dans le paramusical (titres, pochettes de disques etc…) alors que le compositeur prône justement la disparition du « sentiment d'étrangeté » vis-à-vis de l'Autre, prophétisant à plusieurs reprises l'inéluctable naissance d'une musique universelle. Pourquoi avoir éprouvé le besoin de souligner, avec autant de constance puisque la quasi totalité du catalogue est concernée, l'influence de traditions culturelles étrangères ? Et comment ne pas voir là cette volonté de « perception du Divers » qui fonde l'exotisme ? Cet aspect aurait peut-être pu rester anecdotique ou trouver d'autres justifications si les prises de position d'Eloy n'avaient pas montré, au sein même d'une réflexion d'orientation postcoloniale, d'autres continuités avec la pensée exotique.

La première de ces prises de position concerne la recherche d'authenticité prônée par le compositeur pour les cultures extra-européennes. Il s'agit, ainsi que nous l'avons vu, de purger ces cultures de toute « souillure » occidentale afin de retrouver leur aspect originel. La volonté affichée ici est nettement postcoloniale dans le sens où il s'agit de « réparer » les effets de la domination culturelle occidentale. Eloy cite ainsi l'exemple de Jean-Jacques Nattiez dont le travail d'enregistrement a réactivé certaines traditions musicales en voie de disparition chez les Esquimaux du nord canadien :

> Tout se passe […] comme si l'Occident, d'un côté brisant sans pitié ces cultures, sous l'influence de sa civilisation et d'un autre, ayant mauvaise conscience, envoyait les meilleurs des siens pour redresser la situation et susciter des contrepoisons[171].

Cette recherche d'authenticité amène tout naturellement à penser la nécessité de préserver les traditions indigènes « étouffées » par la domination culturelle occidentale. Eloy applaudit ainsi au travail effectué par Nattiez avec les Esquimaux, de même que, ainsi que nous l'avons vu, aux démarches effectuées par le musicologues Jacques Brunet pour faire réaccorder les instruments cambodgiens. Cette préoccupation pour « l'authenticité » est largement partagée chez les contemporains d'Eloy. Dans le même esprit, Steve Reich rapporte qu'il n'a pas pu se résoudre à limer une cloche ramenée du Ghana :

[171] Jean-Claude Eloy, « Orient-Occident, Pour en finir avec l'exotisme », *op.cit.*

> quand je suis rentré du Ghana, j'ai rapporté quelques cloches de fer qu'on appelle « gong-gongs » et « atokes ». J'ai pensé que je pourrais les utiliser dans une de mes compositions. Mais une fois à la maison, je me suis aperçu que le gong-gong et le piano n'étaient pas accordés. Que devais-je faire alors ? Prendre une lime et corriger la hauteur du gong-gong ? C'eut été une forme de viol. L'instrument possédait presque une voix qui me disait : « je viens du Ghana, c'est ainsi que je suis fait et c'est ainsi qu'il faut me prendre »[172].

Mais Steve Reich ne s'est jamais offusqué, par exemple, de l'utilisation du piano préparé qui pourrait pourtant être considéré comme une atteinte à la nature originelle de l'instrument. Il impose ainsi aux cultures non occidentales une exigence d'authenticité « que l'on ne prête [même] pas, d'ordinaire, à sa propre culture »[173]. De la même façon, Eloy, tout en prônant le retour à une « pureté » pré-occidentale pour les cultures extra-européennes, n'envisage en revanche le futur de la musique européenne qu'à travers ce qu'il nomme lui-même le *métissage*. Non seulement Les cultures indigènes se voient figées, au prétexte d'une libération du joug occidental, dans un état supposé « originel », mais elles font ainsi l'objet d'un véritable fétichisme. En essentialisant et en sacralisant l'Étranger de la sorte, l'exigence d'authenticité maintient une distance irréductible - donc génératrice d'exotisme - entre les cultures, condamnant l'Autre à devenir la représentation permanente de l'altérité exotique :

> [the] demand for 'authenticity' denies Fourth World writers a living, changing culture. Their culture is deemed to be the Other and must avoid crossing those fictionnal but ideologically essential boundaries between Them and Us, the Exotic and the Familiar, The Past and the Future, the 'Dying' and the Living[174].

On se trouve ainsi en présence d'un paradoxe selon lequel on dénonce l'exotisme tout en le perpétuant - certes dans un contexte différent puisqu'il s'agit désormais d'exhumer tout ce qui avait été déprécié par la domination culturelle occidentale.

Au-delà de ce fétichisme qui l'accompagne, la recherche d'authenticité n'est pas sans rappeler la quête des origines qui fonde le courant exotique - et notamment orientaliste - et qui s'exprimait déjà par la recherche de lieux « authentiques » non encore pervertis par la « civilisation ». Cette quête d'authenticité était alors certes le fait d'Européens

---

[172] Steve Reich, cité in Stéphane Lelong, *op.cit.*, p 301

[173] Graham Huggan, « L'exotisme postcolonial » in Collectif Write Back, *op.cit.*, p 294

[174] « L'exigence d'authenticité refuse aux écrivains du quart-monde une culture vivante et changeante. Cette culture représente l'Autre et ne doit pas traverser la frontière, fictive mais idéologiquement essentielle, entre eux et nous, l'exotique et le familier, le passé et le futur, le 'mort' et le 'vivant' », M. Fee, cité in Graham Huggan, *The postcolonial exotic. Marketing the margins*, *op. cit.*, format Kindle emplacement 3368

affectant de fuir leur propre civilisation tandis qu'Eloy, lui, prône le retour des cultures extra-européennes à une réalité pré-occidentale. Et la quête des artistes et savants du XIXe siècle résistait rarement à l'épreuve de la réalité[175] alors que le voyage est désormais entrepris en position de disciple et élève les objets rapportés au statut de fétiche. Mais ne s'agit-il tout de même pas, dans les deux cas, de partir à la recherche d'un paradis perdu par la faute d'une « occidentalisation » délétère ? On retrouve là le *culte de l'authenticité* défini par Huggan : l'*authentique* y devient simultanément le signe d'une perte et d'un fétichisme rédempteur, la recherche de l'authenticité chez l'Autre apparaissant ainsi comme l'antidote à une culture occidentale qui aurait perdu sa propre authenticité par attachement excessif au matériel[176]. Là encore, et bien que le contexte idéologique ne soit plus le même, Eloy semble perpétuer l'un des éléments principaux de l'ancien exotisme. Anaïs Fléchet ne s'y trompe pas, qui, après avoir affirmé que l'exotisme n'est pas mort « sous les coups de l'authenticité », voit justement dans cette quête d'authenticité « une nouvelle forme du goût des autres »[177]. De la même façon, Graham Huggan considère comme exotique non seulement l'idée d'authenticité mais également celle selon laquelle « l'homme blanc » serait responsable de la disparition des cultures indigènes :

> such ideas of 'disappearing cultures' and of an untrammeld cultural authenticity are the stuff of a european anthropoligical exotic[178].

Car c'est l'idée de « sauvetage culturel », issue de celle de cultures « en voie de disparition », qui entretient les liens les plus forts avec l'exotisme. En effet, la question centrale du « sauvetage » réside dans le fait que la population indigène elle-même doit être convaincue de la nécessité de préserver sa propre culture. Eloy déplore ainsi à plusieurs reprises le fait que des populations asiatiques puissent préférer s'adonner à la musique occidentale au lieu de renouer avec leurs propres traditions musicales. Or cette idée qui consiste à sauver un peuple malgré lui était déjà l'un des pivots de l'orientalisme. En opposition radicale avec les ambitions postcoloniales, elle suppose de

---

[175] Ainsi que le rappelle Edward Saïd, certains savants se retrouvaient définitivement guéris de leur orientalisme par le premier coup d'œil sur une statue indienne à huit bras, in Edward Saïd, *op.cit.*, p 69

[176] Graham Huggan, *The postcolonial exotic. Marketing the margins*, *op.cit.*, format Kindle emplacement 3328

[177] Anaïs Fléchet, *op.cit.*

[178] « Ces idées de 'cultures en voie de disparition' et de libre authenticité culturelle relèvent d'un exotisme anthropologique européen », Graham Huggan, The postcolonial exotic. Marketing the margins, *op.cit.*, format Kindle emplacement 1075

prendre la parole à la place de l'Autre et de savoir - mieux que lui - ce qui lui est favorable. « L'orientaliste moderne, nous rappelle ainsi Edward Saïd, est, à ses propres yeux, un héros qui sauve l'Orient de l'obscurité, de l'aliénation et de l'étrangeté qu'il a lui-même convenablement perçues. Ses recherches reconstruisent les langues perdues de l'Orient, ses mœurs et même ses mentalités »[179].

Des considérations qui apparaissaient pourtant comme relevant de la pensée postcoloniale semblent ainsi entretenir une flagrante continuité avec les thèmes majeurs de l'exotisme. Et même si ces thèmes sont étayés par une idéologie nouvelle, cette « distinction ontologique » qu'ils perpétuent entre l'Orient et Occident autorise à les conserver dans le champ de l'exotisme. Un exotisme auquel nous accolons le qualificatif de *postcolonial*, justement pour souligner la pensée nouvelle au sein de laquelle il s'épanouit et avec laquelle il entre en friction.

2.2 Approche méthodologique

2.2.1 L'œuvre comme objet autonome

Légitimer, ainsi que nous venons de le faire, une orientation d'analyse réfutée par l'artiste lui-même revient à considérer l'œuvre comme un objet autonome sur lequel le compositeur, pas plus que tel ou tel auditeur, ne détient la vérité absolue. Ce sont Jean-Jacques Nattiez et Jean Molino qui ont introduit dans le champ musicologique, au milieu des années 70, cette notion d'une réalité multiple de l'œuvre. S'affranchissant de la conception la considérant comme objet fini, ils ont placé l'œuvre au centre d'un réseau de conduites de production (la poïétique) et de réception (l'esthésique) et ont ainsi mis en évidence les différences de perception obtenues selon que l'on se place du point de vue du compositeur ou de celui de l'auditeur. Ce positionnement face à l'œuvre s'inscrit dans la pensée littéraire de l'époque qui substitue la théorie du texte à la critique classique. Alors que cette dernière considérait le texte comme dépositaire d'un sens immuable résultant des choix de l'auteur, la nouvelle théorie le conçoit comme « un espace polysémique où s'entrecroisent plusieurs sens possibles »[180]. Le lecteur est alors placé, au même titre que l'auteur, au centre du processus de production :

[179] Edward Saïd, *op.cit.*, p 144

[180] Roland Barthes, « Texte théorie du », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 avril 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/

> La théorie du texte amène donc la promotion d'un nouvel objet épistémologique : la lecture (objet à peu près dédaigné par toute la critique classique, qui s'est intéressée essentiellement soit à la personne de l'auteur, soit aux règles de fabrication de l'ouvrage et qui n'a jamais conçu que très médiocrement le lecteur, dont le lien à l'œuvre, pensait-on, était de simple *projection*). Non seulement la théorie du texte élargit à l'infini les libertés de la lecture (autorisant à lire l'œuvre passée avec un regard entièrement moderne, en sorte qu'il est licite de lire, par exemple, l'*Œdipe* de Sophocle en y reversant l'*Œdipe* de Freud, ou Flaubert *à partir* de Proust), mais encore elle insiste beaucoup sur l'équivalence (productive) de l'écriture et de la lecture[181].

Non seulement la connaissance du contexte de composition (procédés d'écriture, déclarations d'intention du compositeur etc.) ne suffit donc pas à la compréhension de l'œuvre mais il n'est même plus question de considérer le compositeur comme le « propriétaire de l'œuvre quant à son sens[182] ». Umberto Eco souligne ainsi l'autonomie acquise par le texte :

> [le texte], une fois séparé de son émetteur (ainsi que de l'intention de l'émetteur) et des circonstances concrètes de son émission (et donc de son référent entendu), flotte (pour ainsi dire) dans le vide d'un espace potentiellement infini d'interprétations possibles. Par conséquent, aucun texte ne peut être interprété selon l'utopie d'un sens autorisé, original et final. Le langage dit toujours quelque chose de plus que son inaccessible sens littéral, lequel est déjà perdu dès le début de l'émission textuelle[183].

Cette « déconnexion » du compositeur et de l'œuvre achevée constitue aujourd'hui l'un des fondements de la musicologie :

> L'un des points forts de la nouvelle musicologie est la tendance « déconstructionniste », inspirée des travaux de Jacques Derrida, […] qui réfute le vieux principe selon lequel le devoir de l'analyste consiste à reconstruire les intentions expressives du compositeur. Un texte, une fois écrit, acquiert une vie autonome qui peut très bien ne rien avoir à faire avec les intentions de celui qui l'a composé […][184].

Cependant, que l'on se place du côté poïétique ou esthésique, le champ des possibles reste immense et peut encore donner lieu à de multiples interprétations. Ne

---

[181] *Ibid*.

[182] Françoise Escal, « Le sens en musique : parcours d'une recherche », in Marta Grabocz, dir., *Sens et Signification en musique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2007, p 19.

183 Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1992 pour la traduction française, version numérique, Introduction.

184 Mario Baroni, « Herméneutique musicale », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 2, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, tome 2, p 675

se bornant pas à constater cette multiplicité des lectures possibles, François Delalande fait de la définition d'un « point de vue » l'un des vecteurs essentiels du processus analytique. En effet, « à quoi servirait d'effectuer n'importe quel relevé, n'importe quelle analyse (par exemple de montrer que l'œuvre de Bach contient 1,3 fois plus de *si bémol* que de *fa dièse*) si l'on n'est pas guidé, comme dirait Nattiez, par une présomption de pertinence[185] ? » Il articule ainsi les concepts de point de vue, de pertinence et de fonction :

> Les concepts de point de vue, de pertinence et de fonction se renvoient l'un à l'autre au sein d'une conception fonctionnaliste de l'analyse. Rappelons très simplement comment ils s'articulent. Une affiche de concert a, mettons, deux grandes fonctions : attirer l'attention et informer. Ce sont deux points de vue d'analyse qui détermineront des traits pertinents pour l'un et non pour l'autre. L'opposition des couleurs est, par exemple, pertinente du premier point de vue (attirer l'attention) mais n'a pas d'incidence sur le processus informatif. Elle permet une délimitation (une zone rouge qui s'oppose à une zone blanche) et une analyse, réduite à ce point de vue, de la composition de l'affiche. Le point de vue informatif aurait conduit à une autre analyse. […] Dès qu'on peut, pour un objet, délimiter *n* fonctions, ce sont autant de points de vue distincts pour l'analyse, chacun conduisant à dégager des traits qui sont pertinents pour ce point de vue, et par suite, des unités[186].

La notion de point de vue est directement liée à celle de la subjectivité de l'analyste. Ainsi que le rappelle Christine Esclapez, l'analyse est en effet une démarche d'ordre interprétatif dépendant « d'un individu, de ce qu'il est avec ses compétences et ses finitudes, ses richesses et ses manques[187] ». Mais bien que l'œuvre puisse donner lieu à une *multiplicité de sens*, elle ne peut pas pour autant donner lieu à *n'importe quel sens* et il importe donc de garder à l'esprit la crédibilité des points de vue définis :

> […] le monde de l'œuvre est une réalité à contextualiser et à interroger le plus *plausiblement* possible. Comme démarche méthodologique, la recherche du plausible est nécessaire pour réguler toute interprétation qui serait trop éloignée du texte et de son « potentiel d'appel »[188].

---

[185] François Delalande, « En l'absence de partition, le cas singulier de l'analyse de la musique électroacoustique », in Analyse Musicale, 2e trimestre 1986
[186] *Ibid.*
[187] Christine Esclapez, « Pour une herméneutique de l'analyse », in Approches herméneutiques de la musique, Jacques Viret dir., Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p 73
[188] *Ibid.*, p 74

Ce « plausiblement possible » apparaît également, en d'autres termes, dans la réflexion de Mario Baroni sur la sémantique musicale :

> Chaque musicien assemble librement des agrégats de traits sonores de diverses natures (dont il pressent intuitivement le potentiel signifiant) ; la qualité de son intervention réside précisément dans la capacité de conjuguer ces traits de façon à induire chez les auditeurs des interprétations bien pensées, en d'autres termes à fournir des indices interprétables. […] Les agrégats musicaux sont librement inventés par le compositeur ; leur nombre est potentiellement infini, et chaque agrégat a un sens propre, différent de tous les autres. […] Cependant, nous sommes en présence de systèmes d'indices dont les possibilités d'interprétation ne sont pas infinies : difficile de considérer comme léger et aérien, par exemple, un groupe de quatre trombones qui jouent dans les graves[189].

La position de Christian Hauer à ce sujet mérite d'être rappelée dans la mesure où elle nuance l'autonomie de l'œuvre, non pas en revenant à l'idée d'un sens unique détenu par le compositeur, mais en postulant que la recherche du sens ne peut faire l'économie d'une interrogation sur les *origines* de l'œuvre :

> […] quoi qu'on fasse et pense, l'œuvre d'art n'est pas *orpheline* et ne se laisse comprendre qu'à la condition de la rapporter à ses *origines*…[190]

Par *origines*, Hauer entend tout ce qui concerne les éléments biographiques du compositeur mais également - nous y reviendrons - les informations liées au moment historique de la création, c'est-à-dire tout ce qui concerne « le caractère historique de la relation esthétique à une œuvre d'art [qui] ne se retrouve pas dans la relation à un objet naturel […] »[191]. Au-delà de ce ré-ancrage de l'œuvre dans son contexte de création, l'auteur souscrit lui aussi à l'idée d'une multiplicité de sens possibles alliée à un strict respect du *plausible*.

> […] il ne faut ne faut pas s'y méprendre : *un* sens ce n'est pas *le* sens. Si l'article est indéfini, il n'en est pas pour autant *indéterminé*, ou aléatoire. Dire ainsi : *le* sens, c'est s'en tenir au sens comme *message*, et déchiffrer une œuvre ne serait alors que se mettre en quête d'un sens unique inscrit dans l'œuvre de manière délibérée par l'auteur : l'œuvre comme sanctuaire d'une vérité cachée […]. Pourtant, et c'est l'un des grands mystères de l'œuvre d'art […], si

[189] Mario Baroni, « Herméneutique musicale », *op.cit.*, p 680
[190] Christian Hauer, Traité informel d'herméneutique musicale. Pourquoi Schoenberg est devenu Schoenberg, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2016, Prologue p x
[191] *Ibid.*, Prologue p xv

> plusieurs sens sont possibles, ils se doivent d'être « plausibles ». Le sens est *ouvert* et *fermé* à la fois. […] le sens, malgré toutes ses ambiguïtés et fluctuations, n'est pas arbitraire[192].

Cette crédibilité des points de vue est ici fondamentale dans la mesure où, ainsi que nous l'avons dit, nous postulons un angle d'analyse réfuté par le compositeur lui-même. L'analyse devra donc être très prudente dans l'exhumation d'éléments dont il faudra admettre non seulement qu'il s'expriment à l'insu du compositeur mais, de plus, en opposition totale avec ses déclarations d'intention. La dialectique poïétique / esthésique sera également primordiale pour notre étude puisque c'est justement le hiatus semblant exister entre les propos du compositeur et la « réalité » perceptible de l'œuvre qui fonde notre démarche. Il s'agira ainsi de mettre en regard la volonté de multiculturalisme affichée par Jean-Claude Eloy et la présence, dans son œuvre, d'éléments traditionnellement associés à l'exotisme. Nous choisirons pour cela le *point de vue* exotique, qui irriguera la recherche puisque c'est la mise au jour de rémanences « exotiques » qui permettra de confirmer ou d'infirmer l'existence de cet *exotisme postcolonial* dont nous formulons l'hypothèse. Il reste maintenant à définir la détermination des *pertinences* associées à ce point de vue, cette définition nous emmenant vers le champ de la signification musicale.

2.2.2 Le champ de la signification musicale

2.2.2.1 Sens et signification

Retrouver au sein de l'œuvre la référence à des thèmes extra-musicaux pose bien évidemment la question de la signification musicale et, dans son sillage, celle de la distinction entre sens et signification. Il faut d'abord préciser que ces deux mots ne recouvrent pas la même acception selon que l'on se place sur le plan du langage verbal ou sur celui de la musique. Rappelons brièvement que le langage verbal est un langage à double articulation dont la syntaxe gère l'organisation des monèmes, unités dites de première articulation et dotées de signification. Les phonèmes, unités de seconde articulation, ne sont pas porteurs de signification et permettent uniquement la différenciation entre les mots. Alors que la *signification* est attachée au mot isolé, le *sens* naît de l'organisation de ces mots en phrases et du contexte qui en découle.

[192] *Ibid.*, Prologue p xii

Cette distinction entre sens et signification ne peut cependant pas être appliquée telle quelle à la musique, langage dont la syntaxe est basée sur la note, unité non porteuse de signification [193] . Le terme de *signification musicale* s'applique ainsi traditionnellement aux références extra-musicales contenues dans l'œuvre tandis que le *sens* est intrinsèque au langage musical lui-même. Delalande décrit ainsi la signification comme « les effets de la musique, les images qu'elle suggère et en général les faits psychiques associés à l'écoute et dont la description interne de la musique ne rend pas compte directement[194] ». Quant au sens, il le confond avec la fonction de l'objet dans un contexte musical perçu et illustre son propos par l'exemple de la sensible dont le sens, au sein du système tonal, correspond à la fonction de note attractive[195]. Une telle définition fait de la syntaxe musicale le lieu d'éclosion du sens et, en postulant l'existence d'un système musical prédéfini, pose le problème des musiques électroacoustiques ainsi que, de façon plus générale, des musiques n'obéissant pas à une syntaxe préétablie. Delalande n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que « faute de système musical, et grâce à l'empreinte concrète de ses matériaux, la musique électro-acoustique, à l'opposé de celle de Bach, est vraisemblablement plus souvent une musique de signification que de sens[196] ».

En réalité, sens et signification fonctionnent de la même façon dans la mesure où ils constituent l'aboutissement du système de renvoi de la musique considérée comme forme symbolique. En considérant le *signe* comme « quelque chose qui *renvoie* à quelque chose d'autre pour quelqu'un[197] », on s'aperçoit que la différence entre sens et signification réside en fait dans la nature de ce *quelque chose d'autre*. Or, même dans l'analyse des relations structurelles ce *quelque chose d'autre* apparaît souvent en référence à une réalité d'ordre extra-musical lorsque l'on en fait une description verbale. Mario Baroni remarque ainsi que, malgré l'autoréférentialité de la musique postulée par l'approche formaliste de Ruwet et Jakobson,

---

[193] Voir à ce sujet Jean-Jacques Nattiez, « La signification comme paramètre musical », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 2, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004

[194] François Delalande, « L'analyse des musiques électroacoustiques », in Musique en Jeu n°8, Editions du Seuil, Paris, janvier 1972

[195] *Ibid*.

[196] *Ibid*.

[197] Saint Augustin, cité in Jean-Jacques Nattiez, « La signification comme paramètre musical », *in Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 2, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, p 256

> Ruwet, lorsqu'il décrit les structures syntaxiques, laisse parfois échapper des mots comme « inquiétude, contraste, statisme, dynamisme » qui sont présentés comme des traits spécifiques de ces structures. Certes, ces mots renvoient à des caractéristiques qui sont indubitablement pensées comme structurelles, mais ils évoquent également, sans le vouloir, des situations ou des images qui ne sont pas propres à la musique mais proviennent d'expériences plus générales, de nature extra-musicale[198].

De la même façon, l'exemple de la sensible décrit plus haut, s'il s'inscrit dans la syntaxe du système tonal, n'en renvoie pas moins au schéma affectif de tension-détente. Il entre ainsi dans la définition de la signification retenue par Nattiez : « un objet quelconque prend une signification pour un individu qui l'appréhende lorsqu'il met cet objet en relation avec des secteurs de son vécu, c'est-à-dire l'ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde[199] ». Nattiez finit d'ailleurs par regrouper l'ensemble des renvois musicaux sous le terme de *signification*. S'il conserve la distinction entre signification intrinsèque (qui ne renvoie qu'à la musique elle-même) et signification extrinsèque (qui renvoie à un univers sémantique extérieur à la musique elle-même), il marque toutefois, par ce choix lexical, la présence de contenu sémantique dans les deux catégories.

Mario Baroni, lui, réfute l'interprétation de la distinction entre intrinsèque et extrinsèque (qu'il nomme respectivement endosémantique et exosémantique) comme une opposition entre syntaxe et sémantique :

> Il serait […] erroné d'interpréter la distinction entre endo- et exosémantique comme une opposition entre syntaxe et sémantique. Les deux dérivent de règles syntaxiques et ont un potentiel sémantique (ou para-sémantique). Elles sont moins caractérisées par une opposition que par une continuité, et seul les sépare le fait que leur contenu est plus ou moins définissable. Plutôt que de définir l'endo- et l'exosémantique comme deux conditions différentes et antagonistes, mieux vaut les concevoir comme les deux pôles opposés d'un même continuum[200].

Et de préciser :

---

[198] Mario Baroni, « Herméneutique musicale », *op.cit.*, p 677
[199] Jean-Jacques Nattiez, « La signification comme paramètre musical », *op.cit.*, p 257
[200] Mario Baroni, « Herméneutique musicale », *op.cit.*, p 683

> […] En musique, comme il n'existe pas de lexique, la sémantique et la syntaxe coïncident exactement […][201].

Pour lui, le sémantisme musical s'incarne d'une part dans des « constantes anthropologiques », « expériences affectives, sensorielles ou imaginaires toujours reconnaissables parce qu'elles sont communes à tous les êtres humains » et d'autre part dans leur présentation musicale, reflet des « modes de pensée et des systèmes de valeurs enracinés dans des sociétés différentes », dont la compréhension nécessite le recours « à des connaissances spécifiques, relatives à des circonstances historiques et culturelles ». Les premières sont associées à la sémantique et les secondes à l'herméneutique :

> l'on pourrait donc postuler que la « sémantique » musicale est l'interprétation des « constantes anthropologiques », et l'herméneutique celle des différences culturelles[202].

Infléchissant l'*intrinsèque* et l'*extrinsèque* de Nattiez en *constantes anthropologiques* et *différences culturelles*, Baroni n'en reconnaît pas moins, lui aussi, la réalité extra-musicale attachée à toute signification :

> Même dans les traités théoriques les plus neutres et les plus techniques, les métaphores extra-musicales abondent : des plus cinétiques (monter, descendre, onduler), aux plus tactiles (dur, rugueux, léger). Ces exemples démontrent en quoi les formes syntaxiques dites endosémantiques peuvent également, du fait de leur pouvoir allusif, être porteuses de significations extra-musicales, si subtiles et difficiles à définir soient-elles[203].

L'approche de Bernard Vecchione - à replacer dans le cadre restreint de l'analyse d'œuvres de circonstance - se distingue des précédentes en conférant à l'œuvre une valeur de « document »[204]. Vecchione met cependant en garde contre la subordination du sémiotique à toute « anthropologie » du musical :

> Aucune relation de consécution stricte entre données anthropologiques suscitatrices et données sémiotiques résultantes ne peut être présupposée, empêchant ainsi la sémiotique d'être purement subordonnée à une anthropologie factuelle ou, de façon plus restrictive, à une stricte sociologie,

[201] *Ibid*., p 681-682
[202] *Ibid*., p 685
[203] Mario Baroni, « Herméneutique musicale », *op.cit.,* p 678-679
[204] Bernard Vecchione, « Une approche sémiorhétorique du musical », in *Sens et signification en musique*, Marta Grabocz, Dir., Hermann Éditeurs, Paris, 2007, p 276

> même historique, du musical […]. [Sa] valeur de document, l'œuvre musicale ne l'acquiert qu'en étant reconnue dans les formes mêmes d'expression qui sont les siennes : […] dans ses aptitudes spécifiques à dire, à former sens, parole, propos[205].

Il pose ainsi comme préambule indispensable à l'analyse la distinction entre sens et signification :

> La lecture d'œuvres musicales de circonstances nécessite […] d'opérer une distinction nette entre *sens* et *signification*. L'examen attentif de ce qui s'inscrit en œuvre nous autorise à formuler des hypothèses quant à la *signification* de l'œuvre. Celle-ci est comprise comme ce que, par ses dispositifs d'écriture singuliers, l'œuvre inscrit en texte, en discours, en parole, en propos, aptes à sortir d'eux-mêmes pour nous orienter vers les raisons de leur profération. La signification d'une œuvre, prise en son ensemble, comme texte, concerne donc la dynamique interne de l'œuvre, la cohérence de sa mise en configuration, la cohésion de l'ensemble hétérogène qu'elle forme, qu'un lecteur est amené à produire comme compréhension. Mais l'examen attentif de ce qui s'inscrit en œuvre nous révèle aussi des orientations de l'œuvre aux motifs anthropologiques de sa composition. Ce sont ces orientations de l'œuvre vers son extérieur […] qu'en opposition à sa signification on appelle sa *référence* […]. Le sens de l'œuvre musicale de circonstance n'est alors pas assimilable à sa seule signification mais à la conjonction de sa signification et de sa référence : ce qui constitue l'œuvre dans son ensemble en discours ; et ce qui, par ce discours, est signifié, intentionnellement ou non d'ailleurs, de sa situation de suscitation[206].

Cette appréhension de l'œuvre dans sa singularité de texte est également défendue par Umberto Eco qui définit l'opposition entre d'une part ce que dit le texte « en référence à sa propre cohérence contextuelle et à la situation des systèmes de signification auxquelles il se réfère » et d'autre part « ce que le destinataire y trouve en référence à ses propres systèmes de signification »[207].

On retrouve chez Baroni et Vecchione, comme chez les auteurs précédents, l'idée d'une distinction plus ou moins marquée entre un contenu sémantique propre à la matière musicale et un contenu sémantique plus extérieur à l'œuvre (les deux renvoyant finalement, ainsi que nous l'avons vu, à une réalité extra-musicale). Les approches de Baroni et Vecchione présentent cependant des similitudes plus poussées dans la mesure où elles précisent toutes deux un contenu sémantique lié à l'ancrage culturel et élucidé par le recours à l'herméneutique. Au-delà de ces similitudes, en revanche, les deux

---

[205] *Ibid.*, p 275-276
[206] *Ibid.*, p 281-282
[207] Umberto Eco, *op.cit.*, version numérique, chapitre I.2.

auteurs divergent sur la délimitation même du champ herméneutique : alors que Baroni y place la compréhension de l'expression musicale elle-même, Vecchione y voit l'interprétation de la situation anthropologique qui a suscité la production artistique. Il s'agit là d'une différence de *point de vue* au sens large du terme, Baroni s'intéressant au contexte historico-culturel quant à son influence sur la dimension esthétique du langage musical tandis que Vecchione y voit le terreau suscitateur du *sens* de l'œuvre. De la même façon, Vecchione postule une délimitation stricte entre l'expression musicale et les « données anthropologiques suscitatrices » alors que Baroni, comme nous l'avons vu, appréhende sémantique et herméneutique comme les deux pôles d'un même continuum.

Nous nous attachons plus particulièrement à ces deux approches car elles semblent complémentaires, dans le cadre de notre étude, pour accompagner notre réflexion sur le sens et la signification en musique. Une fois postulée l'hypothèse que tout sémantisme musical repose sur des réalités extra-musicales, il reste en effet à déterminer si nous conservons la distinction entre signification interne et signification externe et, dans l'affirmative, la façon dont nous la considérons. Si nous partageons la préoccupation de Bernard Vecchione concernant l'indispensable prise en compte de l'œuvre dans sa singularité musicale, il nous semble cependant difficile de différencier de façon radicale, comme il le préconise, le *sens* et la *signification*. En effet, ainsi que nous l'avons vu, même la recherche des *significations* (au sens qu'il donne à ce terme) ne peut s'affranchir d'une certaine interprétation s'étendant au-delà du musical. Il ne s'agit pas là, comme le postule Baroni, d'éclairer la « présentation musicale » par une étude herméneutique qui en expliciterait les composantes esthétiques : nous ne sommes pas ici dans le cadre d'un langage musical établi permettant ce type d'approche. Il n'est pas question pour nous d'expliquer telle ou telle « présentation musicale » mais uniquement de la constater et d'en faire émerger une signification. Nous procèderons ainsi au repérage empirique des *signes* présents dans l'œuvre. L'étude des significations devra alors faire appel à la sémiologie pour justifier l'hypothèse sémantique. Prenons l'exemple d'un son sinusoïdal itératif puis continu, symbole occidental de la mort visualisée à travers le signal sonore de l'électro-cardiogramme : comment justifier, sans pousser l'analyse au-delà de la musique elle-même, qu'il puisse générer des interprétations gravitant autour de l'idée de mort ? Il en est de même pour l'exemple de

la valse viennoise cité par Baroni[208] : utilisée comme référence, cette valse revêt, au-delà de sa réalité strictement musicale, une signification qui ne peut être appréhendée qu'à travers la connaissance du contexte historique et culturel qu'elle représente. Cet aspect de l'analyse sera particulièrement prégnant dans le cadre des musiques électroacoustiques : privé d'informations sur la source du son, l'auditeur acousmatique va en effet naturellement chercher à identifier la source émettrice en utilisant les souvenirs enregistrés dans sa mémoire auditive, d'où un processus de sémantisation accru. Il est également primordial dans le cas des musiques présentant des emprunts à d'autres cultures, dont les éléments « étrangers » - ou considérés comme tels - se teintent souvent d'une connotation dont ils sont ensuite difficilement dissociables.

Mais cette sémiologie que nous venons de définir ne constitue que le premier niveau de notre analyse, le second consistant, comme le propose Vecchione, en une herméneutique de la situation de production[209] destinée à mettre en relation les *significations* mises au jour par le premier niveau avec le contexte historique et culturel en vue de faire émerger le *sens* de l'œuvre. Car si nous réfutons la distinction de Vecchione entre *sens* et *signification* au profit d'un *continuum sémio-herméneutique*, nous adhérons en revanche sans réserve au point de vue selon lequel la situation de production, accessible par le biais de l'approche herméneutique, peut seule éclairer le *sens* de l'œuvre. Nous passons là de la sémiologie à une herméneutique de l'œuvre « ne prenant pas en charge le signifié d'un message univoque mais le message dans sa globalité, c'est-à-dire une action, un contexte qui possède une myriade d'indices hors du texte »[210].

Comme Baroni et Vecchione, Christian Hauer place l'œuvre au centre de toute recherche de sens :

> […] l'œuvre d'art est à l'origine du sens, ou plutôt *de* sens qui sans elle n'auraient jamais pu exister […]. Le geste créateur est premier, irréductible à tout autre ; il est la source de tous les sens possibles de l'œuvre[211].

---

[208] Mario Baroni, « Herméneutique musicale », *op.cit.*, p 680

[209] Contrairement à Bernard Vecchione, nous ne sommes pas dans un contexte d'œuvre de commande. Nous parlerons donc de situation de « production », voire plus généralement de situation « anthropologique » plutôt que de situation « suscitatrice ».

[210] Mario Baroni, « Herméneutique musicale », *op.cit.,* p 691

[211] Christian Hauer, *op.cit.*, Prologue p xiii

Et de la même façon que Vecchione, il définit l'herméneutique musicale comme une interrogation sur le *sens* musical[212]. Il ne scinde cependant pas le champ de l'analyse en deux domaines distincts selon que l'on s'intéresse à l'œuvre elle-même ou au contexte qui l'entoure, mais insiste au contraire sur la nécessité d'une prise en compte globale. S'appuyant - entre autres - sur les travaux de Gérard Genette, il insiste ainsi sur l'*historicité* incontournable de l'œuvre d'art et de la relation esthétique[213] , allant jusqu'à postuler que la méconnaissance de ce « marquage originel » peut altérer la rencontre avec l'œuvre, et donc la recherche du sens :

> Certes l'œuvre d'art n'est pas qu'*historicité*. Mais elle est nécessairement cela aussi et même d'abord. En occultant ce marquage originel, on ne peut que se couper d'une réalité fondamentale de l'œuvre : *de l'origine de son sens*. Il est vrai que l'on peut s'en passer. Il n'empêche que ce processus d'historisation s'opère malgré tout et même malgré soi, et s'il le faut avec les moyens du bord. Ne rien connaître de ce marquage historique n'implique pas nécessairement ne pas comprendre une œuvre mais risque fort de nous faire passer à côté d'un sens « plausible », donc acceptable. Par conséquent, moins nous disposerons de connaissances, plus notre rencontre avec l'œuvre sera *esthétique*, c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, de l'ordre du « sentir » , et seulement de cet ordre. D'où une rencontre qui n'est pas vraiment une rencontre, mais un simple face à face entre une œuvre condamnée au silence et un récepteur qui s'adresse à elle sans la considérer dans sa singularité mais seulement sous l'angle de sa singularité à lui[214].

Cette recherche des *sens originels* est l'un des deux aspects retenus par Hauer pour définir la naissance du sens, le second étant la nécessité de *comprendre* avant de *connaître*. Ce *comprendre-avant-le-connaître* défini par l'auteur englobe en quelque sorte l'ancrage historique et culturel dans la mesure où

> « comprendre » une œuvre musicale, c'est […] être capable de « prendre » ce que l'on entend « avec » des choses que l'on n'entend pas - *car c'est ce qu'on n'entend pas qui permet de comprendre ce qu'on entend*[215].

Hauer se réfère là principalement aux travaux de Raymond Monelle[216], dont il présente la position :

---

[212] *Ibid*., p 149
[213] Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*. 2. *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, cité in Christian Hauer, *op.cit*., Prologue p xv
[214] Christian Hauer, *op.cit*., Prologue p xv-xvi
[215] *Ibid*., 2016, p 152
[216] Raymond Monelle, *The Sens of Music*. *Semiotic Essays*, foreword by R. Hatten, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000.

> […] ce qui *apparaît* dans une œuvre musicale ne peut pas faire sens seul : ce qui permet de faire sens, c'est précisément tout le reste, tout ce qu'il y a autour de l'œuvre - tout ce qui en quelque sorte la *dépasse*, plus exactement la *dé-borde*. Ce *dé-bordement* même - et lui seul - permet à l'œuvre musicale de *faire sens*[217].

Incluse dans ce *comprendre*, la recherche des sens originels permet d'en assurer la plausibilité en évitant de tomber dans l'arbitraire :

> […] les sens originels - ou *premiers* - d'une œuvre d'art comprennent plusieurs aspects, comme les intentions de l'auteur ou encore le marquage historique - *contextuel* - de l'œuvre. En fait, ils assurent l'*identité* d'une œuvre d'art au fil du temps, une *permanence minimale du sens*, et que je dirais *obligée*. Ce que l'on eut aussi désigner par le terme de « potentiel d'appel » d'une œuvre, quelle qu'elle soit[218].

L'approche de Christian Hauer interdit cependant toute analyse strictement sémiologique dans la mesure où elle bannit la différenciation entre signifié et signifiant au profit du *comprendre* initial. Reprenant l'emprunt à Derrida revendiqué par Raymond Monelle, Hauer rappelle ainsi qu' « il n'y a pas de hors-texte » et que considérer l'œuvre musicale comme un « texte » a justement pour conséquence la suppression de la distinction entre signifiant et signifié :

> […] la distinction entre « signifiant » et « signifié » n'est pas pertinente, elle n'est pas valable. Car on ne peut segmenter le discours musical en des unités *signifiantes* que si l'on *comprend* ce discours, que si l'on comprend ce qu'il *signifie* : l'œuvre musicale ne devient « texte » qu'à partir du moment où signifiant et signifié se confondent[219].

Nous ne souscrirons pas à cette idée puisque notre démarche trouve l'un de ses fondements dans la sémiologie définie plus haut. Mêlant les travaux de Baroni, Vecchione et Hauer nous définirons notre propre approche du sens comme un continuum entre sémiologie et herméneutique de l'œuvre. Nous emprunterons également une partie de leur terminologie à ces auteurs, utilisant indifféremment les termes de *signification* ou de *sémantique* pour tout ce qui touche aux « significations internes » et celui de *sens* pour désigner le résultat de l'herméneutique de l'œuvre.

---

[217] Christian Hauer, *op.cit.*, p 153
[218] *Ibid.*, p 154
[219] *Ibid.*

Enfin, nous utiliserons indifféremment la dénomination de *situation de production* ou celle plus générale, de *situation anthropologique* pour désigner aussi bien le contexte historique et culturel au sein duquel l'œuvre a vu le jour que ce que Hauer nomme les « intentions de l'auteur ». Ce continuum défini entre la sémantique et le sens est résumé dans le schéma ci-dessous :

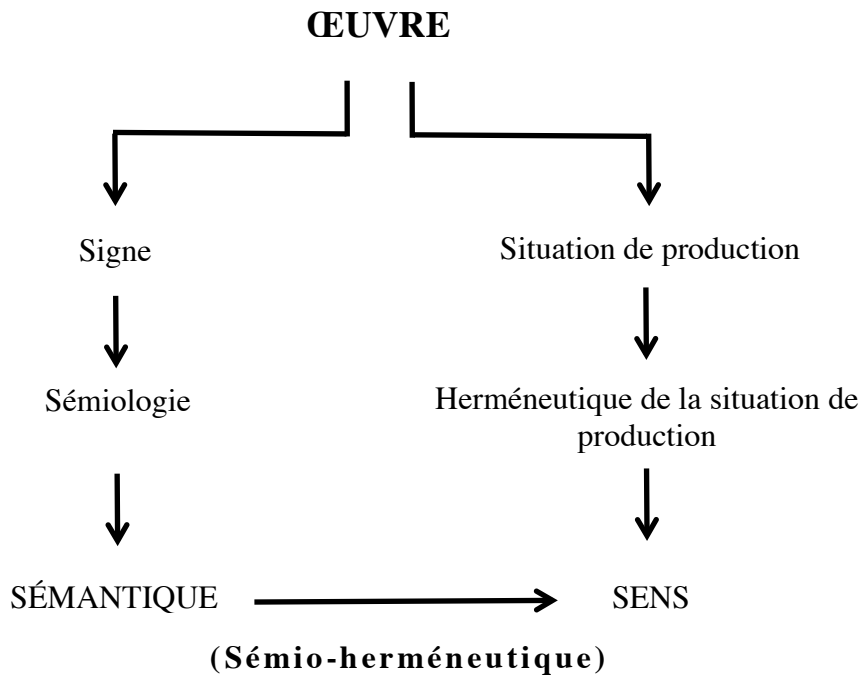


Figure 9 : Le continuum sémantique / sens

2.2.2.2 Sémiologie du musical

Nous nous trouvons en présence d'une production présentant une double particularité, celle du matériau électro-acoustique et celle de la référence (pouvant revêtir des formes diverses) aux cultures musicales extra-européennes. Or cette particularité peut être porteuse d'un important pouvoir sémantique. En effet, le matériau électro-acoustique, ainsi que nous l'avons vu, pousse l'auditeur à rechercher des analogies avec des sons culturellement identifiés et peut ainsi mener à des associations évocatrices dont il devient ensuite difficile de faire abstraction. De la même façon, les matériaux - ou techniques musicales - d'emprunt, dès lors qu'ils sont communément reconnus comme attribut de telle ou telle culture, peuvent difficilement s'affranchir de la connotation ainsi acquise. Le corpus qui nous occupe nous semble donc présenter, par rapport à

d'autres types de musique, un pouvoir sémantique accru dans la mesure où ses unités de base, contrairement à la « note » traditionnelle, peuvent être porteuses de signification.

Interroger l'exotisme dans l'œuvre

La présence exotique dans la musique occidentale s'articule traditionnellement autour de deux « attitudes », soit l'emprunt d'éléments de langage caractéristiques (réels ou supposés) soit l'emprunt « conceptuel » non directement perceptible à l'écoute. Philippe Albèra distingue ainsi

> deux sortes d'influence : l'une porte sur le matériau et les techniques de composition proprement dits (instrumentarium, timbres nouveaux, conception de la mélodie, de l'harmonie, de la polyphonie, du rythme, etc.) ; l'autre porte sur la philosophie même du fait musical, sur ses fondements éthiques, spirituels et sociaux. Ces deux influences s'interpénètrent, même si elles agissent aussi indépendamment l'un de l'autre[220]

Ces deux grands axes constituent la voie d'analyse classique à l'étude des emprunts aux cultures extra-européennes : il s'agit alors d'interroger la façon dont les compositeurs occidentaux considèrent les cultures musicales qui leur sont étrangères et en intègrent certains éléments au sein de leur propre système de composition. Mais cette démarche ne s'adapte pas complètement à notre propos. En effet, nous ne cherchons pas à élucider les modalités du métissage revendiqué par Jean-Claude Eloy mais à montrer, au-delà de ce métissage, la permanence de l'imaginaire[221] qui sous-tend toute intention exotique. L'analyse va donc devoir relever dans l'œuvre les traces de cet imaginaire afin de vérifier l'hypothèse de ce que nous avons défini comme un exotisme postcolonial.

Ce relevé nécessite toutefois deux opérations préalables : d'une part la mise au jour des fortes similitudes existant entre imaginaire exotique et pensée mythique et d'autre part la réduction préalable des grands thèmes de l'imaginaire exotique à des schèmes généraux permettant une meilleure adaptabilité au champ musical.

Nous sommes en présence d'un imaginaire exotique que nous avons décrit à partir d'œuvres littéraires. Certaines des catégories obtenues posent cependant le problème de leur adaptation musicale. En effet, comment définir l'expression musicale de catégories telles que *nostalgie des origines*, *étrangeté* ou *abolition du temps* ? Il est indispensable,

---

[220] Philippe Albèra, « Les leçons de l'exotisme », in Philippe Albèra, *Le son et le sens*. Essais sur la musique de notre temps, Editions Contrechamps, Genève, 2007, p 44

[221] Cf supra « Circonscrire l'exotisme »

à ce niveau, de « traduire » les grands thèmes exotiques en termes de *schèmes* musicalement transposables qu'il s'agira ensuite de retrouver dans l'œuvre. Le schème ainsi entendu recouvre un principe situé en amont de toute expression concrète et susceptible de s'incarner, selon des modalités différentes, dans des productions artistiques singulières. La dialectique œuvre / schème constitue ainsi un passage du particulier au général et permet de lier sémantiquement des expressions artistiques diverses. De la même façon que nous avons extrait de la littérature exotique les thèmes qui en sont le substrat, il s'agira ainsi de réduire ces thèmes aux schèmes généraux qui les sous-tendent et à partir desquels il sera alors possible de définir des catégories spécifiquement musicales.

La notion de schème - ou d'archétype - constitue aujourd'hui une constante généralement admise dans le cadre des études sur l'imaginaire :

> […] L'homme est « programmé » pour penser, pour sentir et pour rêver d'une manière bien définie. Ce sont ces permanences mentales qui se cristallisent dans ce qu'on peut nommer des « archétypes ». Définissons donc l'archétype comme une *constante* ou un *penchant essentiel* de l'esprit humain. C'est un *schéma organisateur*, un *moule*, dont la matière change mais dont les contours restent[222].

Tous les auteurs ne l'appréhendent cependant pas de la même manière et il importe non seulement de définir notre démarche mais également de nous livrer à quelques précisions terminologiques, notamment en ce qui concerne le schème et l'archétype. La frontière entre les deux termes est en effet fluctuante, certains auteurs utilisant le terme d'archétype là où d'autres préfèrent celui de schème. Ainsi Jung, à qui nous devons la première description moderne de la notion, dénomme-t-il *archétypes* les contenus de ce qu'il définit comme l'inconscient collectif :

> une couche pour ainsi dire superficielle de l'inconscient est sans aucun doute personnelle. Nous l'appelons *inconscient personnel*. Mais celui-ci repose sur une autre couche plus profonde qui ne provient pas d'expériences ou d'acquisitions personnelles, mais qui est innée. Cette couche est celle que l'on désigne du nom d'*inconscient collectif*. J'ai choisi le terme « collectif » parce que cet inconscient n'est pas de nature individuelle mais *universelle* : par opposition à la psyché personnelle, il a des contenus et des modes de

[222] Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Les Belles Lettres, Paris, 1998, p 17

> comportement qui sont - *cum grano salis* - les mêmes partout et chez tous les individus […]. Les contenus de l'inconscient collectif sont les « *archétypes* »[223].

Il prend soin de distinguer l'archétype de son expression concrète :

> La notion d'archétype […] ne désigne que les contenus psychiques qui n'ont pas encore été soumis à une élaboration consciente, donc *une donnée psychique encore immédiate*. L'archétype diffère sensiblement de a formule qui a subi une évolution ou une élaboration historique[224].

Alors que Jung se livre à la définition et à la description des archétypes, Gilbert Durand tente, quelques décennies plus tard, d'établir « un répertoire [...] des grandes constellations imaginaires »[225] tout en ambitionnant d'en expliquer la genèse. Formant l'hypothèse d'une « étroite concomitance entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques », il définit des « matrices sensori-motrices »[226], réflexes dominants dont les schèmes constituent la représentation concrète. Ce sont ces schèmes - définis comme

> *l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social*[227] -

qui, au contact de l'environnement naturel et social, déterminent les grands archétypes, « tels à peu près que Jung les a définis »[228]. Durand conserve ainsi la terminologie jungienne tant en y adjoignant une catégorie supplémentaire, le schème, se situant à un niveau plus général que l'archétype. L'exemple qu'il fournit permet de clarifier le propos : ainsi, à la matrice constituée par le geste « postural » (associé à la perception de la verticalité) correspond le schème de l'ascension qui donne lui-même naissance aux archétypes du sommet, du chef ou du ciel, eux-mêmes se différenciant ensuite en symboles culturellement marqués tels que l'échelle, la flèche volante ou le champion de

---

[223] Carl Gustav Jung, *Les racines de la conscience*, Buchet-Chastel, Paris, 1971, pour la traduction française, p 23-24
[224] *Ibid*., p 25-26
[225] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992 (Bordas, Paris, 1969 pour la première édition), préface à la troisième édition, p XXI
[226] *Ibid*., p 51
[227] *Ibid*., p 38
[228] *Ibid*., p 62

saut[229]. Dans un cadre plus spécifiquement musicologique, François-Bernard Mâche oriente ses travaux vers la recherche d'universaux communs aux espèces humaine et animale et emploie indifféremment les termes de *schème* ou d'*archétype* pour désigner « les images flottant dans l'inconscient »[230] à la base de ces universaux. S'il élargit ses conclusions à l'espèce animale, son hypothèse de départ reste, comme chez Durand, celle de « l'existence de déterminismes naturels qui conditionnent une grande partie de la sensibilité et de la pensée humaines »[231]. Il définit ainsi les archétypes comme « un principe organisateur naturellement actif dans le psychisme »[232]. Sa démarche ne se focalise cependant pas sur la description des archétypes, sa recherche d'universaux l'amenant en effet à en étudier les expressions déjà musicalement constituées. L'essentiel de sa recherche consiste ainsi à relever des traits récurrents dans différents corpus, non sans préciser que « rechercher des archétypes sous leurs manifestations sonores universelles n'interdit pas, le cas échéant, de les identifier ultérieurement comme encore plus universels que leurs seules incarnations musicales »[233]. Comme les deux auteurs précédents, lui aussi opère une distinction entre l'archétype et son expression sensible, qu'il nomme phénotype[234].

Bien qu'il nous ait semblé utile de procéder à ce bref rappel, notre propos ne concerne pas spécifiquement le domaine des archétypes et l'utilisation que nous ferons de cette notion restera très générale. La recherche des schèmes ne constituera en effet pour nous qu'une étape d'analyse permettant la transposition musicale de l'imaginaire exotique relevé en littérature. Ainsi, si nous cherchons à réduire les manifestations d'exotisme aux schèmes qui les sous-tendent afin de permettre l'identification d'un imaginaire commun incarné dans des expressions artistiques différentes, nous nous bornerons à *constater* ces schèmes sans chercher à expliquer leur genèse ou à en déduire de quelconques expressions universelles. Nous retiendrons donc de la notion de schème l'idée d'une image mentale présente dans l'esprit en amont de toute expression singulière et nous emploierons indifféremment les termes de *schème* ou d'*archétype* pour la désigner, quel que soit le niveau de « généralité » de cette image. En effet, si certains thèmes exotiques nécessitent de « remonter plus avant dans le règne des

---

[229] *Ibid.*, p 63-64

[230] François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2001, format Kindle, emplacement 563

[231] François-Bernard Mâche , « Archétypes et mythes dans la musique », émission de radio, mise en ligne 13 mai 2008, URL : http://www.canalacademie.com/ida2962-Archetypes-et-mythes-dans-la-musique.html

[232] François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, *op.cit.*, format Kindle, emplacement 507

[233] *Ibid.*, emplacement 519

[234] *Ibid.*, emplacement 563

archétypes »[235], d'autres, du fait de leur constitution propre, se prêteront plus directement à l'hypothèse d'une adaptation musicale. Nous pourrons ainsi nommer *schème* ou *archétype* aussi bien des images déjà constituées que des principes généraux orientant l'imaginaire humain. Nous ne retiendrons en revanche pas le terme d'*universaux* d'une part en raison des tensions idéologiques qu'il peut encore transporter et d'autre part en raison de son ambivalence. En effet, la notion d'universaux renvoie aussi bien à ces « schèmes anhistoriques […] issus du fonctionnement de l'esprit humain […] » que nous avons définis plus haut qu'à des « catégories musicales communes »[236] telles que les recherche Mâche et qui n'entrent pas dans le cadre de notre étude.

La question qui se pose alors est celle de la définition des schèmes : comment identifier, sous l'expression d'un thème littéraire, un principe archétypique ? C'est dans le domaine du mythe primitif et de son interprétation que nous trouverons les éléments permettant cette identification. C'est en effet dans le mythe que les archétypes s'expriment de la façon la plus directe. Jung considère ainsi le mythe comme un « mode d'expression […] bien connu » de l'archétype[237]. Ce faisant, il développe l'hypothèse selon laquelle la pensée mythique, en tentant d'expliquer le cosmos, projette en réalité sur le monde qui l'entoure ses propres manifestations psychiques :

> Dans l'étude des mythes, on s'est toujours contenté jusqu'à présent des représentations auxiliaires, solaires, lunaires, tirées de la météorologie, de la végétation etc. Mais que les mythes soient avant tout des manifestations psychiques représentant la nature de l'âme, c'est là un fait que pour l'instant on n'a pratiquement pas voulu admettre. Le primitif se soucie peu, tout d'abord, d'une explication objective des choses notoires, mais il éprouve par contre une tendance irrépressible, ou plutôt son âme inconsciente éprouve une impulsion invincible à assimiler toute expérience sensible extérieure à un événement psychique. Il ne suffit pas au primitif de voir le soleil se lever et se coucher, cette observation extérieure doit être *à la fois aussi un événement psychique*, c'est-à-dire que le soleil doit représenter dans sa métamorphose le destin d'un dieu ou d'un héros qui n'habite, en définitive, nulle part ailleurs que dans l'âme de l'homme[238].

---

[235] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, Paris, 1948, p 148
[236] Jean-Pierre Dambricourt, « L'épuisement de la musique », in *Les universaux en musique*, Costin Mireanu et Xavier Hascher, dir., Actes du 4e Congrès international sur la signification musicale, Publications de la Sorbonne, Paris, 1994, p 307-309
[237] Carl Gustav Jung, *op.cit.*, p 24
[238] *Ibid.*, p 26-27

De la même façon, Roger Caillois affirme que « c'est dans le mythe que l'on saisit le mieux, *à vif*, la collusion des postulations les plus secrètes, les plus virulentes du psychisme individuel et des pressions les plus impératives et les plus troublantes de l'existence sociale »[239]. Même si le terme d'a*rchétype* n'est pas spécifiquement utilisé, on reconnaîtra là la définition que nous en avons retenue. On pourrait multiplier les références allant dans le même sens. De Cassirer, pour qui toutes les formes fondamentales de la culture spirituelle ont leur origine dans la conscience mythique[240], à Durand qui utilise le corpus des mythes primitifs pour établir son catalogue des constellations imaginaires. Il semble ainsi admis chez la plupart des auteurs que le mythe constitue la source de l'imaginaire humain. Il est ainsi tout à fait légitime de s'appuyer sur les interprétations des mythes livrées par les anthropologues et historiens des religions pour définir les archétypes présents dans les grands thèmes de l'imaginaire exotique. Enfin, l'identité relevée plus haut entre mythe et exotisme apporte naturellement une légitimité supplémentaires à la démarche.

Les schèmes exotiques une fois définis, il s'agira d'en déduire des catégories musicalement transposables. Ces catégories, en tant qu'incarnation d'une réalité extra-musicale, seront forcément porteuses de signification. Nous introduisons ainsi la notion de *sème* pour désigner la manifestation musicale de l'archétype en insistant sur sa dimension sémantique. Dans le trajet de particulier au général qui caractérise la dialectique œuvre / schème, le sème se situe ainsi au même niveau que ce que nous avons décrit comme le thème exotique en littérature :

[239] Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Éditions Gallimard, Paris, 1938, p 13

[240] Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*. 2. *La pensée mythique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1977 pour la traduction française, 1953 pour l'édition originale, p 9

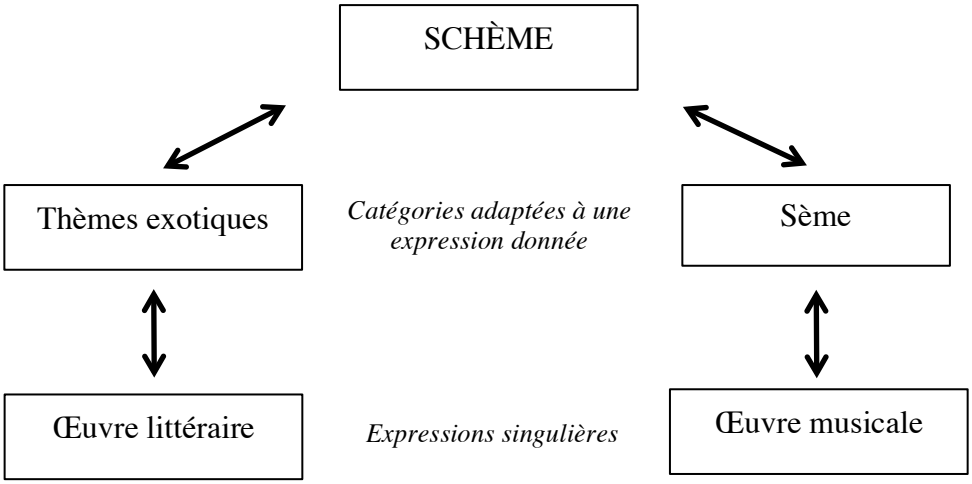


Figure 10 : La dialectique œuvre / schème

Définition du sème musical

Les sèmes constitutifs du musical, tels que nous venons de les définir, sont analysables de façon traditionnelle en ce sens que, du fait de la nature culturelle de leur signification, ils sont assimilables aux topiques décrits depuis longtemps dans la sphère de la musique tonale. Rappelons que les topiques, « fragments de mélodies ou de rythme, […] formes conventionnelles ou encore […] aspects du timbre ou de l'harmonie qui désignent des éléments dans la vie sociale ou culturelle »[241], peuvent se présenter sous deux formes distinctes : le topique indexical et le topique iconique. Développée par Raymond Monelle[242], cette distinction découle de la théorie de Peirce et de la triade icône, indice, symbole. Le topique indexical est ainsi décrit comme un signe dont le *representamen* est déjà un signe musical. L'exemple qui en est donné est celui du leitmotiv de l'épée chez Wagner, motif basé sur l'imitation d'un signal de trompette militaire et qui, par une sorte de double métonymie, renvoie à l'épée comme attribut du guerrier. Le topique iconique, quant à lui, imite directement un son naturel. On le trouve par exemple dans l'Erlkönig de Schubert, avec l'évocation musicale du cheval dans la partie de piano. Si la nature culturelle du topique indexical se conçoit aisément, on pourrait être porté à croire que le second a une origine strictement *naturelle*. Or il n'en est rien, le topique iconique comprenant lui aussi une part de convention : celle, par exemple, qui prescrit traditionnellement l'utilisation du rythme en 6/8 pour évoquer le cheval au galop. Ainsi, que le topique soit de nature indexicale

[241] Raymond Monelle, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », in Marta Grabocz, *op.cit.*, p 178
[242] *Ibid.*, p 190

ou iconique, on observe « l'intrusion d'un niveau de convention qui déplace le signe vers le symbole »[243]. Bien sûr, le topique est une convention adoptée par les compositeurs dans le cadre d'un langage codifié alors que le sème, tel que nous l'envisageons, bénéficie d'un consensus beaucoup plus large rayonnant bien au-delà du musical, notamment grâce à son utilisation au cinéma ou dans la publicité. Nous avons déjà donné l'exemple du son de l'électro-cardiogramme, nous pouvons également donner celui du tam-tam, timbre largement associé à l'Asie même pour un auditeur n'ayant aucune connaissance musicale particulière (ce qui nous ramène à la connotation dont certains matériaux sonores peuvent avoir du mal à s'affranchir lorsqu'ils sont utilisés en dehors de toute volonté évocatrice). Le topique nécessite ainsi de l'auditeur un apprentissage lui en ayant fourni le code, ce qui n'est pas le cas du sème qui possède le statut d'*objet culturel*. Qu'ils soient indexicaux et iconiques, les topiques acquièrent en effet leur signification par une sorte d'effet cumulatif nécessitant une certaine culture musicale. Ainsi, le rythme pointé relevé par Baroni dans la *Sonate Pathétique* n'évoquerait pas l'idée de solennité si des générations de compositeurs du baroque français ne l'avaient adopté, en faisant peu à peu l'une des caractéristiques du style français et, par association d'idée, l'évocation du cérémonial de cour. Seul un auditeur au fait de cette culture musicale peut être capable d'appréhender par lui-même la signification de cette évocation dans la sonate de Beethoven[244]. De même, le 6/8 représentant le cheval a dû, après sa première occurrence, être adopté par une succession de compositeurs avant d'accéder au statut de topique. Et là encore, seuls les possesseurs d'une certaine culture musicale peuvent être à même de l'identifier. Ainsi que le rappelle Baroni,

> […]l'évocation n'est pas un phénomène subjectif ; elle est régie par des conventions culturellement codifiées, généralement intériorisées par les auditeurs. L'allusion à des événements du monde se fonde sur des pratiques répétées qui entrent peu à peu dans l'usage courant et que tous les auditeurs apprennent à utiliser[245].

Avec la notion de sème, nous élargissons le champ du topique indexical à tout l'environnement sonore d'une culture donnée. Il n'est donc plus nécessaire d'avoir la connaissance d'un certain corpus musical pour avoir accès à la signification. Nous

[243] *Ibid.*, p 192
[244] Mario Baroni, « Herméneutique musicale », *op.cit.*, p 678
[245] *Ibid.*, p 679

ouvrons également le champ du topique iconique dans la mesure où le sème, tel que nous l'envisageons dans le cadre des musiques non codifiées, ne donne pas lieu à une formulation musicale figée. Il peut ainsi revêtir une multitude d'expressions différentes, son processus signifiant devenant celui de la métaphore. Nous appuyant sur les travaux de Francesco Spampinato, nous entendons par *métaphore* la projection musicale d'un vécu sensoriel ou proprioceptif (par exemple l'immobilité ou le mouvement) universellement identifiables. Or, la métaphore ne requiert pas de code pour être comprise, elle est elle-même la clef d'un nouveau champ de compréhension fonctionnant par analogie :

> Pendant trop longtemps on a pensé que pour comprendre des métaphores il fallait connaître le code (ou l'encyclopédie) : la vérité, c'est que la métaphore est l'instrument qui permet le mieux de comprendre le code (ou l'encyclopédie). Le type de connaissance qu'il dispense est précisément celui-ci[246].

Nous ajoutons ainsi au statut d'*objet culturel* celui d'*objet anthropologique*, les deux ayant en commun de ne pas nécessiter d'apprentissage pour être compris.

Au-delà de cette extension que nous lui apportons, nous conserverons dans le cadre du sème la distinction iconique/indexical tout en soulignant que la frontière entre les deux peut parfois être difficile à tracer. Si nous reprenons l'exemple de l'électro-cardiogramme, le signal sinusoïdal continu correspond certes à l'absence d'activité électrique mais le choix conventionnel de cette représentation - tout comme celui du tracé linéaire qui l'accompagne sur le plan visuel - peut être perçu comme motivé par la représentation métaphorique de l'immobilité, et donc de la mort.

Le tableau ci-dessous résume les types de sème que nous venons de définir.

	Définition	**Description**	**Lecture**
Sème indexical	Fait référence à un son « non naturel »	*Representamen* issu d'une tradition musicale	Nécessite un apprentissage
		Representamen issu de l'environnement sonore, y compris non musical	Culturellement reconnu (objet culturel)

[246] Umberto Eco, «Metafora», in Enciclopedia Einaudi, vol. IX, Turin, Einaudi, 1981, p 234, cité in Francesco Spampinato, *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, L'Harmattan, Paris 2008, p 37

Sème iconique	Imite un son « naturel » ou un vécu sensoriel/proprioceptif	*Representamen* issu d'une convention musicale codifiée	Nécessite un apprentissage
		Representamen non codifié, de type métaphorique	Anthropologiquement reconnu (objet anthropologique)

Figure 11 : Les différents types de sème

La référence aux traditions musicales étrangères

Si la recherche de l'imaginaire exotique dans l'œuvre ne peut se réduire à l'analyse des modalités d'emprunt aux cultures étrangères, elle ne peut pas non plus en faire l'économie. Or il serait illusoire de penser qu'une tradition musicale étrangère puisse être présentée dans une sorte d'objectivité qui en retirerait la quintessence absolue. Ainsi que le fait remarquer Spampinato, il n'existe pas d'oreille non pré-orientée[247] :

> […] recevoir et interpréter ne sont pas des opérations séparables ; elles sont entièrement solidaires. La maxime kantienne fait ici écho : l'œil innocent est aveugle et l'esprit vierge vide. De plus, on ne peut distinguer dans le produit fini ce qui a été reçu et ce qu'on a ajouté. On ne peut extraire le contenu en pelant les couches de commentaires[248].

Toute référence à une tradition étrangère s'accompagne ainsi d'une aura sémantique liée à l'idée que l'on se fait de cette tradition. Peirce nous livre à ce sujet un autre élément d'analyse intéressant, l'idée de *fondement*, qui va nous permettre de penser plus précisément la signification culturelle de l'emprunt extra-euroépen. En effet, le signe représente un objet « non pas dans tous ces aspects, mais en référence à une sorte d'idée »[249], le *fondement*, c'est-à-dire l'aspect de l'objet que le signe va s'attacher à représenter. Ainsi, remarque Raymond Monelle, « le cheval musical galope toujours du fait que son allure est l'élément essentiel qui porte sa signification culturelle »[250]. Le galop est donc le fondement du signe musical représentant le cheval. Or le fondement du signe musical, et c'est ce qui va faire l'intérêt de cette notion dans notre étude,

[247] *Ibid.*, p 43
[248] Nelson Goodman, Langages de l'art. Un approche de la théorie des symboles, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990, p 37, cité in Francesco Spampinato, *op. cit.*, p 44
[249] Peirce, cité in Raymond Monelle, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », *op.cit.*, p 188
[250] Raymond Monelle, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », *op. cit.*, p 188

contribue à apporter à son objet une richesse sémantique dont le signifiant linguistique est exempt :

> Dans le cas d'un « cheval musical » […], il y a un grand nombre d'informations culturelles qui ne se trouvent pas dans le champ linguistique de « cheval ». Le cheval musical est noble, masculin, aventureux, guerrier et rapide. Il correspond mal à l'animal contenu dans une définition lexicale[251].

Ainsi que nous l'avons dit, c'est dans l'étude des emprunts aux cultures étrangères que nous aurons recours à la notion de *fondement*. En effet, la référence étrangère induit obligatoirement un choix, de la part du compositeur, parmi les éléments musicaux à sa disposition. Les éléments ainsi sélectionnés deviennent ensuite emblématiques de la culture étrangère dont ils sont issus et dont ils constituent le *fondement*.

Dans notre corpus, la signification va donc naître d'une part de la conjonction entre sèmes indexicaux d'origine musicale (auxquels sont assimilables les emprunts et références de toute sorte) et autres sèmes et d'autre part du *fondement* appliqué aux emprunts.

L'œuvre comme instauration d'un mythe

Le *fondement* des emprunts et la conjonction des autres sèmes présents dans l'œuvre, associés à la connotation exotique, génèrent un niveau sémantique supplémentaire dans la mesure où ils *notifient* une certaine idée de l'*exotique*. L'emprunt étranger fonctionne ainsi à un double niveau de signification. Nous avons d'une part le couple signifié-signifiant constitué de l'évocation exotique et de l'emprunt musical qui la représente et d'autre part un nouveau signifiant, né de l'association de ces deux éléments et dont émerge une nouvelle signification. C'est cette nouvelle signification qui informera sur l'imaginaire exotique, ou plutôt, pour reprendre la terminologie de Roland Barthes, sur le *mythe* exotique. Car ce fonctionnement sur un double niveau de signification a été décrit par Barthes comme caractéristique du mythe, « *système sémiologique second* » en ce sens qu'il « s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui »[252]. L'auteur résume sa pensée dans un schéma que nous reproduisons ci-dessous :

[251] *Ibid.*, p 186
[252] Roland Barthes, *op.cit.*, p 187

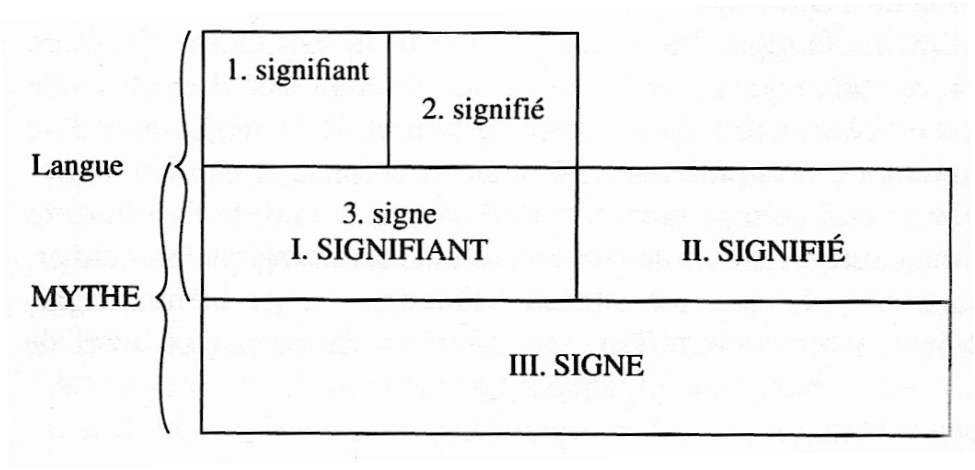


Figure 12 : Le mythe comme système sémiologique second[253]

L'un des exemples donnés par Barthes concerne une couverture de magazine présentant « un jeune nègre vêtu d'un uniforme français [et faisant] le salut militaire, les yeux levés, fixés sans doute sur un pli du drapeau tricolore ». L'analyse livrée par l'auteur décrit un « système sémiologique majoré ». On a en effet un premier signe (un soldat Noir fait le salut militaire français) qui devient ensuite le signifiant d'un second système dont la signification est

> que la France est un grand Empire et que tous ses fils, sans distinction de couleur, servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs[254].

Il importe ici de préciser ce que nous entendons par *mythe*. Nous entendons généralement le mythe comme le récit fondateur des sociétés archaïques. Dans cette acception, (celle des ethnologues, pour lesquels il ne représente que « l'envers représentatif d'un acte rituel » [255]), le mythe désigne un récit faisant référence à des problèmes fondamentaux de l'existence et utilisant la symbolisation dans son expression[256] :

[253] *Ibid.*, p. 187
[254] *Ibid.*, p. 189
[255] Gilbert Durand, *op.cit.*p 64
[256] Claude-Gilbert Dubois, Introduction, in *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* sous la direction de Joël Thomas, Ellipses, Paris, 1998, p 28.

> d'une manière générale, on peut dire que tout mythe raconte comment quelque chose est venu à l'existence : le Monde, l'homme, telle espèce animale, telle institution sociale, etc[257].

Mais *mythe* et *mythologie* (au sens de l'ensemble des mythes d'une culture donnée) peuvent également revêtir un autre sens, celui que leur donne ici Barthes. Dans une acception plus globale, *mythologie* s'attache en effet au sens symbolique acquis par des catégories (objet, image culturelle) du quotidien (on parle ainsi des mythologies du frigidaire ou des mythologies du gaullisme) et le terme de *mythe* désigne alors *les axes sémiologiques fondamentaux d'une mythologie*[258]. C'est dans ce sens que nous parlons de l'œuvre comme *instauration d'un mythe*, la « catégorie » ayant « acquis un sens symbolique » étant ici l'Ailleurs exotique.

Le mythe décrit par Barthes se distingue de la simple expression d'une représentation collective dans la mesure où il est une véritable parole, un message : « le mythe ne saurait être […] un concept ou une idée ; c'est un mode de communication […] »[259]. Or, comme mode de communication, il revêt une intentionnalité (n'excluant toutefois pas, ainsi que nous le verrons, une certaine *in-conscience*) qui nous ramène, dans le cadre de notre corpus, au processus de choix indissociable de l'emprunt exotique. C'est en effet ce choix volontaire opéré par le compositeur, mais également sa conjonction avec les autres sèmes présents dans l'œuvre, qui se mue en une manière de prescription : ce qui est donné à entendre, ce n'est pas le pittoresque sans conséquence de quelque élément emprunté mais l'instauration même de la *réalité exotique*. Bien sûr, cette instauration ne devient signifiante que si elle s'inscrit dans une isotopie traversant l'ensemble du corpus, la redondance étant l'une des conditions d'existence du mythe. Le mythe exotique émergera, ainsi que nous l'avons dit, non seulement du sens second apporté à l'emprunt par le choix de son *fondement* mais également de la juxtaposition de cet emprunt avec les sèmes présents dans l'œuvre. Le schéma suivant résume le processus qui mène à la naissance de ce mythe :

---

[257] Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p 129, The University of Chicago, Chicago, Illinois, U.S.A, 1969 pour l'édition originale

[258] Cette approche terminologique est empruntée, ainsi que les exemples qui l'émaillent, à Claude-Gilbert Dubois, *op.cit.*, p 28.

[259] Roland Barthes, *op.cit.*, p 181

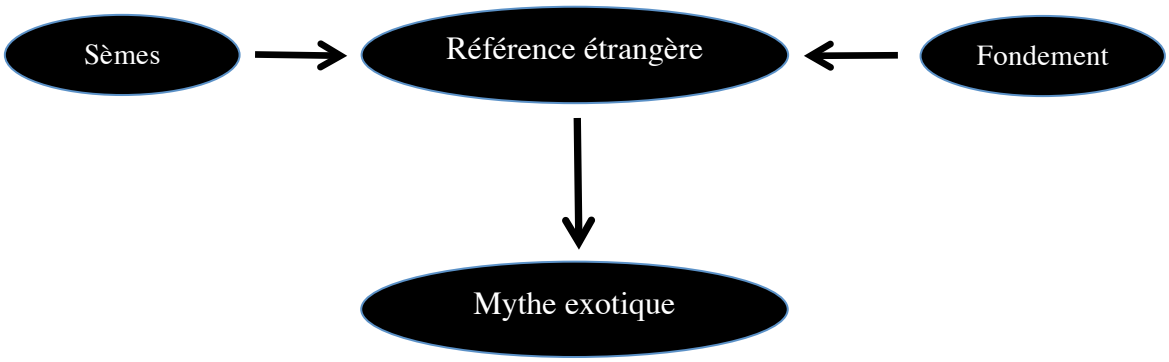


Figure 13 : La naissance du mythe exotique

2.2.2.3 L'œuvre comme réponse à une situation de production

La parole mythique ne se contente donc pas d'informer sur un imaginaire collectif mais a également un effet prescripteur sur ceux qui la reçoivent : « [elle] désigne et [elle] notifie, [elle] fait comprendre et [elle] impose[260] ». Cette « prescription » liée au mythe est également relevée par Roger Caillois dans sa réflexion sur le mythe « moderne » associé à la ville de Paris :

> le mythe [appartient] par définition au *collectif*, justifie, soutient et inspire l'existence et l'action d'une communauté, d'un peuple, d'un corps de métier ou d'une société secrète. Exemple concret de la conduite à tenir et *précédent*, au sens judiciaire du terme, dans le domaine alors fort étendu de la *culpabilité sacrée*, il se trouve, du fait même, revêtu, aux yeux du groupe, d'autorité et de force coercitive[261].

Or cet aspect prescripteur du mythe impose la prise en compte du public récepteur auquel il doit être adapté. Barthes fait ainsi de l'*appropriation* l'une des caractéristiques principales du signifié mythique : « […] le caractère fondamental du concept mythique, c'est d'être *approprié* »[262]. Il reprend à ce propos l'exemple de grammaire déjà cité au début de l'essai. Cet exemple analysait comme parole mythique la phrase latine *quia ego nominor leo* proposée dans un manuel de grammaire latine à destination d'élèves de cinquième. Au-delà du signifié premier « je m'appelle lion », Barthes voyait dans cette phrase un système sémiologique second déclarant « je suis un exemple de grammaire

[260] *Ibid*., p. 190
[261] Roger Caillois, *op.cit*., p 154
[262] *Ibid*., p 192

destiné à illustrer la règle d'accord de l'attribut » et renvoyant à toute l'existence d'un élève de cinquième étudiant le latin :

> [au] Temps, qui [le] fait naître à telle époque où la grammaire latine est enseignée ; [à] l'Histoire, qui [le] distingue par tout un jeu de ségrégation sociale des enfants qui n'apprennent pas le latin ; [à] la tradition pédagogique qui fait choisir cet exemple dans Esope ou dans Phèdre ; [à] ses propres habitudes linguistiques, qui voient dans l'accord de l'attribut un fait notable, digne d'être illustré[263].

Ainsi, cet exemple concerne une classe d'élèves déterminée à laquelle il est *approprié*. Cette *appropriation* du concept mythique découle directement du fait que le concept répond à une fonction, qu'il est « le mobile qui fait proférer le mythe »[264]. Le message mythique est ainsi doublement caractérisé par son *intention* et son *appropriation*, mais également par son caractère historique. La parole mythique, en effet, n'a aucun caractère permanent. Née de l'histoire, elle peut tout aussi bien disparaître :

> […] on peut concevoir des mythes très anciens, il n'y en pas d'éternels ; car c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses[265].

Cette caractérisation à laquelle nous venons de nous livrer fait apparaître la parole mythique comme historiquement ancrée, intentionnelle et proférée à l'intention d'un public défini en vue de lui notifier une certaine réalité. On retrouve là les attributs prêtés à l'œuvre musicale par Bernard Vecchione dans son rappel des thèses fondamentales de l'herméneutique musicale. S'avisant qu'une définition ne prenant en compte que l'aspect signifiant de l'œuvre pourrait tout aussi bien mener à une démarche purement sémiologique, il se met en devoir de définir l'œuvre par des éléments spécifiques à l'analyse herméneutique :

> […] l'œuvre musicale est une œuvre de fiction ; elle se produit comme un « texte », comme un discours, comme un propos qu'elle destine à des auditoires […]. Comme propos, comme quasi-parole, l'œuvre est destinée à des auditoires, pour des raisons ; comme quasi-texte, elle se configure, pour les besoins de

[263] *Ibid.*, p 191-192
[264] *Ibid.*, p 191
[265] *Ibid.*, p 182

> cette « parole » ; comme discours enfin, dans le but d'optimiser les effets de la destinations, elle détermine ses propres modes d'agencement textuels[266].

Mais alors que Barthes utilise indifféremment les termes de *langage*, *parole* ou *discours* pour désigner « toute unité ou toute synthèse significative »[267], on comprend bien que Vecchione entend par *discours* le recours à la rhétorique en vue d'optimiser l'effet persuasif du texte musical. Si cet aspect de l'écriture est fondamental dans le cadre de l'œuvre de commande qui constitue le corpus de Vecchione, nous ne le retiendrons pas ici. Nous postulons en effet l'instauration d'un *mythe exotique* comme exhalation d'un imaginaire collectif et non comme volonté de convaincre. Il s'agira de comprendre, ainsi que nous l'avons vu, le hiatus existant entre l'instauration de ce mythe et le refus simultané de tout exotisme au profit d'un multiculturalisme idéologiquement légitimé. L'herméneutique de la création défendue par Christian Hauer devrait permettre d'éclairer cette question. Proche de la théorie de Vecchione dans la mesure où elle se donne pour tâche de mettre au jour la *situation de suscitation* permettant de comprendre l'œuvre, elle s'en détache cependant en se focalisant sur les éléments biographiques autant que sur le contexte historique et culturel plutôt que sur une approche rhétorique. En effet, Vecchione appréhende l'œuvre de commande comme le résultat d'une tractation entre compositeur et commanditaire en vue de produire un discours légitimant une certaine organisation sociale. L'œuvre se situe ainsi au carrefour de trois groupes humains (le commanditaire, le compositeur, le public visé) et répond à une volonté consciente. Pour Hauer en revanche, et c'est cette approche que nous retiendrons, l'œuvre est le fait d'une individualité aux prises avec un contexte personnel et un environnement socio-culturel en interaction constante.

Considérant l'œuvre comme une réponse à une situation de production donnée, nous tenterons ainsi de faire émerger les questions inhérentes à cette situation et les réponses apportées par le compositeur

> pour décrire non pas seulement ce qui apparaît, *l'œuvre*, mais *ce qui la rend possible*, *ce qui la fait être ce qu'elle est*. Et ce qui fait aussi *qu'elle est plus que*

[266] Bernard Vecchione, « Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : une lecture de l'œuvre musicale en situation festive », in Françoise Escal, *La musique au regard des sciences humaines*, volume 1, L'Harmattan, Paris, 1997, p 100-102

[267] Roland Barthes, *op.cit.*, p. 192

seulement elle-même, en tant que *réponse* à des questionnements loin d'être exclusivement musicaux[268]

2.2.3 Définition du corpus

2.2.3.1 Présentation du catalogue

L'essentiel de la période créatrice de Jean-Claude Eloy se situe entre 1962 et 1996, les œuvres qui ont fait la renommée du compositeur datant pour la plupart de la décennie 1970. Eloy n'a toutefois jamais mis de point final à son catalogue : après quelques années d'interruption, il livre ainsi en 2013 un nouvel opus, la partie VII de *Chants pour l'autre moitié du ciel* et en 2014 *Le Minuit de la Foi*. La production de Jean-Claude Eloy comprend un nombre relativement important d'œuvres de commande témoignant de la reconnaissance du compositeur dans la vie musicale française et internationale. Elle comprend une grande diversité d'œuvres faisant appel à des dispositifs musicaux originaux et constamment renouvelés. Les œuvres électroacoustiques y côtoient ainsi les productions acoustiques ou mixtes et la percussion y occupe une place importante. Enfin, les techniques vocales et l'instrumentarium sont souvent empruntés à la musique japonaise.

Si les enregistrements ne sont malheureusement plus distribués dans le circuit commercial classique, la réédition entreprise par le compositeur via le label Hors-Territoires permet aujourd'hui de se procurer la quasi-totalité du catalogue. Le tableau ci-dessous présente chaque œuvre en précisant son année de composition, son effectif, la commande éventuelle dont elle a fait l'objet et la dédicace lorsqu'il en existe une.

Titre **Sous-titre** Commande / Dédicace	Année de composition	Effectif
Etude III	1962	Orchestre avec piano principal et cinq percussionnistes
Équivalences	1963	18 instrumentistes
Faisceaux-Diffractions	1970	28 instrumentistes

[268] Christian Hauer, *op.cit.*, Prologue, p iv

Titre **Sous-titre** Commande / Dédicace	Année de composition	Effectif
Kâmakalâ **Le Triangle des Énergies** Commande de Maurice Fleuret, Directeur du festival des SMIP (Semaines Musicales Internationales de Paris), et du Ministère des Affaires Culturelles	1971	3 ensembles d'orchestre 5 groupes de chœurs 3 chefs d'orchestre
Shânti **Paix**	1972-73	Sons électroniques et concrets
Fluctuante - Immuable Commande du Secrétariat aux Affaires Culturelles destinée à l'Orchestre de Paris	1977	Grand orchestre
Gaku-No-Michi **Le Tao de la musique ou Les Voies de la musique** À la mémoire de Wararu Uenami	1977-78	Sons électroniques et concrets
Etude IV : points - lignes - paysages Dédiée à Iannis Xenakis	1979	Électronique
Yo-In **Réverbérations** Dédié à Frits Weiland, Directeur de l'Institut de Sonologie d'Utrecht	1980	Électroacoustique et percussions
A l'Approche du Feu Méditant… **Kansô no honô-é** Commande du Théâtre National du Japon Dédié à Toshiro Kido, responsable de la division musique du Théâtre National du Japon	1983	27 instrumentistes de l'orchestre du Gagaku 2 chœurs de moines-chanteurs Bouddhistes 6 percussionnistes 5 danseurs de Bugaku
Anâhata **Vibration primordiale**	1983-86	Deux voix de moines-chanteurs Bouddhistes du Japon Trois instrumentistes de Gagaku du Japon Un percussionniste Électroacoustique
…D'une étoile oubliée Partie électroacoustique seule de *Sappho Hikètis*	1986	Électroacoustique

Titre **Sous-titre** Commande / Dédicace	Année de composition	Effectif
Butsumyôe **La cérémonie du répentir** Partie I du cycle *Chants pour l'autre moitié du ciel* Commande de Michel Guy (Directeur et fondateur du Festival d'Automne à Paris) et du Ministère de la Culture à l'occasion du bicentenaire de la Révolution Française	1989	2 voix de femme Instruments à percussion joués par les interprètes vocales
Sappho Hikètis **Sapho implorante** Partie II du cycle *Chants pour l'autre moitié du ciel* Commande de Michel Guy (Directeur et fondateur du Festival d'Automne à Paris) et du Ministère de la Culture à l'occasion du bicentenaire de la Révolution Française	1989	2 voix de femme Électroacoustique
La Grande Vague Partie électroacoustique seule de *She* (du cycle *Gaia-Songs*) En hommage à Hokusai	1990-91	Électroacoustique
Erkos **Chants, louange** Partie III du cycle *Chants pour l'autre moitié du ciel* Commande du WDR de Cologne à l'invitation de Stockhausen Dédié à Junko Ueda	1990-91	Une soliste de satsuma-biwa (instrument à cordes pincées du Japon) utilisant des techniques traditionnelles de chant élargies et jouant divers instruments à percussion Électroacoustique fixée et interactive
L'Anneau des sept lumières Hommage à Inayat et Vilayat Khan	1994-95 Révisé en 2013	Électroacoustique
Galaxies Partie IV du cycle *Chants pour l'autre moitié du ciel*	1986-96	Voix solo féminine Shô du Japon (orgue à bouche traditionnel) Cinq bonshô-s (cloches de temples du Japon et de Corée) Électroacoustique

Titre **Sous-titre** Commande / Dédicace	Année de composition	Effectif
États-Limites Partie VII du cycle *Chants pour l'autre moitié du ciel* À la mémoire de Petra Meinel-Winkelbach	2013	Électroacoustique

Figure 14 : Tableau synoptique des œuvres de Jean-Claude Eloy

2.2.3.2 Définition d'un corpus adapté aux orientations de l'étude

Ainsi que nous l'avons vu, la définition d'une orientation de recherche est un préalable indispensable à toute analyse. Or, l'orientation que nous avons retenue concerne l'exotisme postcolonial tel que nous l'avons défini et tel que nous en avons retrouvé la trace dans les prises de position de Jean-Claude Eloy. Loin d'intéresser tout le catalogue, notre recherche devrait alors porter sur les œuvres faisant référence, d'une façon ou d'une autre, aux traditions extra-européennes. Cependant, notre étude ne concerne pas les modalités générales de l'exotisme[269] dans l'œuvre mais le paradoxe, repéré dans les propos d'Eloy, qui nous a justement conduite à postuler l'existence d'un exotisme postcolonial. Dans ces conditions, il nous semble légitime de concentrer notre attention sur les œuvres au sein desquelles ce paradoxe est le plus criant, à savoir celles dont l'appareil titrologique met en exergue la référence extra-européenne. Ce choix, par son ancrage dans notre problématique et par son intégration des principales œuvres d'Eloy, devrait nous permettre de vérifier notre hypothèse dans des conditions satisfaisantes de crédibilité. Nous pourrons ensuite être amenée à élargir notre champ d'investigation aux œuvres empruntant tout ou partie de leur matériau à des traditions extra-européennes sans que leur titre y fasse référence.

Le tableau ci-dessous résume les pièces sur lequel portera notre analyse. Notons que *Butsumyôe* et *Erkos* sont des œuvres intégrées dans un cycle dont les autres pièces ne peuvent être retenues : bien que répondant à nos critères, elles ne feront donc pas partie de notre choix. La chronologie des œuvres retenues, toutes écrites entre 1971 et 1986, soit pendant les années les plus prolifiques de Jean-Claude Eloy, ajoute une cohérence au corpus.

[269] Nous utilisons désormais le terme d'*exotisme* dans l'acception large retenue plus haut

Titre	Année de composition	Effectif
Kâmakalâ	1971	3 ensembles d'orchestre 5 groupes de chœurs 3 chefs d'orchestre
Shânti	1972-73	Sons électroniques et concrets
Gaku-No-Michi	1977-78	Sons électroniques et concrets
Yo-In	1980	Électroacoustique et percussions
A l'Approche du Feu Méditant…	1983	27 instrumentistes de l'orchestre du Gagaku 2 chœurs de moines-chanteurs Bouddhistes 6 percussionnistes 5 danseurs de Bugaku
Anâhata	1983-86	Deux voix de moines-chanteurs Bouddhistes du Japon Trois instrumentistes de Gagaku du Japon Un percussionniste Électroacoustique

Figure 15 : Le corpus retenu

2.3 Analyse

Ainsi que nous l'avons précédemment spécifié, l'analyse consistera à qualifier l'exotisme présent dans l'œuvre et à vérifier d'une part l'hypothèse d'un exotisme postcolonial et d'autre part l'existence d'un « mythe exotique » tel que nous l'avons défini.

L'étude se fera selon deux axes dont le premier concernera la recherche dans l'œuvre de la permanence des thèmes de l'imaginaire exotique. Ces thèmes seront auparavant traduits en termes de schèmes. Certains de ces schèmes nécessiteront un travail d'analyse un peu plus poussé afin de pouvoir être exprimés en schèmes musicalement transposables. Le second axe d'analyse concernera les emprunts exotiques et le *fondement* ayant présidé à leur choix. Une fois ces éléments collectés, il s'agira d'étudier le sémantisme né de leur conjonction et d'en conclure la réponse aux questions initiales.

2.3.1 Définition des schèmes exotiques

À partir des thèmes relevés dans la littérature, il s'agit à présent de remonter à un niveau plus général afin de définir les grands schèmes présidant aux manifestations traditionnelles de l'exotisme. Nous nous appuierons pour ce faire sur les analyses de mythes réalisées par Gilbert Durand et Mircea Eliade mais également sur les études de Bachelard sur l'imaginaire humain. Les schèmes une fois relevés, il s'agira d'en envisager de potentielles expressions musicales. Ces hypothèses resteront nécessairement très générales. Elles orienteront en amont le relevé des figures sémantiques mais s'enrichiront et se préciseront au contact de la musique elle-même. En effet, nous tenterons de poser un cadre a priori afin d'orienter l'analyse sans pour autant nous enfermer dans un carcan méthodologique. Il s'agit de respecter les intuitions nées de la première rencontre avec l'œuvre et d'en faire dériver l'analyse tout en gardant la souplesse nécessaire à la prise en compte des éléments nouveaux émergeant du processus analytique. La définition d'une orientation d'analyse, si elle est indispensable, doit en effet rester ouverte et ne jamais perdre de vue la réalité musicale pour garantir avec elle un dialogue fécond et *plausible*.

Acte fondateur de tout exotisme, la distinction Orient / Occident ne nécessite pas, à première vue, une transposition en termes de schèmes tant il est aisé d'en imaginer la transposition musicale : l'introduction de caractéristiques non européennes au sein du langage occidental illustre en effet de façon particulièrement efficace la dialectique du connu et de l'*étranger* et, partant, cette « sensation d'étrangeté » constitutive de toute pensée exotique. Mais cette traduction, qui considère le thème exotique de la distinction Orient / Occident à son premier niveau de sémantisme, n'exclut pas de se placer dans le cadre de l'imaginaire mythique afin de remonter à un niveau plus général. Comme nous l'avons vu, la distinction Orient / Occident renvoie en effet au schème fondamental du dualisme archaïque et apparaît ainsi comme l'une des multiples dualités primordiales organisant le cosmos dans la pensée primitive. Ainsi, à la simple juxtaposition de caractéristiques occidentales et non occidentales pourrons-nous ajouter, comme corollaire à l'expression musicale de la distinction Orient / Occident, les occurrences basées sur l'idée de dualité. Nous verrons que ce dualisme existentiel s'inscrit dans le schème plus vaste de la *séparation*.

Autre grand thème exotique, « l'abolition du temps » , comme la catégorie précédente, se prête particulièrement bien, dans son acception superficielle, à la transposition musicale. Nombreux sont en effet les procédés d'écriture altérant la perception du déroulement temporel et pouvant ainsi métaphoriquement être considérés comme une « abolition du temps ». Il est cependant possible d'élargir les potentialités musicales de ce thème en le ramenant aux schèmes mythiques qui le constituent. L'angoisse devant l'écoulement temporel et la mort constitue en effet le principal ressort du mythe et l'abolition du temps se retrouve sous différentes formes dans le corpus mythique. Encore faut-il songer, avant d'en lire l'abolition dans le mythe ou le rituel, à définir la représentation symbolique du temps. Dans un chapitre sur les symboles thériomorphes, Gilbert Durand attribue au mouvement anarchique et rapide une inquiétude primordiale constituant pour lui la première angoisse devant le changement[270]. Or, c'est dans le changement, et donc dans le mouvement, qu'il situe l'expérience originelle du temps : « le changement et l'adaptation ou l'assimilation qu'il motive est la première expérience du temps ». Le mouvement brusque et désordonné, étroitement associé à la représentation du temps, est en conséquence généralement valorisé de façon négative. L'enfer est ainsi traditionnellement représenté comme « un lieu chaotique et agité », l'image du chaos constituant par ailleurs l'expression par excellence de la « répugnance primitive devant l'agitation » [271], ainsi que le note Bachelard :

> Remarquons […] qu'un désordre statique est imaginé comme un ensemble agité : les étoiles sont si nombreuses qu'elles paraissent, dans les belles nuits d'été, fourmiller […]. Il n'y a pas, dans la littérature, un seul *chaos immobile* […]. Et ce n'est pas pour rien que dans les livres du XVIIIe siècle et des siècles antérieurs, on voit le mot *chaos* orthographié *cahots*[272].

Mais le schème de l'animé ne constitue pas la seule symbolisation du temps, et à ce schème issu de l'imagination thériomorphe s'ajoutent ceux de la chute et des ténèbres. Les ténèbres nocturnes constituent en effet « le premier symbole du temps »[273] dans la mesure où l'écoulement temporel, chez la quasi totalité des peuples primitifs, de même que chez les Indo-Européens et les sémites, se fait par nuits et non par jours[274] : « les

[270] Gilbert Durand, *op.cit.*, p 75-78
[271] *Ibid.*, p 77
[272] Gaston Bachelard, *op.cit.*, p 59
[273] Gilbert Durand, *op.cit.*, p 98
[274] *Ibid.*, p 98

ténèbres sont toujours chaos et grincements de dents »[275]. Quant à la chute, elle est « solidaire des symboles des ténèbres et de l'agitation » et constitue « la troisième grande épiphanie imaginaire de l'angoisse humaine devant la temporalité »[276]. Ainsi que le remarque Durand, la chute est en effet constitutive de l'expérience humaine, que ce soit lors du changement rapide de position imposé au nouveau-né au terme de l'accouchement ou bien de l'expérience de la pesanteur faite par le jeune enfant lors de son apprentissage de la marche. De la même façon, pour Bachelard, « la peur de tomber est une *peur primitive* »[277]. La chute, « [résumant et condensant] les aspects redoutables du temps », pourrait ainsi être « l'expérience douloureuse fondamentale et [constituer] pour la conscience la composante dynamique de toute représentation du mouvement et de la temporalité »[278]. L'écoulement temporel va donc naturellement trouver sa symbolisation mythique dans les images relevant des schèmes de l'agitation, des ténèbres et de la chute. On pourrait ainsi, à ce stade, définir comme expression musicale de l'abolition du temps toutes les occurrences s'opposant à ces schèmes, soit celles qui donnent à l'auditeur une sensation de statisme, d'ascension ou de luminosité, et que Durand décrit sous les catégories de schème ascensionnel (antidote à la chute), archétype de la lumière ouranienne (antidote aux ténèbres nocturnes) et schème diaïrétique (antidote à l'agitation par la séparation permettant d'organiser le chaos)[279] :

> Aux schèmes, aux archétypes, aux symboles valorisés négativement et aux visages imaginaires du temps, l'on pourrait opposer point par point le symbolisme symétrique de la fuite devant le temps ou de la victoire sur le destin et sur la mort. Car les figurations du temps et de la mort n'étaient qu'excitation à l'exorcisme, qu'invitation imaginaire à entreprendre une thérapeutique par l'image. C'est ici que transparaît un principe constitutif de l'imagination […] : figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer. Toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise. À plus forte raison toute épiphanie symbolique. Imaginer le temps sous son visage ténébreux, c'est déjà l'assujettir à une possibilité d'exorcisme par les images de la lumière. L'imagination attire le temps sur le terrain où elle pourra le vaincre en toute facilité. Et pendant qu'elle projette l'hyperbole effrayante des monstres de la mort, en secret elle aiguise les armes qui terrasseront le Dragon[280].

[275] *Ibid.*, p 99
[276] *Ibid.*, p 122
[277] Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Librairie José Corti, Paris, 1943, p 107
[278] Gilbert Durand, *op.cit.*, p 123-124
[279] *Ibid.*, p 136
[280] *Ibid.*, p 135

Les sèmes musicaux correspondant aux trois schèmes de l'abolition temporelle pourraient ainsi être définis de façon très générale comme ceux du statisme, du mouvement ascendant et du registre aigu. Le statisme et le mouvement ascendant se conçoivent aisément comme négations métaphoriques du mouvement et de la chute. Quant au registre aigu, dont nous acceptons comme acquise la relation métaphorique avec la hauteur, sa perception est naturellement associée à celle de la lumière : « c'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur »[281]. Ces catégories élaborées sur la base des travaux de Durand correspondent par ailleurs à celle que l'on retrouve dans le figuralisme musical tel qu'il a été adopté par les compositeurs de l'époque baroque. Elles se trouvent ainsi légitimées dans le cadre d'une expression spécifiquement musicale. Nous pouvons y ajouter la catégorie de la vocalité, dont Durand note l'isomorphisme avec le schème de la lumière (« [la parole], comme la lumière, est hypostase symbolique de la Toute-Puissance ») avant d'en déduire « la technique si importante de la récitation des *mantra*, mots dynamiques, formules magiques qui par la maîtrise du souffle et du verbe domptent l'univers »[282]. Cette catégorie est encore bien trop générale pour être qualifiée de sème. Bien que pouvant être intuitivement reliée aux techniques musicales de la psalmodie, elle ne pourra être précisée qu'au contact des figures relevées au fil de l'analyse et à leur conjonction avec d'autres éléments. Notons enfin que le schème diaïrétique, s'il représente l'antidote à l'agitation, semble également englober l'idée de dualisme que nous avons évoquée dans le cadre de la distinction Orient / Occident.

Les trois schèmes que nous venons de relever comme relatifs à l'abolition du temps se situent dans une relation d'*antithèse* avec l'écoulement temporel : ils sont, pour reprendre l'image précédente, « l'arme qui terrasse le Dragon ». Mais la lutte mythique contre le temps peut aussi revêtir d'autres expressions prenant cette fois naissance sous le régime opposé de l'*euphémisme*, ce procédé d'expression constitutif de l'imagination[283] qui consiste à vaincre l'angoisse en en transformant l'objet en talisman bénéfique :

> Face aux visages du temps une autre attitude imaginative se dessine […], consistant à capter les forces vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières de Kronos, à les transmuter en talismans bénéfiques, enfin à

[281] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p 135
[282] Gilbert Durand, *op. cit.*, p 173-174
[283] *Ibid.*, p 128

> incorporer à l'inéluctable mouvance du temps les rassurantes figures de constances, de cycles qui au sein même du devenir semblent accomplir un dessein éternel[284].

L'euphémisation se traduira ainsi soit par l'inversion de la valorisation négative liée aux valeurs symboliques de l'écoulement temporel soit par des procédés amenant à la maîtrise symbolique du devenir.

C'est le schème de la chute qui va se prêter le plus facilement à l'inversion, la chute vers le gouffre s'exorcisant en descente lente[285] vers une intimité protectrice appelant au repos. Issus du schème du blotissement, repos et intimité constituent en effet des valorisations positives dont témoignent les nombreux rites funéraires tendant à offrir, dans une inversion des terreurs suscitées par la mort, toutes les « garanties de repos et d'intimité » à la dépouille mortelle[286]. Caractérisés par un mouvement involutif, ils sont étroitement liés dans l'esprit humain :

> […] l'imagination minutieuse veut se glisser partout, elle nous invite non seulement à *rentrer dans notre coquille*, mais à nous glisser dans toute coquille pour y vivre la vraie retraite, la vie enroulée, la vie repliée sur soi-même, toutes les valeurs du repos[287].

Cette euphémisation de la chute en descente lente appelle aux rêveries de la grotte dont Durand aussi bien que Bachelard s'accordent à reconnaître le caractère archétypique. Tandis que pour le premier le symbole de la grotte « confine à l'archétype »[288], les « motifs d'utilité » ne peuvent suffire à justifier, pour le second, le rôle des grottes dans la préhistoire : « la grotte reste un lieu magique et il ne faut pas s'étonner qu'elle reste un archétype agissant dans l'inconscient de tous les hommes »[289]. Bien qu'il puisse à première vue paraître étranger à toute concrétisation musicale, cet archétype de la grotte nous semble au contraire assez porteur dans le cadre de notre étude. En effet, la grotte, archétype de la cavité naturelle, est le lieu des effets sonores de toutes sortes : ne parle-t-on pas de « voix caverneuse » ? L'oreille apparaît alors comme le sens de prédilection de la nuit souterraine :

---

[284] *Ibid.*, p 219
[285] *Ibid.*, p 227-228
[286] *Ibid.*, p 270
[287] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p 18
[288] Gilbert Durand, *op. cit.*, p 285
[289] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p 202

> Pour un rêveur des voix souterraines, des voix étouffées et lointaines, l'oreille révèle des transcendances, tout un au-delà de ce qu'on peut toucher et voir […]. L'oreille est […] le sens de la nuit, et surtout le sens de la plus sensible des nuits : la nuit souterraine, nuit enclose, nuit de la profondeur, nuit de la mort […].[290].

Intimement liée au sonore, la grotte va ainsi pouvoir donner naissance à des sèmes musicaux liés aux effets vocaux, de la voix étouffée et chuchotée à la résonance, autre caractéristique sonore de la grotte : « la moindre caverne nous offre toutes les *rêveries de la résonance* »[291]. À ces effets sonores s'ajoutent le schème du repos, antithèse de l'agitation, dont nous pouvons imaginer une expression musicale métaphorique, comme pour le schème diaïrétique, en termes de statisme.

La transmutation de la chute en descente vers l'intimité entraîne également avec elle une inversion des valeurs de la symbolisation du temps liée aux ténèbres, la caverne devenant le lieu magique où « les ténèbres peuvent se revaloriser en nuit »[292]. En effet, alors que le schème ascensionnel était associé à la lumière, celui de la descente vers l'intimité se colore de l'obscurité nocturne[293]. Il nous semble ainsi légitime d'ajouter aux sèmes musicaux associés à l'archétype de la grotte les figures relevant d'un mouvement descendant ou du registre grave. Notons que nous obtenons là des catégories antinomiques avec certaines de celles que nous avons définies pour les schèmes relevant de l'antithèse. Il importe de rappeler d'une part que nous ne faisons ici que des hypothèses de transposition musicale des schèmes relevés et, d'autre part, que seuls le contexte et les éventuelles redondances permettront d'attribuer un sémantisme plausible aux figures relevées.

Les procédés amenant à la maîtrise symbolique du devenir sont, pour leur part, liés au schème cyclique. Le cycle est l'une des figures fondamentales de la pensée mythique. Sans nier l'écoulement temporel, il l'euphémise par l'introduction d'éléments constants qui en gomment l'aspect irréversible et donnent l'illusion d'un éternel recommencement :

> […] le « primitif », en conférant au temps une direction cyclique, annule son irréversibilité. Tout recommence à son début à chaque instant. Le passé n'est que la préfiguration du futur. Aucun événement n'est irréversible et aucune

[290] *Ibid.*, p 194
[291] *Ibid.*, p 195
[292] Gilbert Durand, *op. cit.*, p 276
[293] *Ibid.*, p 250

> transformation n'est définitive. Dans un certain sens, on peut même dire qu'il ne se produit rien de neuf dans le monde, car tout n'est que la répétition des mêmes archétypes primordiaux ; cette répétition, en actualisant le moment mythique où le geste archétypal fut révélé, maintient sans cesse le monde dans le temps auroral des commencements[294].

Au-delà de l'introduction de « constantes » dans le déroulement temporel, le schème cyclique présente également une très forte proximité avec l'archétype du chaos. En effet, le cycle suppose la mort suivie de la régénération. Or, cette régénération ne peut avoir lieu qu'à travers la répétition du rite cosmogonique et la réintégration du chaos qui a précédé la création :

> La mort de l'homme et celle de l'humanité sont indispensables à leur régénération. Une forme quelle qu'elle soit, du fait même qu'elle existe et qu'elle dure, s'affaiblit et s'use ; pour reprendre de la vigueur il lui faut être réabsorbée dans l'amorphe, ne serait-ce qu'un seul instant ; être réintégrée dans l'unité primordiale dont elle est issue ; en d'autres termes, rentrer dans le « chaos »[295].

Les rites de la nouvelle année chez les populations primitives contiennent ainsi systématiquement une composante orgiastique destinée à figurer le chaos :

> La nouvelle année est un recommencement du temps, une création répétée. Une des preuves de cette intention de recommencement se manifeste dans les cérémonies orgiastiques qui symbolisent le chaos primitif et qui sont universellement respectées par les cultures où le calendrier est en vigueur[296].

Nous sommes ainsi amenés à imaginer les manifestations musicales du schème cyclique non seulement à travers le procédé très général de la répétition mais également, de façon dynamique, à travers le schème du changement comme représentation symbolique de la régénération. Ce changement pourra revêtir plusieurs formes comme le passage de l'animé à l'immobilité ou de l'inorganisé à l'organisé. Encore une fois, seuls le contexte et la redondance permettront de préciser le sémantisme de telles figures.

Mais surtout, le schème cyclique nous renvoie au thème de la « nostalgie des origines », en relation directe avec celui de l'abolition du temps : c'est parce que les commencements se déroulent dans un âge d'or non chronologique que l'homme primitif

---

[294] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Éditions Gallimard, Paris 1969, p 107
[295] *Ibid.*, p 106
[296] Gilbert Durand, *op. cit.*, p 324

en développe la nostalgie qui va l'amener à tenter de réintégrer le temps primordial. Ce thème de la nostalgie associe donc deux idées : celle de la béatitude des origines et celle du retour à ce temps primordial. Le thème du retour au temps primordial ramène non seulement au schème cyclique que nous venons de décrire, mais également à celui de l'intimité, le retour étant constitutif du symbolisme de l'intimité[297]. Quant à la béatitude des commencements, elle suppose pour sa part, outre une intemporalité constitutive, la notion de « repos primordial » Ce n'est en effet qu'après l'avènement de la chute que les hommes ont dû commencer à travailler pour se nourrir alors qu'auparavant « ils ne travaillaient point et trouvaient à la portée de la main une nourriture abondante »[298]. La nostalgie des origines nous paraît ainsi pouvoir être liée au schème cyclique mais également au schème de l'intimité qui condense les idées de repos et de retour.

Le dernier thème constitutif de l'exotisme est celui du sacré, que nous avons déjà évoqué dans le cadre du dualisme sacré / profane. Le sacré est étroitement lié à l'idée de transcendance, que nous définirons comme la communication avec le divin. C'est le schème ascensionnel qui, le premier, renvoie à la transcendance : ainsi que le remarque Eliade, tous les symboles rituels en lien avec le schème de la verticalisation sont des moyens pour atteindre le ciel[299]. Mais la transcendance exige également une séparation entre le sacré et le profane, et renvoie à ce titre au schème diaïrétique : c'est l'épée, symbole mythique de ce schème, qui rétablit « les purifications et le règne des pensées transcendantes »[300]. Enfin, l'idée de transcendance véhicule celle de puissance, celui qui communique avec le divin étant doté de pouvoirs supérieurs. Il semble ainsi légitime de l'associer également aux schèmes de la lumière et de la vocalité dont nous avons noté l'isomorphisme avec la puissance. L'expression musicale du sacré recoupe donc exactement celle de l'abolition du temps dans sa forme antithétique, ce qui n'est guère étonnant puisque toute recherche de transcendance, « échelle dressée contre le temps et la mort »[301], est en réalité une tentative de réintégration des temps primordiaux. Au-delà de cette forte correspondance, nous remarquons par ailleurs que l'ensemble des schèmes relevés forme une constellation homogène organisée autour du thème central de l'abolition du temps. Les grands thèmes exotiques sont ainsi très étroitement intriqués et nous pouvons d'ailleurs noter à ce propos le lien au sacré de la distinction Orient /

[297] *Ibid.*, p 269
[298] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957, p 78
[299] Mircea Eliade, *Le Chamanisme*, cité in Gilbert Durand, *op. cit.*, p 140
[300] Gilbert Durand, *op. cit.*, p 203
[301] Expression employée par Gilbert Durand au sujet des rituels d'ascension visant à atteindre le ciel, in Gilbert Durand, *op. cit.*, p 140

Occident. Non seulement, ainsi que nous l'avons vu, par sa proximité avec le schème diaïrétique mais également par sa relation au soleil levant[302] :

> C'est l'ascension qui valorise positivement le soleil. L'*Orient* est un terme chargé de significations bienveillantes dans le langage du joaillier qui qualifie de ce nom l'éclat de la perle comme dans la terminologie chrétienne ou maçonnique […]. C'est en Orient que se trouve le Paradis terrestre […][303].

Le tableau suivant récapitule la relation entre les thèmes exotiques et les schèmes mythiques :

Thème exotique	Schème		Schème musicalement transposable (si besoin)
Distinction Orient / Occident	Dualisme		
Abolition du temps	Ascensionnel	Régime de l'antithèse	
	Lumière		Hauteur / Vocalité
	Diaïrétique		Statisme / Dualisme
	Cyclique	Régime de l'inversion	
	Descente / Nuit		
	Intimité / Repos		Grotte
Régénération	Cyclique		
Nostalgie des origines	Cyclique		
	Intimité / Repos		Grotte
Sacré	Ascensionnel		
	Lumière		Hauteur / Vocalité
	Diaïrétique		Statisme / Dualisme

Figure 16 : Du thème exotique au schème mythique

[302] Cette relation constituant en outre l'une des explications à l'aura sacrée accordée à l'Orient dans la pensée exotique.
[303] Gilbert Durand, *op. cit.*, p 168

2.3.2 Le paramusical

C'est à Gérard Genette que nous devons les études fondatrices du paratexte en littérature. Au sein du paratexte, Genette distingue le péritexte, constitué des éléments de paratexte compris dans l'espace même du volume (notes, préface, titre général, titres de chapitres…) et définis par « une intention et une responsabilité de l'auteur[304] » et l'épitexte, constitué d'éléments qui, au moins à l'origine, sont extérieurs au livre (interviews, entretiens, correspondance…). Paratexte, péritexte et épitexte étant des termes forgés dans le cadre de l'exégèse littéraire ; ils sont ici transposés en paramusical, périmusical et épimusical afin de s'adapter au champ musicologique.

Le titre constitue bien souvent le premier contact avec l'œuvre. Si sa connaissance ne préjuge en rien de celle de l'œuvre qu'il désigne, il n'en est pas moins le signe sous lequel celle-ci se présente en premier lieu à l'auditeur potentiel, celui sous lequel elle circule dans les conversations et la critique. Au titre de l'œuvre musicale s'ajoutent l'ensemble des éléments spécifiques au champ musical tels que pochettes de disques, livrets d'accompagnement, notices diverses rédigées par le compositeur, affiche et programme de concert, ensemble dont Françoise Escal nous livre une très bonne description :

> Tous ces signes et ces messages constituent un entre-deux, une zone de transition - de transaction - entre l'œuvre et ses destinataires. Ils assurent et négocient sa présence au monde, ils lui permettent de s'insérer dans une situation de communication définie et cherchant implicitement à provoquer l'acquiescement des récepteurs, ils tentent d'infléchir leur lecture de la partition ou de programmer leur écoute de la réalité sonore, dans une opération de guidage et de renforcement : actes d'accréditation, ils relèvent de l'art de persuader et de convaincre[305].

Le paramusical oriente ainsi inévitablement l'écoute ultérieure de l'œuvre et cet aspect est particulièrement prégnant dans le champ musical : en musique plus qu'en littérature ou dans les arts visuels, le contact avec l'œuvre peut être largement différé et laisser ainsi aux éléments paramusicaux un temps d'action plus long. En effet, si l'achat d'un livre donne un accès immédiat à l'œuvre, le disque n'existe que par sa pochette et son livret qui seuls incarnent l'œuvre tant que l'acheteur n'a pas accès à un système de diffusion. Il en est de même pour le concert et pour la partition, celle-ci permettant la

[304] Gérard Genette, *Seuils*, Points Essais, Paris 2002, p 9

[305] Françoise Escal, « Entre production et réception : les messages d'accompagnement de l'œuvre musicale », in Françoise Escal *op. cit.*, p 8-9

lecture immédiate (à condition d'avoir les compétences requises) sans toutefois donner accès à la réalité sonore. Mais au-delà de ce *différé*, c'est surtout « l'hétérogénéité des langages en présence » qui donne sa force au paramusical :

> La musique en général relevant de la signifiance et non de la signification, le statut illocutoire du commentaire verbal qui l'enveloppe et l'accompagne est peut-être plus marqué que celui de l'œuvre littéraire[306].

Dans l'œuvre de Jean-Claude Eloy, les titres d'œuvres et les illustrations des pochettes de disque contiennent quasiment tous des références extra-européennes et s'inscrivent ainsi complètement dans le cadre de notre étude. De plus, Eloy a particulièrement développé l'aspect paramusical en livrant non seulement des textes d'accompagnement à ses œuvres mais également des textes plus généraux sur son positionnement de compositeur. Il nous semble ainsi légitime et indispensable d'ouvrir l'analyse sur ces éléments non strictement musicaux.

2.3.2.1 Définition et terminologie

Le titre est l'élément déterminant du paramusical dans la mesure où il assure la dénomination de l'œuvre. Ainsi que le rappelle Gérard Genette[307], sa fonction est triple par rapport à l'ouvrage :

- l'identifier
- désigner son contenu
- le mettre en valeur

S'intéressant plus particulièrement à la fonction de désignation, Genette la subdivise en deux catégories, selon que le titre donne une indication de la forme ou du contenu - voire des deux à la fois. Il distingue ainsi les titres *thématiques*, qui visent le « contenu thématique » (par exemple *Le Spleen de Paris*) des titres *rhématiques*, qui visent « le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet »[308] (par exemple *Petits Poèmes en prose*). Adoptant pour sa part la dénomination de titres *génériques* plutôt que rhématiques, Françoise Escal conserve toutefois les deux catégories établies par Genette pour l'exégèse littéraire en y adjoignant celle des titres *analytiques* propres à la musique contemporaine :

---

[306] *Ibid.*, p 14
[307] Gérard Genette, *op. cit.*, p 80
[308] *Ibid.*, p 82

> Le titre générique est majoritaire dans les époques anciennes et classiques où les œuvres étaient encore tributaires de leurs fonctions contingentes d'usage, d'occasion ; le titre thématique triomphe au dix-neuvième siècle, à l'époque romantique et post-romantique […]. Quant au titre de l'œuvre contemporaine, s'il, opère un retour au formel, il n'est plus générique mais plutôt analytique : dans l'absence et le refus de formes répertoriées et obligées, il commente une structure qui se veut à chaque fois nouvelle, inventée[309].

Ces distinctions méritent cependant d'être affinées. D'une part, la catégorie de *contenu thématique*, incontournable en littérature, ne peut s'appliquer à la musique que pour les œuvres ayant recours, d'une façon ou d'une autre, à une composante extra-musicale. D'autre part, il nous semble peu opportun de créer un statut à part pour la musique contemporaine en dissociant les titres analytiques. Ceux-ci circonscrivent en effet l'œuvre comme un objet dont ils explicitent les « procédés compositionnels »[310] et peuvent ainsi légitimement être appréhendés comme composante des titres rhématiques. Cette insertion des titres analytiques interdit toutefois la transformation de la catégorie en titres *génériques*, terminologie qui suppose la désignation de classes formelles préétablies. Nous conservons ainsi la catégorie des titres *rhématiques*, au sein de laquelle nous distinguons les titres génériques et analytiques. En ce qui concerne la catégorie des titres thématiques, le terme de programme nous semblant mieux adapté au champ musical que celui de contenu thématique, il nous semble judicieux d'en changer la dénomination en titres *programmatiques*.

Les titres programmatiques

Les titres programmatiques, ainsi que nous l'avons vu, sont ceux qui font référence à une réalité extra-musicale.

Ils font alors mention soit d'une réalité physique dont le compositeur cherche à donner une transcription musicale (par exemple *Jeux d'eau à la villa d'Este* de Liszt), soit d'une réalité plus globale (un lieu, un moment, un paysage, une atmosphère, un énoncé poétique…), soit enfin d'un argument littéraire. Ces titres, que nous qualifierons de *descriptifs*, font souvent appel à un imaginaire collectif autour duquel se retrouvent compositeur et auditeurs. C'est le cas par exemple pour *Soirée dans Grenade* de Debussy, titre dans lequel l'association de la fin de journée et de l'Espagne forme une entité sémantique typique d'un certain « exotisme » espagnol (pensons aux *Nuits dans*

---

[309] Françoise Escal, *Aléas de l'œuvre musicale*, Herman, Paris, 1996, p 203-204
[310] *Ibid.*, p 213

les jardins d'Espagne de Falla) trouvant sa contrepartie musicale dans l'utilisation de procédés d'écriture considérés comme caractéristiques tels que le rythme de habanera ou le mode andalou. Nous trouvons dans le même ordre d'idée *Sud* de Jean-Claude Risset. Les sons utilisés dans cette œuvre sont directement issus de la réalité à laquelle ils renvoient (le sud), cela n'excluant pas la présence d'un imaginaire commun qui a opéré comme filtre pour déterminer les éléments sonores à isoler comme représentatifs du sud de la France (grillons etc.).

Tous les titres descriptifs ne se fondent cependant pas sur un semblable consensus et la relation entre l'œuvre et son titre peut parfois sembler plus ténue, notamment lorsque les éléments évoqués ne sont pas l'objet d'un imaginaire collectivement admis. Le texte d'accompagnement du compositeur permet alors souvent de préciser le sens du titre tout en orientant plus sûrement encore la réception de l'œuvre.

Les œuvres fondées sur un programme littéraire occupent une place un peu à part dans la mesure où leur titre est généralement celui de l'argument littéraire et ne vaut que parce qu'il y renvoie. La relation du titre au contenu musical passe ainsi obligatoirement par la référence au texte, engendrant fréquemment la situation paradoxale d'un titre n'entretenant pas de lien direct avec la réalité sonore (comment trouver une relation "objective" entre le personnage de *Mazeppa* et la musique de Liszt ?) alors que le texte auquel il renvoie bénéficie d'une transcription musicale quasi littérale. Le recours au reste du périmusical (texte littéraire fourni par le compositeur, par exemple, dans le cas du poème symphonique) est ici indispensable pour relier le titre à la musique.

Nous trouvons également, dans la catégorie des titres programmatiques, des titres qui font référence non pas à l'œuvre elle-même mais à sa genèse ou à ce qui en a motivé la création (et qui paraîtraient bien souvent obscurs sans les explications des compositeurs). Nous qualifierons ces titres de *génésiaques*. Nous en trouvons un exemple dans *Pendulum Music* de Steve Reich. Le titre fait ici référence au mouvement pendulaire imprimé à des microphones afin qu'ils génèrent des sons à chacun de leurs passages à la verticale d'une enceinte. De la même façon, *Different Trains* évoque les éléments autobiographiques ayant mené à la composition : si, en tant qu'enfant juif pendant la seconde guerre mondiale, Steve Reich avait vécu en Europe au lieu de vivre aux Etats-Unis, il aurait pu prendre un tout autre train - un train *différent* - que celui qui le transportait entre les domiciles respectifs de ses parents divorcés.

Les titres rhématiques

Cette deuxième catégorie concerne les titres qui considèrent l'œuvre en tant qu'objet en faisant mention soit de son organisation formelle, soit des procédés d'écriture qui y sont utilisés, soit enfin des matériaux sonores qui la composent ou des instruments pour lesquels elle a été écrite.

La référence au matériau se retrouve traditionnellement dans les titres génériques faisant mention de la nomenclature requise pour l'exécution (concerto pour tel instrument et orchestre, partita pour violon seul…). Mais elle est également présente dans les titres précisant l'origine des sons utilisés dans des œuvres de musique concrète (*Etude aux Chemins de Fer* de Pierre Schaeffer) ou même dans ceux d'œuvres faisant appel à un matériau sonore plus inhabituel (*Clapping Music* de Steve Reich). Outre les titres mentionnant clairement le matériau sonore utilisé d'autres sont beaucoup plus elliptiques (*Density 21,5* de Varèse, en référence à la densité du platine de la flûte du dédicataire) et ne pourraient être compris sans les explications du compositeur. En ce qui concerne les techniques d'écriture, le titre peut là aussi désigner de façon assez classique un procédé connu (*Répons* de Boulez pour mentionner l'emploi de la technique responsoriale) ou se faire plus énigmatique lorsqu'il s'agit de procédés nouveaux expérimentés par le compositeur : *Piano Phase*, de Steve Reich, fait ainsi référence au déphasage progressif de deux pianos jouant le même motif. Il peut également reposer sur l'énoncé d'une *idée* ou d'un élément quelconque qui a inspiré le procédé compositionnel. C'est le cas par exemple de *Contretemps* d'Aperghis, qui fait référence au concept d'*empêchement* sur laquelle le compositeur fonde l'organisation de sa pièce. Dans le cas de *Contretemps*, le titre entretient une relation concrète avec la réalité musicale puisque celle-ci est façonnée autour du concept qu'il énonce. Dans le même esprit on pourrait également citer *Sables*, de Tristan Murail, dont

> les notes sont considérées comme de simples « grains de sable » dont l'accumulation va créer des formes, des « dunes »[311].

Ce titres *analytiques* sont spécifiques à la musique contemporaine et donnent lieu à une infinité de désignations très éclectiques qui nécessitent souvent les éclaircissements du compositeur. Équivalent symbolique de l'œuvre, le titre ainsi forgé est en effet une métaphore

[311] Note de programme en ligne : http://brahms.ircam.fr/works/work/10710/

> qui peut désorienter en ce que le passage d'un sens à l'autre a lieu par l'opération personnelle du compositeur fondée sur une impression ou une interprétation de son œuvre. Aussi est-il fréquent que le compositeur d'aujourd'hui sente le besoin d'expliciter dans la notice de programme ou de disque, ou dans la préface de la partition si l'œuvre est imprimée, cette opération qui demande à être trouvée et revécue par l'auditeur[312].

Ces titres sont nés du passage de la musique déductive, écrite selon des normes établies préexistantes à l'œuvre, à la musique inductive, dont chaque pièce expérimente de nouveaux modes d'élaboration : "l'abandon en musique d'une langue intersubjective et de formes répertoriées et reçues, la recherche hystérique de l'originalité et du nouveau - telle est l'exacerbation de notre modernité - ont ici pour conséquence l'extraordinaire richesse de l'intitulation"[313]. La mention de l'organisation formelle de l'œuvre se retrouve quant à elle essentiellement dans des titres faisant référence à des genres musicaux normés (symphonie, concerto…).

Bien entendu, les différentes catégories de titres ne sont pas aussi cloisonnées que ne le laisse penser la nécessité taxinomique. *Piano Phase* indique ainsi un procédé d'écriture tout autant que l'instrument utilisé et *Sud* transcende les catégories programmatique et rhématique en désignant aussi bien un programme global que l'origine du matériau sonore sur bande. De même qu'un titre tel que *Fugue* désigne aussi bien une organisation formelle qu'un procédé d'écriture. De la même façon, les titres analytiques peuvent facilement être confondus, pour peu que l'on n'ait pas accès à l'écoute ou aux explications du compositeur, avec des titres programmatiques.

Le tableau suivant récapitule les différentes catégories de titres recensées :

Typologie des titres				
Titres programmatiques		Titres rhématiques		
Titres descriptifs	Titres génésiaques	Titres désignant le matériau sonore	Titres analytiques	Titres génériques

Figure 17 : Typologie des titres

[312] Françoise Escal, *Aléas de l'œuvre musicale*, *op. cit.*, p 215
[313] *Ibid.*, p 214

Le périmusical

Les dédicaces constituent les seuls véritables éléments de péritexte (avec les titres) que musique et littérature partagent avec une coïncidence parfaite, tant au niveau de leur forme que de leur fonction. Hormis ces éléments, la transposition du péritexte au périmusical nécessite quelques adaptations, notamment parce que les supports qui véhiculent les productions sont différents : alors que celui de l'œuvre littéraire est unique (le livre) l'œuvre musicale peut matériellement exister sous forme de partition et/ou d'enregistrement (voire de plusieurs enregistrements différents). Ce sont donc les catégories mêmes du péritexte qu'il faut redéfinir lorsque l'on entre dans le champ du musical.

Le principal élément concerné par cette redéfinition est la préface, qui n'existe pas telle quelle dans le domaine musical. Si les notes analytiques placées en début de volume dans certaines éditions de partition s'en rapprochent, c'est surtout l'édition phonographique, en inventant ce que l'on appelle aujourd'hui le *livret*, qui a fourni une composante dont les fonctions peuvent être similaires, avec d'une part des textes explicatifs plus ou moins approfondis et d'autre part la reproduction, le cas échéant, de la notice livrée par le compositeur. De la même façon, l'apparition de la pochette de disque a ouvert à l'œuvre musicale un champ similaire à celui de la couverture de livre alors que les couvertures de partitions étaient souvent - et sont encore - uniformisées par les éditeurs. Notons enfin la possibilité d'indications scéniques présentes dans la partition et assimilables aux didascalies du théâtre. Cette catégorie n'existe pas pour le texte littéraire, dont aucune « exécution » n'est requise. Nous la classerons néanmoins dans les éléments périmusicaux d'une part parce qu'elle s'insère dans l'espace de la partition et d'autre part parce que, comme le reste du périmusical, elle accompagne l'une des modalités d'existence de l'œuvre.

Nous envisagerons donc le périmusical sous l'angle des titres, dédicaces, pochettes et livrets de cd auxquels s'ajouteront les éventuelles indications scéniques.

L'épimusical

Ainsi que nous l'avons vu, l'épitexte accompagne lui aussi la réception de l'œuvre mais, contrairement au péritexte, il ne prend pas place dans l'espace du volume. Comme le paratexte, en revanche, il engage dans la plupart des cas l'intention de l'auteur. Interviews, entretiens, notices d'œuvre, émissions de radio ou de télévision : l'épitexte peut revêtir des formes diverses et peut être aussi bien antérieur (en vue d'en assurer la

promotion) que postérieur à la publication. Constituant un discours indépendant du support de l'œuvre, l'épitexte peut être transposé en épimusical sans redéfinition préalable.

2.3.2.2 L'appareil titrologique dans l'œuvre de Jean-Claude Eloy

Des titres pléthoriques

Le tableau suivant indique, pour chacune des œuvres du corpus retenu, l'intégralité des titres et sous-titres :

Titre et sous-titre de l'œuvre	Titres et sous-titres des différentes parties
Kâmakalâ **Le Triangle des Énergies**	
Shânti **Paix**	**I. Partie d'ouverture** 1. « Les foules de la mémoire » 2. « Son de méditation » **II. Partie d'extension** 1. « Prémonitions » 2. « Flash-back » 3. « Interview » **III. Partie centrale** 1. « Mantra des étoiles » 2. « Soldats » **IV. Partie finale** 1. «Vagues lentes, boucles de feu » 2. « Contemplation aux enfants » 3. « Vastitude »

Titre et sous-titre de l'œuvre	Titres et sous-titres des différentes parties
Gaku-No-Michi **Le Tao de la musique ou Les Voies de la musique** Film sans images pour sons électroniques et concrets	**Partie I : Tokyo** **Pachinko** Son d'introduction **Tokyo** La voie des sons quotidiens (du concret à l'abstrait) **Partie II : Fu-Shiki** **Fu-shiki-e** «Vers ce qui n'est pas connaissable » La voie des sons de méditation (de l'abstrait au concret) **Mokuso** « Contemplation » Son d'immobilisation **Partie III : Ryô-Dô** **Banbutsu-no-ryûdô** « Le flot incessant de toutes les choses » La Voie des métamorphoses du sens (du concret au concret) **Partie IV : Kay-Sô** **Kaiso** « Réminiscence » La Voie du sens au-delà des métamorphoses (de l'abstrait à l'abstrait) **Han** Son de prolongation
Yo-In **Réverbérations** Théâtre sonore pour un rituel imaginaire, en quatre actes	**Acte I** Aube. Appel. Rituel d'imploration **Acte II** Midi. Unification. Rituel d'absorption, d'intégration **Acte III** Crépuscule. Méditation. Rituel de contemplation **Acte IV** Nuit. Exorcisme. Rituel de libération
A l'Approche du Feu Méditant… **Kansô no honô-é**	**Partie I** « Le regard vers la conscience contemplative » **Partie II** « Appel » **Partie III** « Le cheminement à travers les mondes »

Titre et sous-titre de l'œuvre	Titres et sous-titres des différentes parties
Anâhata **Vibration primordiale**	**Anâhata I** Âhata-Anâhata *Le son frappé - non frappé* **Anâhata II** Akshara-Kshar *L'immuable - le muable* **Anâhata III** Nimîlana-Unmîlana *Ce qui s'éveille - ce qui se replie*

Figure 18 : Titres et sous-titres des œuvres du corpus

La lecture de ce tableau fait apparaître la place importante accordée au titre dans l'œuvre de Jean-Claude Eloy : d'une part les titres généraux sont très développés dans leur énoncé, pouvant comprendre jusqu'à deux sous-titres, et d'autre part la désignation des parties peut elle aussi atteindre jusqu'à trois niveaux de titres.

Gaku-No-Michi est caractéristique de cette profusion de l'appareil titrologique. Le titre y est suivi d'une traduction double, « *Le Tao de la musique ou les Voies de la musique* » (premier sous-titre) puis d'une information sur l'objet musical lui-même, présenté comme un « film sans images pour sons électroniques et concrets » (deuxième sous-titre). Cette disposition se retrouve dans *Anâhata* et *Yo-In*. Les autres titres sont suivis d'un sous-titre unique. Ces sous-titres donnent la traduction française du titre, à une exception près : *À l'approche du feu méditant* - qui présente une disposition inversée avec un titre en français suivi de sa traduction japonaise en sous-titre.

On remarque que les œuvres dont l'appareil titrologique est le plus développé sont celles qui comportent au moins une désignation (titre ou sous-titre) non francophone.

Des titres programmatiques

Les œuvres comprenant un titre ou un sous-titre non francophones constituent une part importante de notre corpus (cinq pièces sur six). Ces titres sont non seulement en langue étrangère mais de plus en langue extra-européenne (japonais ou sanskrit). Si l'auditeur français n'en comprend pas la signification (et Eloy ne pouvait pas s'attendre à ce que ce soit le cas) la sonorité de la langue ne peut en revanche lui échapper, portant avec elle au mieux une forte évocation orientale et au moins, si le contexte linguistique n'est pas reconnu, l'évocation d'une altérité indéfinie. Dans les deux cas, les sonorités

étrangères des titres amènent forcément l'auditeur à se forger une image de ce que sera la musique. Que cette image soit en adéquation ou pas avec la réalité musicale importe peu à cet instant : seule compte la réponse de l'auditeur à l'injonction implicite du compositeur de se trouver dans une certaine atmosphère mentale vis-à-vis de la musique. Il semble ainsi légitime de classer ces titres et/ou sous-titres à consonance étrangère dans la catégorie de ce que nous avons nommé les titres descriptifs.

Trois œuvres (*Gaku-No-Michi*, *Yo-In* et *Anâhata*) comportent deux sous-titres dont le second, ainsi que nous l'avons vu, semble caractériser l'objet musical lui-même et pourrait donc être classé dans la catégorie des titres rhématiques. Ces sous-titres ne renvoient toutefois à aucune réalité concrète : que recouvrent, au plan musical, les termes de « théâtre », « cérémonial » ou « film » ? Si l'on peut effectivement y glaner quelques informations sur la réalité musicale (« en quatre actes » pour *Yo-In* ; « pour sons électroniques et concrets » dans le cas de *Gaku-No-Michi*), ces sous-titres semblent plutôt s'inscrire dans la volonté déjà entrevue de susciter l'imaginaire de l'auditeur, cette fois à l'aide d'un lexique appartenant au champ du sacré (« rituel », « contemplatif »). La désignation de « film » pour *Gaku-No-Michi*, si elle ne rentre pas dans le même champ lexical, n'en évoque pas moins la communion autour de la projection d'un film, activité traditionnellement collective. L'aspect rhématique de ces trois sous-titres est ainsi aboli au profit d'une forte composante programmatique.

En ce qui concerne *Anahâta*, le sous-titre de la première partie (*Le son frappé - non frappé*) est clairement rhématique tandis pour les deux autres parties (*L'immuable - le muable*, *Ce qui s'éveille - ce qui se replie*) la frontière peut paraître incertaine entre descriptif et analytique. Toutefois, outre le fait que ces titres interviennent comme traduction de titres non-francophones, ils renvoient à la vision dualiste du cosmos caractéristique de la pensée mythique et relèvent ainsi, là encore, du champ du sacré. Quant à *Kâmakalâ* c'est un titre clairement analytique si l'on se réfère aux explications de Jean-Claude Eloy. Le compositeur explique en effet que ce mot sanskrit fait référence à la « manifestation de l'énergie » qui permet au Shiva de « générer progressivement toute la complexité de l'univers »[314]. Le premier contact avec le titre génère cependant un sentiment d'altérité qui prime sur l'aspect analytique n'intervenant que plus tard. Ces titres peuvent donc eux aussi être classés dans la catégorie des titres programmatiques dans la mesure où ils contribuent à susciter l'émergence d'une

[314] Jean-Claude Eloy, livret de *Kâmakalâ* p 5, Hors-Territoires

certaine atmosphère mentale chez l'auditeur. *À l'approche du feu méditant* occupe une place un peu particulière d'une part parce que le titre lui-même est en français et d'autre part parce qu'il est constitué d'un mélange, reconnu par Eloy lui-même, de descriptif et d'analytique. Le compositeur commence en effet par expliquer que *À l'approche du feu méditant* est une expression poétique qu'il a lui-même inventée : « [c'est] une phrase que j'ai inventée. Elle est d'abord de nature poétique, et comme toute poésie, elle se heurte aux tentatives rationnelles d'explication ; elle est image mentale, illumination brute »[315]. Un peu plus loin cependant, il charge la première partie du titre (*À l'approche*) d'une signification analytique : « cette notion d'approche suppose l'idée d'un grossissement progressif, de quelque chose qui devient de plus en plus présent, important, occupant tout l'espace. [La conséquence] la plus évidente de ce titre sur l'organisation musicale de la composition est l'emploi du *crescendo* au sens le plus large, de la *progression*, de l'*amplification* des éléments et du mouvement »[316]. Il nous semble cependant que, en raison de l'isotopie dans laquelle elle baigne, la connotation mystique du titre prend le pas sur l'aspect analytique. Nous classerons ainsi *À l'approche du feu méditant* dans la catégorie des titres descriptifs.

Jean-Claude Eloy semble ainsi largement privilégier les titres programmatiques propres à plonger l'auditeur dans un climat mental dont il reste à analyser les composants en terme d'imaginaire.

2.3.2.3 L'imaginaire exotique dans les titres et sous-titres

Il s'agit à présent d'étudier le corpus de titres des œuvres de Jean-Claude Eloy du point de vue de l'imaginaire exotique qui s'y déploie.

Le thème du sacré et de la transcendance

C'est d'abord le thème du sacré et de la transcendance qui apparaît de façon récurrente dans les titres. On trouve ainsi de nombreuses références à la contemplation et à la méditation, postures mystiques traditionnellement attachées à la communication avec le cosmos et à la connaissance de l'*invisible* :

- *La voie des sons de méditation* (*Gaku-No-Michi*)

[315] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire*, *op. cit.*, p 123
[316] *Ibid.*, p 126

- *Contemplation* (*Gaku-No-Michi*)
- *Méditation* (*Yo-In*)
- *Rituel de contemplation* (*Yo-In*)
- *Sons de méditation* (*Shânti*)
- *Contemplation aux enfants* (*Shânti*)
- *Cérémonial sonore à caractère contemplatif* (*Anahâta*)
- *A l'Approche du Feu Méditant*
- *Le regard vers la conscience contemplative* (*A l'Approche du Feu Méditant*)

De la même façon, *A l'approche du feu Méditant* fait une allusion à cette communication entre *visible* et *invisible* avec un sous-titre intitulé *Le cheminement à travers les mondes*. Cette idée de communication entre *les mondes* renvoie non seulement à l'idée de transcendance qui permet, par la transe du chaman, de passer du monde humain au monde divin, mais aussi à l'idée de la perfection des origines, temps non chronologique des commencements au cours duquel hommes et dieux se mêlaient librement : « *in illo tempore*, en ce temps paradisiaque, les dieux descendaient sur la Terre et se mêlaient aux humains : de leur côté, les hommes pouvaient monter au Ciel en escaladant une montagne, un arbre, une liane, ou une échelle, ou encore en se laissant porter par les oiseaux »[317]. Quant au sous-titre *Prémonitions* (*Shânti*), il suppose une conscience trans-humaine menant à la connaissance de ce qui sera et peut par conséquent lui aussi être associé au thème de la transcendance. Notons également que le déroulement de *Yo-In* est calqué sur celui du jour (aube, midi, crépuscule, nuit), fidèle en cela à la pensée archaïque pour laquelle le respect du modèle cosmique est une des conditions du sacré. Enfin, dans chacun des sous-titres de *Gaku-No-Michi* se trouve une référence à l'idée mystique de *voie* : *Les Voies de la musique*, *La voie des sons quotidiens*, *La voie des sons de méditation*, *La Voie des métamorphoses du sens*, *La Voie du sens au-delà des métamorphoses*. Or trouver sa *voie*, c'est avant tout donner un sens au monde, et par là rechercher le sacré : « un monde significatif […] est le résultat d'un processus dialectique qu'on peut appeler la manifestation du sacré »[318].

A cette prégnance de la transcendance s'ajoute la volonté d'associer la musique à un rituel, notamment dans *Yo-In*. L'œuvre est ainsi qualifiée de « Théâtre sonore pour un

[317] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p 79
[318] Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, *op. cit.*, p 10

rituel imaginaire », chacune de ses parties correspondant à un *rituel* différent (*rituel d'imploration* ; *rituel d'absorption, d'intégration* ; *rituel de contemplation* ; *rituel de libération*). Or le rituel, parce qu'il « abolit le Temps profane, chronologique, et récupère le Temps sacré du mythe »[319], mène précisément au sacré et à la transcendance en réactualisant le Temps primordial où les communications entre Ciel et Terre n'avaient pas encore été rompues. *Anahâta,* contrairement à *Yo-In*, n'est pas explicitement qualifiée de rituel mais la dénomination de *cérémonial* (« Cérémonial sonore à caractère contemplatif ») implique une idée proche, celle d'une pratique de groupe au protocole bien établi dont le caractère sacré est renforcé par le qualificatif de *contemplatif.*

Le thème de la mémoire et de la connaissance - La nostalgie des origines et l'abolition du temps - Le dualisme

Ainsi que nous l'avons vu, la relation exotique valorise chez l'Autre cette connaissance « spontanée » née d'un savoir ancestral et dont on se souvient parce que l'on vit encore dans l'unité avec le Cosmos. La première référence à la connaissance apparaît dans *Gaku-No-Michi*, avec une partie intitulée *Vers ce qui n'est pas connaissable*. On y retrouve d'une part l'idée l'idée de l'*invisible* non accessible à la connaissance traditionnelle et d'autre part une allusion supplémentaire à la transcendance qui seule peut ouvrir la voie à cet *invisible*. La référence à la mémoire se retrouve quant à elle dans *Shânti* (*Les foules de la mémoire*, *Flash-back*) et *Gaku-No-Michi* (*Réminiscences*). Ces titres contiennent tous une idée de mouvement involutif qui nous amène aux thèmes de la nostalgie des origines et de l'abolition du temps, la mémoire représentant un moyen de pallier l'irréversibilité temporelle : « on se délivre de l'œuvre du temps par la remembrance »[320]. Cette abolition du temps se retrouve également dans *Shânti*, avec la partie nommée *Mantra des étoiles*. La mention du mantra fait référence aux techniques d'incantation permettant la communication avec le divin mais également à la vocalité dont le symbolisme, ainsi que nous l'avons vu, constitue une antithèse à l'écoulement temporel. Enfin, le sous-titre *Vibration primordiale* (*Anahâta*) renvoie à l'origine de toute chose et contient par conséquent une référence au sacré (il faut aussi certainement y voir, toujours dans le même esprit, une allusion au *Om* de certaines religions orientales censé représenter le son originel de l'Univers). Enfin, l'intégralité des titres

[319] Mircea Eliade, *Aspects du mythe,* Gallimard, Paris 1963, p 175
[320] *Ibid*., p 115

de parties de Anahâta est quant à elle basée sur le dualisme du Cosmos dans lequel nous avons inscrit la distinction Orient / Occident caractéristique de la pensée exotique : *le son frappé - non frappé*, *l'immuable - le muable*, *ce qui s'éveille - ce qui se replie*.

Pris isolément, les éléments relevés ci-dessus pourraient peut-être paraître anecdotiques et par conséquent peu représentatifs d'une quelconque pensée globale. L'isotopie dans laquelle ils s'inscrivent en fait cependant un ensemble cohérent et significatif d'où émerge une forte présence de ce que nous avons décrit comme l'imaginaire exotique.

2.3.2.4 Les livrets et les pochettes de disques

Si quelques rares disques d'Eloy ont été publiés entre les années 1960 et 1980, la plupart des enregistrements n'ont vu le jour que récemment grâce au travail accompli par le compositeur à travers la structure Hors-Territoires. Bien que réalisées plusieurs dizaines d'année après la création des œuvres, ces publications sont entièrement supervisées par Jean-Claude Eloy. Il ne s'agit pas d'en livrer une analyse exhaustive mais de vérifier si elles confirment les conclusions auxquelles nous sommes arrivée au sujet de l'appareil titrologique.

Les six œuvres que compte notre corpus ont été rééditées par Hors-Territoire. Nous reproduisons leurs pochettes ci-dessous :

Figure 19 : Les pochettes des œuvres

Seule la pochette de *Shânti* ne comprend (excepté son titre), aucune référence à l'Orient ou à l'imaginaire exotique : tous les autres disques contiennent un élément visuel venant en support de la tradition extra-européenne présente dans le titre. Ces éléments sont de nature calligraphique (sanskrit ou japonais) pour *Gaku-No-Michi*, *Yo-*

In, *Anahâta* et *À l'approche du feu méditant* (qui utilise l'affiche du Théâtre National du Japon pour le concert de 1983 et relègue les informations en français au verso de la boite du cd) et de nature visuelle pour *Kâmakalâ*, dont le graphisme a été créé par Eloy. Alors que les éléments calligraphiques apparaissent comme une représentation de l'altérité, et donc de la distinction Orient / Occident, le symbole choisi en illustration de Kâmakalâ renvoie de façon plus générale à l'imaginaire exotique à travers l'idée mystique d'*énergie primordiale*.

Il faut ensuite s'intéresser aux livrets pour trouver relayés les grands thèmes exotiques. Le thème du retour aux origines est celui qui revient le plus fréquemment. On le trouve dans l'explication du titre sanskrit *Anâhata* qui se réfère à

> l'idée d'une fréquence fondamentale de l'univers : un son non frappé, non entendu, vibration à caractère cosmique dont la traduction est *vibration primordiale*, ou *vibration d'origine*[321].

Le texte insiste sur cette idée de la quête des origines en faisant une analogie avec l'image des

> physiciens, cosmologues, astronomes qui s'efforcent aujourd'hui de capter très loin la lumière résiduelle du big-bang d'origine […], le « rayonnement fossile » ou rayonnement cosmologique, la première lumière de l'univers[322]…

C'est également l'explication du titre sanskrit qui fait apparaître ce thème des origines dans le livret de *Kâmakalâ* :

> Kâmakalâ, titre sanskrit qui signifie le triangle des énergies, […] s'exprime ici dans le sens de la manifestation de l'énergie, […] celle qui permet de […] générer progressivement toute la complexité de l'univers[323].

Le livret de *Kâmakalâ* cite ensuite un article de Maurice Fleuret pour le Nouvel Observateur, dans lequel l'œuvre est comparée à « un rituel magique des origines[324] ». Certes ces dernières lignes sont l'œuvre d'un tiers mais, dans la mesure où elles ont été

---

[321] Jean-Claude Eloy, livret de *Anâhata, op. cit*. p. 4
[322] *Ibid*.
[323] Jean-Claude Eloy, Livret de *Kâmakalâ* p. 5.
[324] Maurice Fleuret, « L'amour avec les sons, *Kâmakalâ* à Radio-France » in Le Nouvel Observateur du lundi 31 mai 1976, cité in Jean-Claude Eloy, livret de *Kâmakalâ* p. 25,

sciemment choisies par le compositeur pour figurer dans le livret, elles répondent à la nécessité d'intentionnalité qui régit le périmusical.

Toujours dans le même article apparaît un second thème, celui de la transcendance et de la recherche de communication avec l'invisible :

> On perd insensiblement la notion du temps à l'occidentale pour gagner, comme en spirale, non pas un état d'insouciance mais, au contraire, **un état d'éveil aigu à tout ce qui d'ordinaire nous échappe** […][325].

Le thème de la transcendance apparaît également dans le texte de présentation d'*Anâhata*, où il apparaît associé à celui du rituel :

> [L'] introduction [est] entièrement construite autour d'un groupe de « Bonshô's » et de leurs multiples résonances, **comme dans certaines musiques rituelles ou musiques de cérémonies** […]. [La partie finale] est jouée et chantée par les interprètes avec une force et une « jubilation contenue » évidente pour qui sait écouter, **laquelle relève directement d'une expérience « spirituelle » qui force la conscience à se transcender** […][326].

Et c'est à nouveau Maurice Fleuret qui est cité, cette fois à propos de *Yo-In*, pour comparer la salle de concert à un sanctuaire. L'allusion au fait que la musique lui a fait perdre la notion du temps fait directement référence au thème de l'abolition du temps générée par le rituel :

> Je regarde ma montre pour la première fois : il y a quatre heures que je suis entré dans le **sanctuaire** et que je n'ai plus bougé de mon siège[327].

L'étude des autres éléments du périmusical semble ainsi confirmer la présence des thèmes exotiques décelés dans les titres en première analyse.

2.3.2.5 L'épimusical

Jean-Claude Eloy est un compositeur dont la production épimusicale est abondante. Non seulement il a livré de nombreux textes sur ses œuvres au moment de leur création

---

[325] *Ibid*. (c'est nous qui soulignons)
[326] Jean-Claude Eloy, Livret de *Anâhata* p 5, Hors-Territoires (c'est nous qui soulignons)
[327] Maurice Fleuret, in *Le Nouvel Observateur* du 22 août 1981, cité in Jean-Claude Eloy, livret de *Yo-In* p 4, Hors-Territoires (c'est nous qui soulignons)

mais ces écrits sont aujourd'hui enrichis d'entretiens réalisés dans le cadre de Hors-Territoires.

A ces textes s'ajoutent des écrits plus généraux traitant de sujets divers.

Là encore, il ne s'agira pas de livrer une étude exhaustive de l'épimusical mais d'y rechercher la trace des thèmes relevés dans l'ensemble du périmusical.

Les textes et transcriptions d'entretien traitant de *Yo-In*, *Anâhata*, *A l'approche du feu méditant* et *Gaku-No-Michi* sont regroupés en trois recueils édités par Hors-Territoires (les autres textes n'ayant pas encore fait l'objet d'une publication) :

- *Du littéral et de l'oral* (sur *Yo-In*, Hors-Territoires, 2011)
- *Le chemin vers la voie claire* (sur *Anâhata* et *A l'approche du feu méditant*, Hors-Territoires, 2006)
- *Entre concret et abstrait* (sur *Gaku-No-Michi*, Hors-Territoires, 2010).

Ces volumes reprennent sur leur couverture la calligraphie japonaise ou sanskrite des titres, renforçant ainsi, comme cela était le cas pour les enregistrements, la couleur orientale et le sentiment d'altérité de l'ensemble.

Si les textes sont pour une large part consacrés à l'aspect technique des compositions, on y retrouve cependant les éléments d'imaginaire exotique déjà relevés, le compositeur multipliant en premier lieu les références au sacré et au champ du rituel. Cette tendance est particulièrement forte dans les commentaires sur *Yo-In*, qui prescrivent l'allumage de bougies sur scène tandis que le personnage percussionniste frappe dans ses mains pour « attirer l'attention d'un dieu » et que le soliste est assimilé à un « célébrant »[328] .

Le compositeur décrit en outre les actes I et III en des termes renvoyant à la problématique du sacré :

> Les actes I et III […] orientent leurs significations allusives vers la prière, la contemplation, la maîtrise de soi, l'interrogation ancienne de l'homme face à l'infini de l'univers[329].

Et c'est également la problématique du sacré, expérience « susceptible de guider l'homme et de conférer une signification à l'existence humaine »[330], qui transparaît dans la première strophe du poème qu'il écrit pour évoquer le caractère général de l'acte I :

---

[328] Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, Hors-Territoires, 2011, p 25-26

[329] *Ibid.*, p. 26

[330] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p 174

> Je ne sais pas pourquoi cet univers existe
> Je ne sais pas pourquoi ce temps est là
> Pourquoi je suis ici,
> Conscient,
> Devant cette immensité qui est énigme[331].

Cette présence du sacré est par ailleurs revendiquée par Jean-Claude Eloy lorsqu'il déclare : « […] j'admets volontiers que l'idéal artistique contient du religieux[332] ». *Yo-In* est ainsi décrite comme un rituel (« Un rituel ? C'est est un, tout à fait. On *célèbre* quelque chose[333] ») et cet aspect est donné par le compositeur comme l'une de ses composantes essentielles : « C'est justement l'une des préoccupations de *Yo-In* de retrouver une forme de rituel[334] ».

Bien que de façon moins prégnante, les textes sur *Gaku-No-Michi* contiennent aussi cette dimension rituelle, Eloy confiant qu'il a envisagé un moment de rajouter un aspect visuel à l'œuvre par l'intervention d'artistes plasticiens qui auraient construit des objets d'art sur scène, « comme une sorte de rituel[335] ».

Autres thèmes exotiques, la transcendance et la connaissance de l'invisible sont également très présentes, quoi que de façon plus elliptique. On les retrouve dans l'explication du titre de *Gaku-No-Michi* :

> Les Voies de la musique […] : le titre de cette œuvre fait […] allusion aux célèbres « Voies » japonaises (la Voie des fleurs, la Voie du thé) dont la pratique est supposée mener l'individu vers une plus profonde et essentielle connaissance de lui-même et du monde. Une connaissance qui est avant tout une saisie des choses, d'ordre sensible[336].

Le compositeur affiche encore ce besoin de transcendance lorsqu'il livre, toujours au sujet de la même œuvre, sa vision du concert :

> […] le concert n'a de sens que pour essayer d'atteindre *ensemble, tous ensemble*, par le son, par l'élargissement des proportions et des champs

[331] Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, *op. cit.*, 2011, p 35
[332] Jean-Claude Eloy, *Entre concret et abstrait*, Hors-Territoires, 2010, p 55
[333] Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, *op. cit.*, p 129
[334] *Ibid.*, p 96
[335] Jean-Claude Eloy, *Entre concret et abstrait*, *op. cit.*, p 44
[336] *Ibid.*, p 108

> d'activités acoustiques, des niveaux de conscience et de perception tout à fait élevés et peu habituels[337].

Citons enfin un texte sur *Shânti* postulant une quasi équivalence entre transcendance et expérience musicale :

> […] je suis certain du pouvoir que possèdent certaines musiques de pénétrer et d'agir sur l'être, donc sur la conscience, donc sur le monde. Voilà pourquoi « faire de la musique », pour moi, c'est de plus en plus participer et s'intégrer, en le célébrant, au grand mystère des hommes et du cosmos qui nous entoure à chaque seconde. La « musique de méditation », c'est aussi, à mon sens, la « musique d'engagement », celle qui engage l'être et qui contribue à l'éveil, à l'approfondissement de sa conscience[338].

L'abolition du temps, autre grand thème exotique, apparaît dans les commentaires de Yo-In. L'explication du titre met ainsi l'accent sur l'irruption du passé dans le présent, illustrant par là une façon de se libérer, par le biais de la mémoire, du temps chronologique :

> Yo-In est un mot japonais qui signifie résonance, harmonique. Ceci est le sens le plsu direct. Par exemple : la résonance d'une cloche de temple, lointaine […] Mais le sens de ce mot s'amplifie lorsqu'il s'y mêle la notion de *mémoire*, de *passé*. C'est alors un événement déjà vécu qui « entre en résonance » avec un événement actuel[339].

La nostalgie des origines, autre grand thème exotique dont on retrouve la trace, apparaît à l'occasion des explications données par Eloy sur la signification des titres *Anâhata* et *A l'approche du feu méditant*. On retrouve pour *Anâhata* la référence à la « vibration primordiale » déjà présente dans le livret qui accompagne l'enregistrement. Quant au texte sur *A l'approche du feu méditant*, il développe lui aussi l'idée de cette énergie primitive à l'origine de toute chose :

> A chaque instant, des étoiles meurent, des étoiles naissent. Lorsqu'elles meurent et explosent, des milliards de milliards d'atomes sont projetés dans l'univers. Ils constituent de nouveaux nuages de matières qui créent d'autres galaxies, d'autres mondes, d'autres soleils. Nous sommes une parcelle infime de ce processus immense. Mais tout cela semble venir d'une unique méga explosion gigantesque, le « big-bang ». Les satellites scientifiques et les radiotélescopes,

[337] *Ibid.*, p 55
[338] Jean-Claude Eloy, *Shânti*, texte non publié.
[339] Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, *op. cit.*, p 25-26.

> aujourd'hui, essaient de capter, aux confins de l'univers, l'écho vibratoire de cette explosion originelle[340].

Il faut rajouter à cet inventaire un quatrième thème exotique qui était absent du périmusical mais fait son apparition dans les publications de Hors-Territoires, celui du retour aux origines. Cette pensée se retrouve dans le texte d'introduction à un entretien avec *Avaera*, de Hors-Territoires :

> Avec *Yo-In* on s'oriente vers une sorte de célébration-ritualisation de la journée de l'homme sur terre […]. L'œuvre peut recommencer au point où elle s'arrête, exprimant ainsi l'idée de l'éternel retour[341].

2.3.2.6 Un paramusical exotique ?

Nous avons relevé plus haut le paradoxe existant dans les écrits de Jean-Claude Eloy. Ces écrits, dans lesquels le compositeur revendiquait l'égalité des cultures et le métissage généralisé comme évolution inéluctable de la musique, révélaient également la permanence de postures relevant de l'exotisme « traditionnel ». Mais ces postures exotiques ne devaient pas forcément se traduire par la présence d'éléments exotiques dans l'œuvre. Les documents alors pris en compte n'exprimaient en effet que des considérations générales sur la musique et il n'était pas certain que le paradoxe relevé trouve réellement une résonance dans la production musicale du compositeur. L'analyse que nous venons de consacrer au paramusical a cette fois pris en compte tous les éléments en relation directe avec les œuvres. Elle permet de confirmer la présence, non pas d'un exotisme superficiel mais, ainsi que nous l'avions postulé, de l'imaginaire qui forme le substrat de tout exotisme. Ainsi, la mise en exergue quasi systématique de l'altérité linguistique dans les titres apparaît comme la partie émergente d'un marquage imaginaire beaucoup plus profond.

Il reste maintenant à déterminer si l'analyse de la matière musicale elle-même confirme ces conclusions.

---

[340] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire*, *op. cit.*, p. 123

[341] Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, *op. cit.*, p. 65

2.3.3 Analyse musicale

2.3.3.1 Les emprunts à « l'altérité »

La sensation d'altérité est indispensable pour pouvoir définir la présence exotique dans l'œuvre. En effet, les schèmes que nous avons relevés comme caractéristiques de l'imaginaire exotique peuvent prendre une toute autre signification s'ils ne sont pas associés à cette « sensation d'étrangeté » qui fonde l'exotisme. Nous avons vu que cette sensation est abondamment présente, par le biais de l'altérité linguistique, dans la totalité des titres du corpus. Ce sont d'ailleurs ces titres qui, au premier abord, donnent à l'œuvre sa tonalité exotique. Nous allons à présent étudier les emprunts aux traditions extra-européennes (essentiellement le Japon) dans la matière musicale elle-même et déterminer dans quelle mesure ils donnent lieu à une sensation d'altérité. Eloy emploie en effet dans certaines de ses œuvres un matériau musical directement emprunté à des traditions non occidentales mais cela ne suffit pas à définir la connotation exotique. Si les titres en langue étrangère entraînent inévitablement une aura orientale dès le premier contact, l'emprunt musical, selon les modalités de sa présence, peut passer inaperçu à l'audition. À l'inverse, certains timbres ou tournures non spécifiquement étrangers peuvent être porteurs d'une connotation exotique pour l'auditeur occidental. De plus, une large part de notre corpus est constitué de matériau électroacoustique pour lequel la connotation exotique devra être pensée différemment et notamment élargie à l'ensemble de l'environnement sonore. L'analyse de l'altérité s'articulera ainsi autour de deux axes : d'une part la détermination des éléments véhiculant une sensation d'altérité, quelle qu'en soit l'origine, et d'autre part les modalités de présence dans l'œuvre de ces éléments.

Les emprunts vocaux et instrumentaux

Contrairement à ce que la prégnance des titres en langue étrangère aurait pu laisser présager, seules deux œuvres (*À l'approche du feu méditant* et *Anâhata*) sont spécifiquement composées pour des voix ou des instruments directement empruntés à des traditions extra-européennes. A ces deux œuvres s'ajoute *Yo-In*, œuvre mixte dont l'immense effectif de percussions comprend une majorité d'instruments d'origine orientale.

Les emprunts opérés par Eloy concernent d'une part l'instrumentarium et d'autre part les techniques vocales, à travers la collaboration avec des moines bouddhistes. Cette collaboration, initiée lors de la création d'*À l'approche du feu méditant* (et poursuivie avec *Anâhata*) n'avait toutefois pas été prévue par Eloy et résulte d'une proposition du Théâtre National du Japon, commanditaire de l'œuvre. La structure, n'ayant pu accéder à certaines des demandes du compositeur en matière d'effectif et de contraintes techniques, lui a en effet offert en contrepartie la possibilité de travailler avec un chœur de moines :

> En m'appuyant sur des documents anciens faisant état de concerts en plein air, près du grand Temple de Nara, utilisant plusieurs centaines d'instruments tels que Hichiriki, Ryûteki et shô, je rêvais d'abord d'un orchestre de Gagaku « berlozien » s'inspirant de ce passé très lointain, et proposais au Théâtre National d'en recréer la sonorité par des artifices techniques, tels que des pré-enregistrements et diffusions multi-pistes spatialisées, parallèles à l'exécution en direct de l'orchestre. Cette option fut rejetée, les organisateurs craignant une complexité technologique inhabituelle. Je demandais alors l'extension de l'orchestre vers des instruments plus graves (« alto), l'orchestre du gagaku étant caractérisé par la dominante aiguë des registres des instruments et un ambitus très étroit. Des recherches appropriées permirent d'envisager l'emploi du « ö-Hichiriki » solo (superbe instrument mélodique) et de deux Shôs à l'octave grave du Shô normal, ou « Ô-Shô » ; splendides instruments à la couleur sonore douce et chaude, faits avec de longs bambous, mais dont il existe peu de modèles, compte tenu de la rareté du matériau et du prix élevé de fabrication. Malgré cette extension, j'insistais pour avoir un deuxième pôle sonore important face à l'orchestre. On me proposa alors - à ma grande surprise - d'utiliser des chœurs de moines… »[342].

Le *shômyô*, nom donné au chant bouddhiste traditionnel du Japon, est alors représenté par deux écoles majeures, issues des sectes[343] *Shingon* et *Tendaï* auxquelles appartiennent les moines qui ont collaboré avec Eloy. Celui-ci fournit à de nombreuses reprises ses propres observations sur ce chant, insistant notamment sur le fait que, si des intervalles précis y sont discernables, la notion de « fréquence exacte », typique du chant occidental, y est remplacée par celle de « champ aléatoire », liée à la pratique du portamento[344].

> Comme beaucoup de techniques vocales utilisées à travers […] l'Asie, l'Orient, l'Afriques, et dès que l'on sort du domaine strict de la géographie culturelle de l'Occident, ces types de chant utilisent le « porté » vocal (« portamento »), le

[342] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire op. cit.,* p 117
[343] Nous reprenons là le terme utilisé par Eloy.
[344] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire op. cit*, p 35

> glissé, l'oscillation autour de fréquence-pilotes : tout un domaine acoustique de la vocalité qui n'entre pas dans la normalisation occidentale[345].

Eloy s'est clairement exprimé sur la façon dont il a envisagé la composition pour les voix de moines. Il s'agit avant tout pour lui de respecter les spécificités acoustiques du *shômyô* en inventant un système de notation capable de les représenter sans les dénaturer par l'enfermement dans des fréquences figées. Le compositeur livre à ce propos une anecdote qu'il nous semble intéressant de reproduire afin d'illustrer sa réflexion :

> Construire une notation qui permette de rendre compte de nombre de ces aspects acoustiques situés « hors-normes » est un problème qui rejoint certaines des difficultés de notation engendrées par la modernité musicale. Les ethnomusicologues s'étaient déjà heurtés à de tels problèmes […]. Et cela me rappelle une anecdote assez invraisemblable de ma jeunesse […]. Des religieuses catholiques s'apprêtaient à recevoir, en France, un prêtre catholique qui avait passé une large partie de sa vie au Japon. Pour l'accueillir et lui souhaiter la bienvenue, elles voulaient lui offrir une représentation de théâtre « Nô » du Japon […]. N'ayant aucun moyen de faire venir depuis le Japon une troupe spécialisée de « Nô », elles s'étaient figurées qu'en apprenant certaines parties elles-mêmes, elles pourraient lui offrir un spectacle inspiré de ce style de théâtre ! J'avais donc été invité à venir les rencontrer au Musée Guimet, afin d'entendre des disques de « Nô » en présence de l'ethnomusicologue Mireille Helffer. Puis les sœurs m'avaient invité à « *prendre ces enregistrements en dictée musicale afin d'en extraire une partition, et de pouvoir apprendre ensuite par elles-mêmes cette pièce du répertoire* ». Pendant près d'une heure, et sous le regard très amusé (mais totalement incrédule) de Mireille Helffer, je m'étais efforcé de réaliser cette « dictée musicale » d'un genre très particulier : multipliant les traits ornementés, couvrant les portés de mes feuilles avec des graphiques et signes dignes d'une écriture arabe imaginaire !... Après ces vains efforts de virtuosité auditive et graphique, j'avais expliqué aux sœurs , très déçues, qu'une telle entreprise était totalement impossible[346] !

Eloy reproduit, dans les documents publiés par Hors-Territoires, de nombreux extraits de partition illustrant la notation graphique sur papier millimétré utilisée avec les moines. L'exemple ci-dessous[347] concerne le début du premier solo de moine Tendaî dans *Anâhata* (exemple sonore n°1) :

---

[345] *Ibid*.
[346] *Ibid*., p 61
[347] *Ibid*., p 169

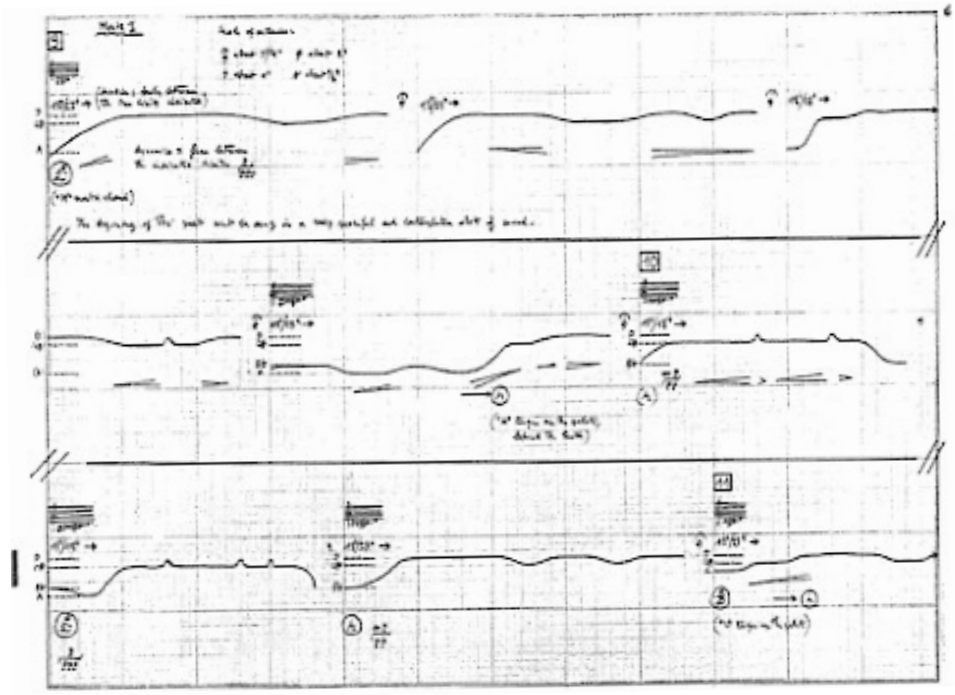


Figure 20 : Notation graphique utilisée avec les moines (Anâhata, solo 1 moine Tendaï)

On repère facilement la fréquence-pilote (correspondant approximativement à un ré) autour de laquelle s'installe le « champ aléatoire » dont parle Eloy et qu'il reproduit dans sa composition. De la même façon, il n'imposera jamais aux moines de chanter sur une fréquence fixe, y compris lorsqu'il leur demande un unisson. Il accepte alors totalement le phénomène de battement résultant des infimes différences de fréquence entre les deux chanteurs. L'exemple sonore n°2 fait entendre un exemple de ce type d'unisson, chanté dans la première partie d'*Anâhata* (CD 2 piste 4, 0'50).

Mais le respect de ces spécificités acoustiques n'amène pas pour autant le compositeur à une imitation servile du modèle, pas plus qu'au collage, Eloy se refusant catégoriquement à faire chanter aux moines leur répertoire habituel :

> Dès le départ, j'ai refusé d'incorporer les moines sous la forme (trop facile) d'un collage ; c'est-à-dire de les inviter à chanter leur répertoire habituel en plein milieu d'une œuvre *composée*. Un compositeur doit être responsable

> jusqu'au bout dans son travail, ou alors il accepte de n'être plus qu'un « assembleur » de choses hétérogènes […].[348]

Il n'est pas non plus question pour lui d'adopter une attitude « archéologique » face à un répertoire très ancien : comme il le souligne lui-même, « une telle reconstitution n'aurait eu aucun sens, les cérémonies bouddhistes étant aujourd'hui vivantes, nombreuses et variées »[349]. Eloy se propose ainsi de s'imprégner du *shômyô* et de faire ensuite de cette imprégnation le support de sa propre invention : « il s'agit […] d'une stylistique musicale générale, absorbée, assimilée, reprise et recréée complètement d'une autre manière »[350]. Il conçoit même la partie III d'*À l'approche du feu méditant* comme un « parcours pédagogique » à l'intention des moines et destiné à leur faciliter l'apprentissage des passages techniques trop éloignés de leur propre tradition musicale[351] : « L'idéal que je recherchais […] était d'*emmener* ces musiciens du Japon vers l'*attitude exploratoire*, qui m'est plus familière, tout en respectant leurs *identités acoustique*[352].

Les moines sont donc considérés comme des musiciens apportant une tradition et des compétences musicales a priori déconnectées de la liturgie pour être mises au service de la composition. Ils paraissent en revanche sur scène dans leur costume traditionnel, l'aspect visuel rappelant ainsi l'ancrage culturel de leur apport musical.

L'instrumentarium (hors percussions) est majoritairement emprunté à l'orchestre de Gagaku, musique de cour dont Eloy rappelle qu'elle est « l'une des plus anciennes de toute l'Asie », voire « de la terre ».[353] Cet instrumentarium comprend essentiellement des vents, le Ryûteki (flûte traversière), le Hichiriki (hautbois), le Shô (orgue à bouche) et des Horagaïs (trompes de coquillage) pour la partie finale de *À l'approche du feu méditant*. Il est complété, toujours pour cette partie, par deux instruments à cordes pincées, le koto (cithare) et le biwa (luth à quatre cordes). Enfin, ainsi que nous l'avons vu, Eloy a souhaité élargir la tessiture des instruments vers le grave, introduisant le Ô-Hichiriki et le Ô-Shô ainsi qu'un alto-sheng pour *Anâhata* (version chinoise de l'orgue à bouche). À cet instrumentarium d'aérophones s'ajoute un nombre considérable de percussions, pour la plupart d'origine asiatique.

---

[348] *Ibid.*, p 118
[349] *Ibid.*, p 116
[350] *Ibid.*, p 67
[351] *Ibid.*, p 153
[352] *Ibid.*, p 97
[353] *Ibid.*, p 36 et 97

Les photos ci-dessous (© Guy Vivien) ont été réalisées lors de la création de *Anâhata* en 1986[354] :

Yaotani Satoru : Hichiriki / Ô-Hichiriki

Shiba Sukeyasu : Ryûteki

Miyata Mayumi : Shô, Ô-Shô, Alto-Sheng

Figure 21 : Une partie de l'instrumentarium utilisé pour Anâhata

[354] *Ibid*., planches XVI et XIX

Eloy adopte vis à vis des instruments extra-européens la même posture que celle qu'il a eue face au shômyo : respectant les spécificités acoustiques de l'instrument, il ne cherche cependant pas imiter le répertoire traditionnel et considère ce matériau nouveau comme un outil au service de l'invention, n'hésitant pas en développer l'utilisation. On retrouve là l'essence du travail mené avec les moines :

> [Je considère] les « identités acoustiques » (les instruments spécifiques, les techniques vocales spécifiques) comme étant les *unités ultimes* des matériaux musicaux du monde, et de la diversité des cultures musicales. Ces identités acoustiques sont aussi leurs racines les plus profondes. D'où la nécessité de leur *préservation*, mais aussi la possibilité de leur *développement*.[355]

C'est ainsi qu'il découvre par exemple de nouveaux doigtés pour le shô, amplifiant ainsi considérablement les possibilités de jeu :

> Lorsque j'ai commencé à composer pour le shô, j'ai d'abord dressé un inventaire - sous forme d'un grand tableau - de tous les accords possibles (notamment ceux à cinq et six sons) en fonction des doigtés de l'instrument. La tradition veut que seulement 11 accords soient employés par les shôs dans tout le répertoire du Gagaku… J'en ai trouvé plus d'une centaine[356].

La volonté d'élargir la tessiture du Gagaku procède exactement du même esprit. À l'inverse, la conservation des « imperfections » du Hichiriki en matière de justesse témoigne, comme pour l'exemple précédent (l'unisson avec battements chanté par les moines), du respect témoigné pour « l'identité acoustique » :

> On doit remarquer ici la particularité acoustique de ces phrases à l'unisson faite par les quatre Hichirikis. Je suis loin de considérer les difficultés naturelles d'intonation de ces instruments comme relevant de quelque chose de « nuisible » - contrairement au critère occidental de la beauté orchestrale, qui a toujours recherché la plus grande homogénéité, la « justesse » la plus exacte, entre les instruments ; particulièrement entre ceux d'un même groupe. Ma longue pratique de l'électroacoustique et des musiques ethniques m'a habitué depuis longtemps à valoriser ces accidents, qui font partie de la richesse, de la vie interne des corps sonores[357].

---

[355] *Ibid.*, p 95
[356] *Ibid.*, p 133
[357] *Ibid.*, p 138

L'exemple sonore n°3 fait entendre le passage de la troisième partie d'*À l'approche du feu méditant* dont il ici est question. Chaque phrase du Ô-Hichiriki y est reprise par le quatuor de Hichirikis.

Enfin, la combinaison avec le matériau électroacoustique témoigne également de cette volonté d'utiliser les voix de moines et les instruments dans le respect de leurs qualités sonores propres, mais en en déployant les potentialités au-delà du cadre strict de la tradition.

Notons pour terminer que l'approche d'Eloy se base sur un équilibre délicat, les identités acoustiques et stylistiques n'étant pas toujours strictement délimitées mais existant plutôt dans un rapport d'interpénétration dont l'écheveau est difficile à démêler. Eloy concède cet équilibre fragile existant entre le respect des spécificités acoustiques et la mise à distance du langage musical dans lequel elles baignent :

> L'essentiel de ma démarche s'est appuyé sur cette reconnaissance des identités acoustiques que notre époque musicale - et notamment l'apparition des techniques électroacoustiques - permettait enfin d'accepter dans leurs spécificités. Et ces identités acoustiques étaient placées, par mon travail, en dehors de leurs identités linguistiques propres. Ou du moins assez distanciées. Car il n'est pas toujours aisé, sur le plan pratique, de faire une dichotomie intégrale entre le caractère « acoustique » des matériaux ou des techniques et leurs organisations « linguistiques »[358].

Cette question de la frontière entre identité acoustique et esthétique irrigue particulièrement, en raison de leurs matériaux d'emprunt, *À l'approche du feu méditant* et *Anâhata*. On trouve en effet dans ces pièces aussi bien des passages colorés d'une connotation orientale que des passages totalement déconnectés de tout exotisme. Les exemples sonores n°4 et n°5 présentent des passages extraits d'*À l'approche du feu méditant*. Le premier extrait, situé dans la première partie (CD1 piste 4, à partir de 0'40), fait entendre la psalmodie d'un chœur de moines chantée à mi-voix sur de longues tenues de shôs et ponctuée par quelques percussions, essentiellement des cloches et quelques clochettes. Sur cette base sonore s'élève un solo de Ô-Hichiriki dont l'écriture fait une large place aux micro-tons et aux portamenti typiques du jeu de - cet instrument. Si cet extrait comprend, pour une oreille occidentale, une indéniable connotation exotique, il n'en est pas de même pour le second extrait. Celui-ci, nommé par Eloy « grand quatuor vocal terminal » et situé à la fin de la première partie de

[358] *Ibid.*, p 97

l'œuvre (CD 1 piste 6) utilise également les voix de moines (cette fois en solistes), les percussions (peaux et métal), les shôs et le Ô-Hichiriki. Eloy livre une description assez détaillée de ce passage :

> Ce long développement vocal est très strictement écrit sur quatre groupes complémentaires d'intervalles, qui constituent entre eux une structure modale chromatique de six sons. Les shôs complètent parfois ces sons par l'emploi de quelques notes étrangères. Ces groupes d'intervalles étant choisis en fonction de leurs propriétés remarquables, ils forment entre eux quatre figures symétriques, dont deux sont le miroir (renversement) des deux autres : do♯-mi-fa / mi-fa-la ♭ / fa-sol♯-la / sol♯-la-do. Cette structure permet donc l'écriture d'un véritable contrepoint canonique en double symétrie contraire, sur lequel est basé tout le développement de ce quatuor vocal… Une première dans le domaine du chant shômyô !... (au grand étonnement des quatre moines qui sont parvenus à le chanter…). La parenté de cette structure d'intervalles - comme de cette « écriture » - avec mes racines occidentales (notamment vers la musique post-sérielle et l'organisation des séries chez Webern) est évidente. Mais l'esprit dans lequel ce travail est réalisé met en valeur de grandes différences : me traitement des intervalles est purement *modal*, et l'écriture graphique continue de privilégier le glissé, le portamento (trait fortement caractéristique du chant des moines shômyô). Enfin, des intervalles de même nature se rencontrent fréquemment dans le répertoire Tendai (ambiguïtés entre les intervalles de tierces majeures et tierces mineures). Il s'agit donc bien de construire des ponts entre les cultures[359].

Bien que son effectif soit similaire à celui de l'exemple n°4, cet extrait offre toutefois une connotation orientale bien moindre. Cela est certainement dû, en partie, à l'écriture contrapuntique qui prend le pas sur l'aspect *emprunté* des timbres instrumentaux et de l'émission vocale typique des moines. De plus, bien qu'Eloy conserve le glissé et le portamento du chant *shômyô*, ceux-ci ne sont pas utilisés au début, alors que les voix sont encore bien distinctes, et ils sont ensuite peu perceptibles dans la polyphonie.

Les emprunts scéniques

Attentif aux détails, Jean-Claude Eloy donne de nombreuses indications quant à la représentation de ses œuvres (costumes, position des musiciens sur scène, gestuelle, etc.). Ces indications sont accessibles via les documents réédités par le compositeur et concernent les œuvres de notre corpus (à l'exception de *Kâmakalâ*) qui nécessitent la présence d'un ou plusieurs musiciens sur scène (*Yo-In*, *À l'approche du feu méditant* et *Anâhata*). Elles font souvent une large place aux références orientales, transformant parfois les œuvres en de véritables rituels, mot que le compositeur, tout en le

[359] *Ibid.*, p 130-131

relativisant, ne récuse aucunement. Il précise ainsi par exemple à propos de *Yo-In* comment la lecture du livre de Gilles Rouget, *La musique et la transe*, l'a accompagné pendant la composition de l'œuvre et l'a certainement influencé dans le choix du sous-titre *Musique pour un rituel imaginaire* :

> C'est certainement l'une des sources qui m'a influencé. Mais je n'ai jamais caressé l'illusion d'un *vrai* rituel. C'est impossible. On ne *crée* pas un rituel. D'où l'insistance sur « l'imaginaire » du rituel. Car je sais bien que nous restons dans le domaine de l'art. Et l'art est une illusion, une fiction.[360]

L'emprunt à l'altérité apparaît de deux façon différentes dans la mise en scène de *Yo-In* : d'une part, à la toute fin de l'œuvre, par l'allumage de bougies disposées de façon à composer l'idéogramme japonais signifiant *liberté* (fig.14) et d'autre part, tout au long de l'œuvre, par l'aspect visuel des nombreuses percussions asiatiques présentes sur scène.

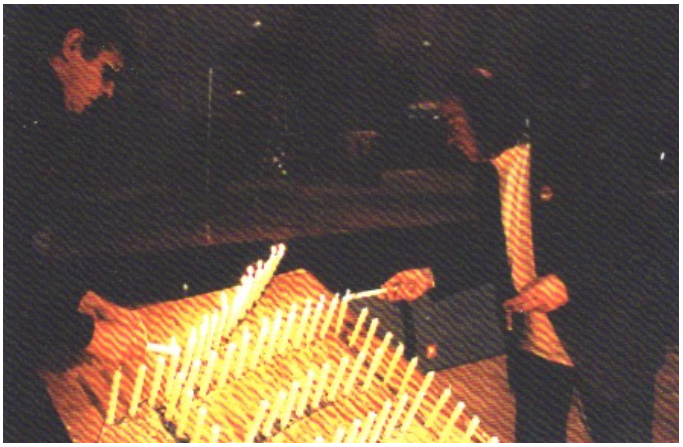


Figure 22 : L'allumages des bougies à la fin de Yo-In (Eloy se trouve à droite)

Comme *Yo-In*, *À l'approche du feu méditant* est marqué par l'altérité visuelle en raison des costumes traditionnels des moines (il est bien spécifié qu'ils doivent en outre porter des getas, sandales de bois émettant un son de percussion contre le sol) et de la présence d'instruments asiatiques. Eloy précise encore, au sujet de la première partie, que les quatre moines solistes sont

[360] Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, *op. cit.*, p 78

> placés au centre de la scène (deux Shingon ; deux Tendai), assis en position traditionnelle sur un grand mandala pouvant représenter différents symboles. Pour la création, une représentation des « cinq Bouddhas dans le feu » avait été choisie[361].

Enfin, la sensation visuelle d'emprunt est également portée par les danseurs de bugaku qui apparaissent à la troisième partie de l'œuvre.

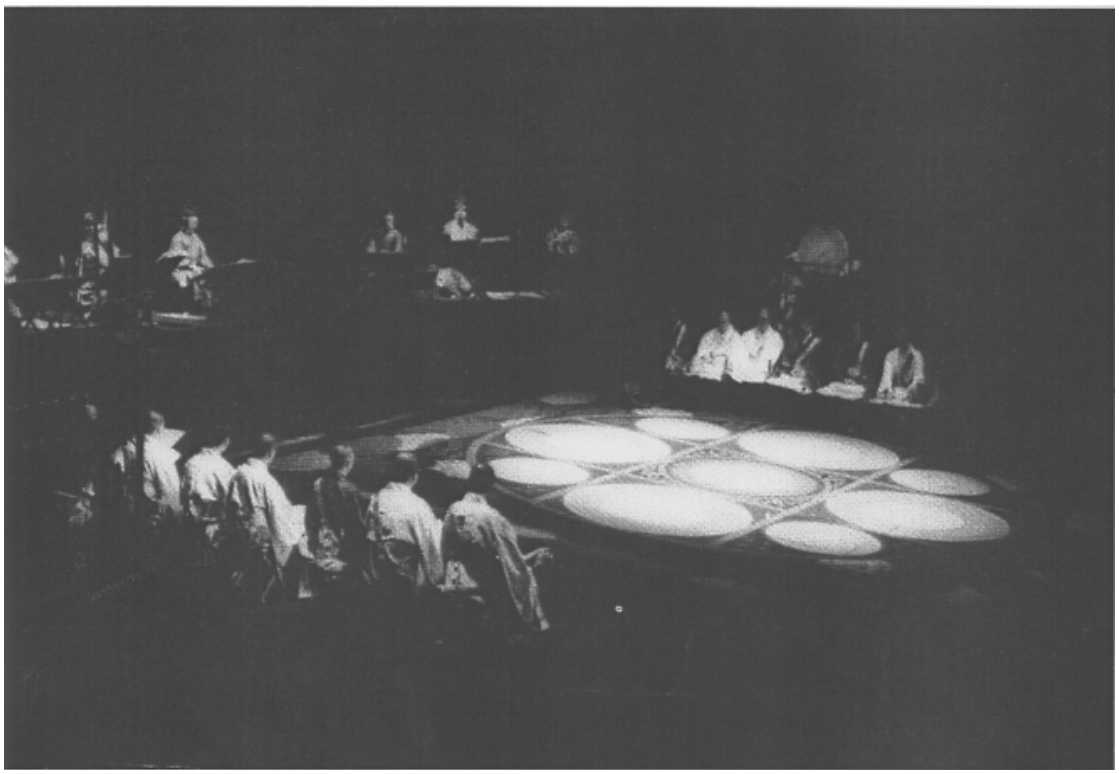


Figure 23 : À l'approche du feu méditant, Théâtre National du Japon, 1983 (photo © Takashi Kijima)[362]

C'est pour *Anâhata* que les indications scéniques sont les plus nombreuses. Comme pour *À l'approche du feu méditant*, c'est sur les costumes traditionnels et les instruments extra-européens que repose l'essentiel de l'emprunt. Là aussi les moines portent des getas et doivent, comme les musiciens, s'asseoir sur scène en position traditionnelle. Eloy tient tout particulièrement à cette position, au point qu'il conditionne le recrutement de la joueuse de shô à sa capacité à s'y conformer pendant un temps suffisamment long :

[361] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, *op. cit.*, p 127
[362] *Ibid.*, planche II

> L'œuvre a été conçue pour la joueuse de shô Mayumi Miyata, et j'ai toujours insisté - lors des reprises ultérieures et lorsque sa créatrice était indisponible - pour qu'une jeune femme de même aspect soit choisie pour tenir cette partie : tout à la fois frêle, calme, et forte en énergie ; immobile, comme impassible, capable de tenir longuement la position asiatique assise au sol[363].

Il va jusqu'à faire fabriquer des pupitres permettant l'utilisation de cette posture :

> Des pupitres spéciaux ont été construits pour la création (et sont utilisés depuis pour chaque présentation), permettant aux cinq musiciens du Japon (les deux moines chanteurs et les trois musiciens de gagaku) de s'asseoir de manière traditionnelle : position au sol, jambes repliées […]. Le percussionniste utilise également cette position lorsqu'il ne joue pas, ou pour certains instruments permettant son usage. Il se place en position debout seulement pour jouer sur les tambours de cérémonie, ou discrètement pour ses déplacements[364].

Enfin, comme pour *À l'approche du feu méditant*, un mandala (cf fig. 13) est disposé sur la scène, recevant cette fois « cinq signes bouddhistes écrits par les moines (signes connus d'eux, destinés en priorité à leur usage, et qui leur servent de pôles de concentration) »[365].

Figure 24 : Répétition de Anâhata à Varsovie en 1994 (photo ©Tadeus Rolke)[366]

[363] *Ibid.*, p 178
[364] *Ibid.*, p 163
[365] *Ibid.*, p 163
[366] *Ibid.*, planche XXIX

Figure 25 : Quelques exemples de percussions dans Yo-In[367]

[367] Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, *op. cit*.

Les références

C'est *Kâmakalâ*, œuvre pour chœur et orchestre, et chronologiquement première pièce de notre corpus, qui contient le plus de références esthétiques à l'Orient. Ces références s'expriment sous forme d'emprunt esthétique ou de citation.

Dès le début de l'œuvre, une voix de basse chante « une sorte de Mantra »[368] dont la fréquence fluctuante renvoie au « champ aléatoire » du *shômyô* tel qu'il est décrit par Eloy. De plus, le chanteur doit « forcer la voix jusqu'au maximum possible du registre grave et utiliser le maximum d'élongation de la durée de sons souffle »[369], rappelant ainsi le type d'émission vocale des moines bouddhistes. À ces similitudes s'ajoute celle des phonèmes employés, « allusifs au Tibet »[370], et qui, avec leur orientation vers la *manifestation* (« depuis la bouche fermée 'm' jusqu'à l'ouverture 'a' »), constituent l'inverse de la syllabe *Om* orientée vers la résorption[371]. Le schéma ci-dessous détaille les phonèmes et est illustré par l'exemple sonore n°6, extrait du tout début de *Kâmakalâ*. Le triangle avec la pointe orientée vers le bas indique que le chanteur doit rechercher la fréquence la plus grave possible (cette notation est utilisée tout au long de l'œuvre : Eloy indiquera ensuite par à un triangle à la point orientée vers le haut la recherche de l'extrême aigu le plus élevé possible[372]) :

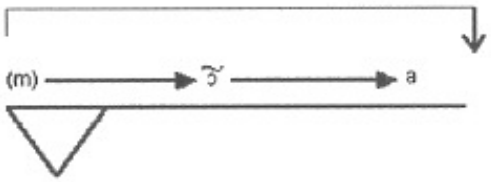


Figure 26 : Les phonèmes utilisés dans la formule initiale de Kâmakalâ[373]

La sensation de fréquence fluctuante est amplifiée par l'entrée de deux voix solistes qui se joignent à la première pour chanter la même formule sur les mêmes indications. De nouvelles fluctuations de fréquences sont ainsi introduites, dues cette fois à la

[368] Jean-Claude Eloy, livret de *Kâmakalâ* p 5
[369] *Ibid*.
[370] Jean-Claude Eloy, « *Kâmakalâ-Shanti* : spirales d'une même galaxie », texte initialement publié dans le programme du festival « Perspectives du XXe siècle », Radio-France, Salle Wagram, 1976, p 5, document mis à disposition par le compositeur.
[371] Jean-Claude Eloy, livret de *Kâmakalâ* p 5-6
[372] *Ibid*., p 15,
[373] *Ibid*., p 6

superposition de lignes dont chacune est soumise aux limites vocales du soliste (exemple sonore n°7).

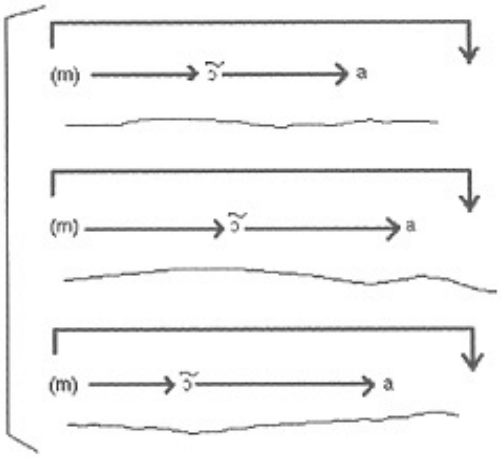


Figure 27 : Les décalages générés, à trois voix, par les limites physiques des chanteurs[374]

Enfin, les fréquences sont également brouillées par le décalage progressif des trois chefs qui dirigent l'œuvre simultanément. En effet, une fois la masse chorale entièrement entrée, avec aux voix de femmes « des guirlandes de mots parlés et murmurés »[375], les trois chefs sont invités à désynchroniser petit à petit leurs tempi jusqu'à arriver à un temps de décalage et à se retrouver ainsi à nouveau en phase. Alternent ainsi « des paliers très progressifs *en phase* et *hors phase* »[376] dans lesquels le chef central sert de pivot tandis que les deux chefs latéraux prennent respectivement de l'avance ou du retard. L'exemple sonore n°10 donne un exemple de ce décalage progressif. Notons que ce procédé de décalage entre les groupes va ensuite se retrouver tout au long de la pièce. La référence à l'Orient se fait également par le biais de l'utilisation du Mokugyô, ou « poisson de bois », petite percussion de bois dont la sonorité est proche de celle du wood-block. Malgré son origine, nous n'avons pas classé cet instrument dans la catégorie des emprunts directs, d'une part parce qu'Eloy précise que le Mokugyô peut « préférablement » être remplacé par « un gros et long tambour de bois africain »[377] (sans donner d'autre information), et d'autre part parce que le rythme accéléré joué par le Mokugyô constitue lui-même un emprunt esthétique :

[374] *Ibid*. p 6
[375] *Ibid*. p 8
[376] *Ibid*.
[377] Jean-Claude Eloy, « *Kâmakalâ-Shanti* : spirales d'une même galaxie », o*p. cit*.

> […]l la première percussion intervient brusquement : c'est un tambour de bois à la sonorité très particulière et claire, qui commence par la répétition très lente d'une attaque, puis très progressivement accélère cette répétition […]. C'est la formalisation d'un archétype rythmique : celui de l'accéléré sonore répétitif attaché au rituel bouddhique[378].

On retrouve ici un exemple type du problème soulevé plus haut concernant la détermination de la frontière entre identité acoustique et esthétique. Eloy proposant lui-même de remplacer le Mokugyô par un tambour africain, nous faisons l'hypothèse que « l'archétype rythmique » prend ici le pas sur la spécificité acoustique et classons donc cet élément dans la catégorie des emprunts esthétiques. De plus, ce geste rythmique se retrouve également dans *À l'approche du feu méditant* et dans *Anâhatâ*. L'exemple sonore n°8 fait entendre un extrait de la première partie d'*Anâhatâ* (CD2 piste 3) dans lequel, l'accélération arrivée à son terme, la pulsation se stabilise sur un tempo médian juste avant l'entrée du duo de moines. La figure suivante propose la forme d'onde correspondant à l'extrait et permet ainsi de visualiser les fluctuations de la pulsation :

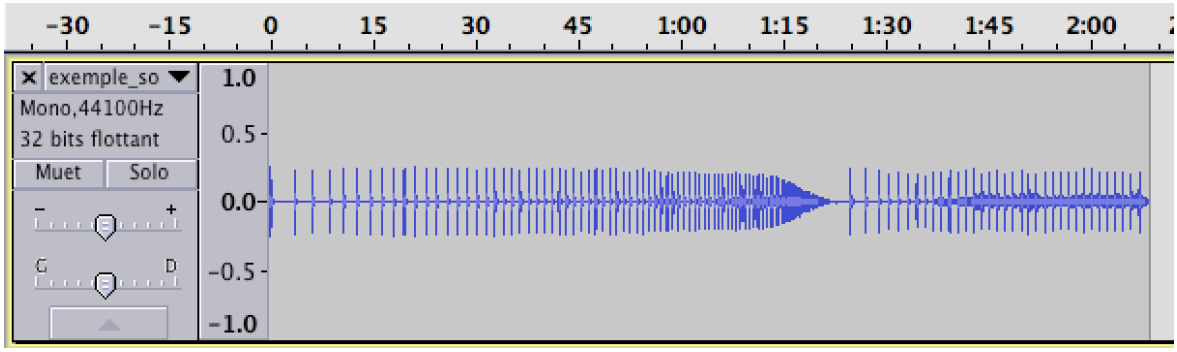


Figure 28 : L'accélération et la stabilisation de la percussion dans l'exemple sonore n°8

Dans *À l'approche du feu méditant*, on a cette fois une accélération suivie d'une longue plage de stabilisation sur le duo de moines. Puis un dernier geste d'accélération clôt le passage. L'exemple n°9 présente la totalité de cet extrait (CD1 piste 3, 2'27). La redondance des apparitions de ce geste d'accélération plaide ainsi également en faveur de l'emprunt esthétique.

L'exemple sonore n°4 fait entendre la première intervention du Mokugyô dans Kâmakalâ.

[378] Jean-Claude Eloy, livret de *Kâmakalâ*, p 8

La figure du Mokugyô est ensuite reprise par un tambour grave à double membrane dont l'accélération va déboucher sur une répétition régulière et rapide. Cette répétition va servir de pivot aux interventions accélérées et ralenties du Mokugyô et d'un troisième tambour à peau, permettant ainsi la génération de figures rythmiques très complexes. On retrouve ici le même type de configuration que précédemment, lorsque l'un des trois chefs gardait le tempo tandis que les deux autres accéléraient ou ralentissaient respectivement le leur.

Le schéma suivant, proposé par Eloy[379], donne une interprétation graphique de cette configuration et des figures rythmiques qui en résultent :

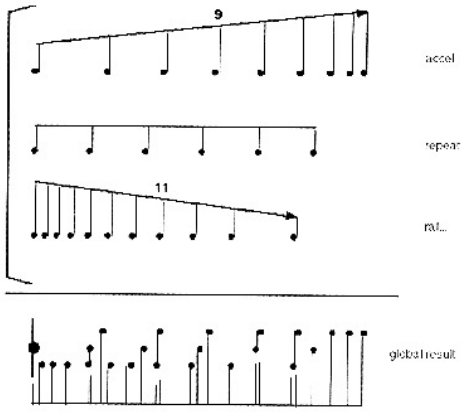


Figure 29 : Les figures rythmiques générées par la superposition d'accélération, de ralentissement et de répétition régulière

L'exemple sonore n°11 permet d'entendre les combinaisons rythmiques ainsi obtenues. Il débute à environ 14'00, alors que la répétition régulière au tambour grave est installée.

Le dernier des emprunts esthétiques à l'Orient se trouve dans la référence aux « cris » du théâtre Nô, interjections vocales typiques de ce genre et se manifestant sous forme de « cris gutturaux que les percussionnistes émettent avant ou après la frappe de leur instrument […] »[380]. Ces cris se retrouvent à plusieurs reprises dans l'œuvre, émis exclusivement par les voix d'hommes. L'exemple sonore n°12, situé dans la seconde moitié de la pièce (18'19), fait entendre d'abord une interjection isolée, telle que l'on

[379] *Ibid.*, p 9

[380] Akira Tamba, « La technique vocale du nô et son esthétique », Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, p 14. URL : http://ethnomusicologie.revues.org/1562

peut en entendre dans le Nô. Cette interjection donne ensuite lieu à répétition avec diminution progressive du tempo. Puis les deux groupes qui interprètent la répétition se décalent progressivement par variation de leurs tempi respectifs, selon les modalités que nous avons déjà rencontrées. Le cri initial est ainsi utilisé au-delà de son expression première pour s'intégrer dans la matière musicale. Il génère des motifs rythmiques qui, à leur tour, sont traités selon les procédés de décalage de tempo que l'on retrouve tout au long de l'œuvre.

L'ultime référence à l'Orient que l'on trouve dans Kâmakalâ est constituée non pas d'un emprunt esthétique mais d'une citation, celle du gagaku *Etenraku*, pièce du répertoire traditionnel. Cette citation apparaît aux bois à la fin de l'œuvre. L'exemple sonore n°13 présente le tout début de ce gagaku dans sa version traditionnelle[381]. On s'aperçoit très vite que la citation est indiscernable à l'oreille. Eloy en convient d'ailleurs lui-même : « on notera l'utilisation d'une citation du Gagaku *Etenraku* totalement dissimulée, distordue et masquée dans les groupes de bois (clarinettes, petites clarinettes, hautbois, piccoli) »[382]. Tout au plus une oreille avertie peut-elle discerner à certains moment, comme dans la pièce originale, une polarisation autour de deux notes-pivots (ici mi bémol et si bémol, bien que les fréquences ne soient évidemment pas aussi clairement définies dans les interprétations sur instruments du gagaku). L'exemple sonore n°14 présente un moment, vers 29'20, où l'on peut entendre cette polarisation. Il reste en tout état de cause improbable que même un auditeur connaissant préalablement *Etenraku* soit capable de repérer spontanément la citation à l'écoute.

D'autres citations musicales ont été utilisées par Eloy, notamment dans *Gaku-No-Michi*. Cette œuvre étant intégralement fixée sur support, les citations y prennent la forme d'éléments enregistrés. Là aussi, au tout début de la partie intitulée *Fushiki-e*, c'est le gagaku *Etenraku* qui est utilisé. Il apparaît sous forme de fragments, modifié par les traitements appliqués en studio[383], à commencer par une transposition dans le grave. Il est peu probable que l'auditeur, même en ayant une connaissance préalable de la pièce, puisse identifier spontanément la citation. L'exemple sonore n°15 (extrait à partir de 3'37) présente un passage où l'on discerne les intonations caractéristiques du début de *Etenraku*, notamment la polarisation autour du mi bémol et du si bémol. Le schéma suivant, destiné à faciliter le repérage auditif, propose quant à lui un relevé succinct des

---

[381] Extrait de l'album « Gagaku - The imperial court musique of Japan », Kyoto imperial court music orchestre, Lyrichord,1991, piste 2,

[382] Jean-Claude Eloy, livret de *Kâmakalâ* p 11

[383] Jean-Claude Eloy, *Entre concret et abstrait*, *op. cit.*, p 95

fragments cités. Bien que les fréquences ne soient pas fixes nous utilisons par facilité la notation solfégique traditionnelle.

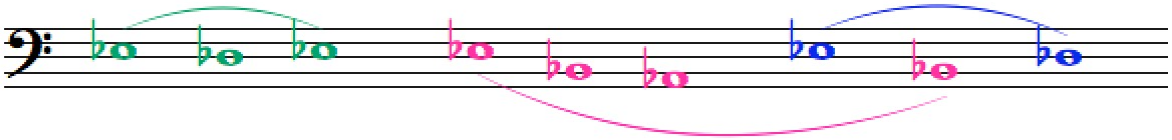


Figure 30 : Relevés de quelques fragments d'Etenraku cités dans Fushiki-e (exemple sonore n°15)

Toujours dans *Fushiki-e*, une autre citation concerne cette fois le chant *shômyô* (exemple sonore n°16, à partir de 54'58). La séquence débute par une voix de femme prononçant à trois reprises les mots « *hoêtsu seisen* », expression dont Eloy explique l'origine tout en en proposant une traduction :

> cette expression signifie à peu près « l'extase vient de la fontaine ». Je l'ai trouvée sous forme de calligraphie au mur d'un temple de Kyoto (« l'extase » est ici l'extase religieuse. Et la traduction pour « fontaine » devrait être plutôt « cascade, très claire, cristalline)»[384].

Entre alors la citation de *shômyô*, sur une trame électronique évoquant la résonance de percussions métalliques de type cloches. Cette citation se prolonge lorsque la voix de femme reprend à nouveau à deux reprises l'expression du début. L'extrait de *shômyô* choisi est proche de la psalmodie. Quant à la voix, elle s'exprime sur un ton de type incantatoire qui, associé aux éléments que nous venons de lister, contribue à donner une dimension spirituelle à ce passage. Il est probable que l'auditeur identifie ici, sinon un chant spécifiquement bouddhiste, du moins un chant monastique non occidental.

C'est ensuite dans la partie *Kaiso* que se présente une citation de shakuhachi, flûte japonaise en bambou (exemple sonore n°17, extrait à partir de 25'). Cette citation, largement transformée en studio, permet cependant de reconnaître le timbre de la flûte et, surtout, de percevoir des éléments esthétiques facilement identifiables comme extra-européens.

Toujours dans *Kaiso*, cette fois à la toute fin de la pièce, prend place une citation de l'hymne national japonais. L'exemple sonore n°18 propose la citation complète, à partir de 37'50. Le morceau y apparaît très ralenti, transposé dans le grave et soumis à de nombreux traitements qui en font un moment très expressif, d'ailleurs qualifié par Eloy

[384] Jean-Claude Eloy, *Entre concret et abstrait*, *op. cit.*, p. 96

de *lamento*[385]. Le compositeur rapporte à propos de ce passage la réaction de deux japonaises lors d'un concert à Tokyo en 1979 :

> […] le souvenir qui m'a le plus marqué s'est produit vers la fin de Gaku-No-Michi, pendant la partie terminale, juste avant le son de prolongation : c'est-à-dire la partie qui évoque le drame d'Hiroshima. Cette partie se termine par une superposition progressive de couches modulées autour de l'hymne national japonais (*Kimi ga yo*), très ralenti, transposé aux octaves graves, et qui prend de ce fait une couleur sombre, dramatique, oppressante. Le public était visiblement tendu, très silencieux, immobile. A ce moment, deux femmes japonaises sont venues s'agenouiller près de la console, en silence. J'étais très troublé car j'ai vu qu'elles pleuraient. L'émotion retenue était très forte. C'était bouleversant pour moi !Bien que concentré sur la projection sonore, j'étais touché au plus profond […]. Peu après ce passage, je suis arrivé au « son de prolongation » dans sa plénitude très contemplative. J'ai fermé les yeux en écoutant intensément. Au bout d'un long moment j'ai rouvert les yeux… J'ai vu alors ces deux femmes en kimono se lever lentement, se tourner vers moi, m'adresser un clame sourire en s'inclinant légèrement, pour bien me faire comprendre que c'était un signe de respect et de remerciement. Je n'ai jamais pu oublier cette scène ! Elle me revient souvent à l'esprit, à chaque concert de *Gaku-No-Michi*, à ce moment précis[386].

Cette citation pose toutefois le problème de son classement dans la catégorie des « emprunts ». En effet, nous sommes là dans le domaine des emblèmes nationaux et si *Kimi ga yo* représente symboliquement le Japon, rien, dans sa substance musicale, ne fait référence à une quelconque altérité. La mélodie est modale et l'harmonisation s'inscrit clairement dans la tradition tonale. Tout au plus peut-on concéder une couleur pentatonique dans les phrases d'introduction et de conclusion, mais cet aspect n'est pas perceptible dans la citation. Nous avons affaire là à une représentation symbolique de l'altérité nécessitant la connaissance préalable de l'hymne national. Or, il semble peu probable que l'auditeur européen ait cette connaissance et soit ainsi capable d'identifier spontanément la citation. La partition suivante présente un relevé effectué à partir d'un enregistrement de l'orchestre de la marine américaine (United States Navy Band) et permet de rendre compte de l'aspect tonal de l'harmonisation.

---

[385] *Ibid.*, p 98
[386] *Ibid.*, p 45-46

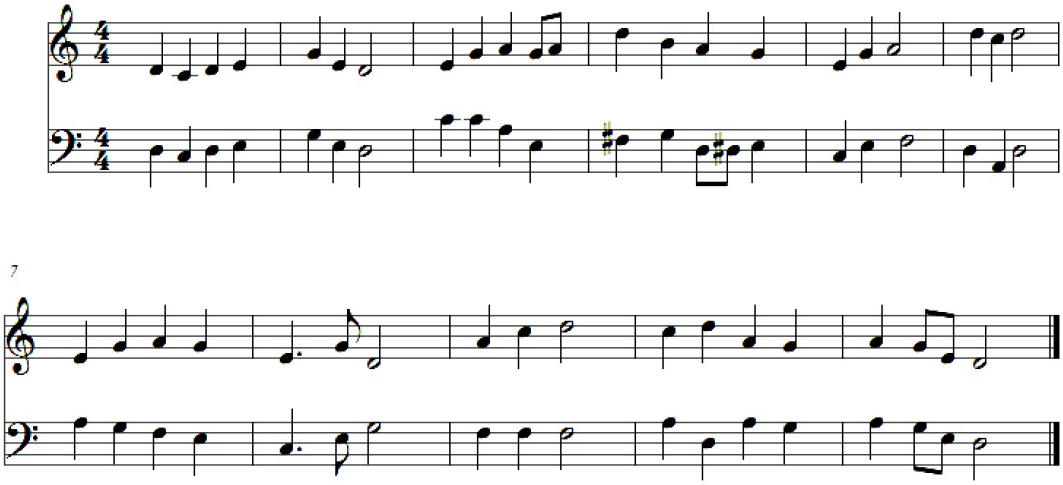


Figure 31 : L'hymne national du Japon (mélodie et ligne de basse)

Les sons du quotidien

Composée et créée au Japon, *Gaku-No-Michi* est une œuvre entièrement dédiée à l'environnement sonore de ce pays. Eloy la décrit ainsi comme un « cheminement à travers les objets ou *signes* sonores d'un monde spécifique, celui du Japon, qui [l'entourait] constamment pendant la réalisation […] »[387]. Mais cette œuvre constitue également, comme l'indique le titre du fascicule qui lui est consacré, un cheminement entre le *concret* et l'*abstrait* :

> Le travail dialectique entre sons *concrets* (objets sonores enregistrés - bruits banals de la vie quotidienne ou objets plus sophistiqués prélevés sur la vie culturelle, politique, religieuse) et sons *abstraits* (créés à partir des seules sources électroniques du studio) se réalise à travers des transformations progressives considérablement étendues, jusqu'à disparition totale de tout élément de reconnaissance des sources[388].

Il n'est donc pas étonnant que ce soit *Gaku-No-Michi* qui contienne le plus grand nombre de sons du quotidien, enregistrés en direct par Eloy dans des lieux publics japonais ou empruntés à des sonothèques spécialisées[389]. C'est dans les sous-parties *Tokyo* et *Banbutsu-no-ryûdô*, respectivement situées dans les première et troisième parties de l'œuvre, que se trouve le plus grand nombre de sons concrets susceptibles

[387] *Ibid.*, p 115
[388] *Ibid.*, p 115
[389] *Ibid.*, p 103

d'être identifiés. *Tokyo* prend ainsi sa source « dans les sons de la ville de Tokyo (métro, autobus, voix de haut-parleurs, sonnettes, ascenseurs, grands magasins, gares etc.), auxquels sont mélangés d'autres sons de la vie japonaise (cloches des temples de Kyoto, clochettes de prêtres, tambours et annonces du combat de *sumo*, etc.) »[390], tandis que *Banbutsu-no-ryûdô* contient des matériaux concrets un peu différents (« discours politiques, chant nationaliste des 'pilotes de combat', pas de la foule dans les couloirs des gares, annonces commerciales de télévision, jouets électroniques, chant et cris de la fête de 'Sakura', et le 'Shishi odoshi' - bambou creux frappant régulièrement une pierre dans les jardins de certains temples »[391]).

Eloy donne une liste assez détaillée - bien que non exhaustive - des sons utilisés dans les différentes parties de *Gaku-No-Michi*[392] :

« Pachinko » : billard électrique et manuel très populaire au Japon. Groupé par très grandes quantités dans certains lieux.

« Shishi odoshi » (鹿威し) : bambou creux articulé en son milieu, recevant un filet d'eau, et basculant à rythme lent et régulier sur une pierre, qu'il vient heurter en vidant l'eau dont il s'est rempli. Il est utilisé comme « épouvantail à cerf ». Mais son usage n'est pas exclusivement limité à cette fonction. Selon certains il serait utilisé pour « ponctuer le silence » dans les jardins. Dans ce cas, le nom le plus approprié est Sôzu (添水 *hiragana* そうず – enregistré dans un jardin de Kyôto).

- Sonnettes, portes, annonces vocales, dans les métros de Tokyo.

Jeunes filles commentant chaque étage, avec une voix ritualisée, dans les ascenseurs des grands magasins.

Jeux d'enfant sur les toits d'un grand magasin de Ginza (Tokyo).

Annonces vocales dans les rues commerçantes de Shinjuku (Tokyo).

Cris de la foule et du meneur de jeu aux combats de « Sumo ».

Bruits de la foule pendant les célébrations de « Sakura », dans le parc de Ueno (Tokyo).

Cris des marchands de poissons près de la gare de Ueno (Tokyo).

Pas de la foule aux heures d'affluences dans la gare de Shibuya (Tokyo).

Son des publicités à la télévision.

Harangues politiques sur les grandes places publiques, devant la gare de Shibuya (Tokyo) et devant celle de Kyôto.

Chant des pilotes de combat (chant « Kamikaze »).

Hymne National Japonais.

Reportage de la cérémonie commémorative annuelle à Hiroshima.

Gagaku « Etenraku ».

Rythme de pas des moines pendant un moment de la cérémonie « Omizutori » à Nara.

etc.

Figure 32 : Liste des sons concrets utilisés dans Gaku-No-Michi

[390] *Ibid.*, p 94
[391] *Ibid.*, p 97
[392] *Ibid.*, p 104

Bien que le compositeur juge les sons de la première partie de *Tokyo* identifiables (« dans une première phase, les sons originaux - bien que modulés, travaillés, assemblés de nombreuses manières - restent délibérément repérables, identifiables, dans une large proportion »[393]), il est en réalité assez difficile de tous les discerner à l'écoute. De plus, bien qu'ils aient été enregistrés au Japon, certains de ces sons ne répondent pas à la qualification d'*emprunt* dans la mesure où ils ne présentent aucune spécificité liée au lieu de captation. Ainsi en est-il par exemple des sons de pas enregistrés à la gare de Tokyo et que rien ne peut différencier du même enregistrement réalisé dans une autre partie du monde. Les sons de conversation ou les discours politiques n'acquièrent quant à eux la valeur d'emprunt qu'en raison de l'altérité linguistique - quand elle est discernable. L'exemple sonore n°19 expose le début de *Tokyo*. Si les cloches sont aisément identifiables et donnent à l'ensemble une connotation asiatique (pour une oreille occidentale), la langue utilisée dans les conversations de foule est en revanche indiscernable. Il faut attendre l'arrivée de la voix d'homme plus distincte pour réellement entendre du japonais. Notons que l'on entend également, à la toute fin de l'extrait, la sonnerie du métro de Tokyo. Les sons du combat de sumo sont, eux, plus faciles à distinguer. Ils apparaissent à 35'50 et sont présentés dans l'exemple sonore n°20. On y entend les harangues du meneur de jeu et les cris de la foule. C'est ensuite dans la partie *Banbutsu-no-ryûdô* que se trouve un son très facilement repérable, celui du *shishi odoshi*, présenté dans l'exemple sonore n°21. Ce son prend directement la suite des « chants et cris de la fête de « Sakura », présentés dans l'exemple sonore n°22, qui commencent à 23'50. Encore une fois, les bruits de foule ne laissent pas deviner la partie du monde dans laquelle ils ont été captés. La trame sonore qui les accompagne laisse cependant émerger des sons de percussions qui, pour une oreille occidentale, évoquent immanquablement une tradition extra-européenne. Notons l'apparition, dans cet exemple, des « coupures » caractéristiques de *Banbutsu-no-ryûdô* et sur lesquelles Eloy a livré quelques explications :

> Le long *traveling* de matériaux concrets accumulés qui termine *Banbutsu-no-ryûdô* fait appel, pour la première fois, à des montages brusques, entrecoupés de nombreux micro-silences rythmiques. Après plus de deux heures de continuité,

[393] *Ibid.*, p 94

> la relativité de perception joue à plein pour donner une puissance particulière à cette techniques *discontinu*e qui s'oppose à tout ce qui précède[394].

Enfin, et bien que cette partie soit plutôt consacrée aux sons « abstraits », c'est-à-dire générés électroniquement, c'est dans *Fushiki-e* que l'on trouve un son particulièrement facile à repérer, celui des *getas*, sandales de bois portées par les moines bouddhistes et apparaissant à 57'10 (exemple sonore n°23). Ces sons de *getas* apparaissent également dans la première partie de *Anâhata* (CD 2 piste 1), ainsi que le fait entendre l'exemple sonore n°24. Cette fois le son n'est pas enregistré au préalable mais fait partie intégrante de la mise en scène puisque c'est le moine Shingon qui l'émet en tapant le sol avec ses sandales[395].

Ce rapide survol de quelques-uns des sons signalés par Eloy fait apparaître les difficultés liées au repérage des « emprunts à l'altérité » dès lors que l'on quitte le domaine strictement musical pour celui, beaucoup plus large, de l'environnement sonore.

La sensation d'altérité dans l'œuvre

Il n'est pas inutile de rappeler que la sensation d'altérité dans l'œuvre est bien entendu envisagée du point de vue de l'auditeur occidental. Cette orientation peut paraître étonnante dans la mesure où certaines œuvres de Jean-Claude Eloy ont été composées et/ou créées au Japon donc, pourrait-on penser, à l'intention d'un public japonais (fig. 24). Or, pour ce public, la sensation d'altérité liée à l'Orient asiatique n'a bien évidemment aucun sens. Il reste cependant légitime de considérer l'œuvre d'Eloy sous cet angle : en effet, même les œuvres composées au Japon le sont par Eloy en tant que compositeur français, et non à la stricte intention d'un public japonais, comme en témoignent les très nombreuses représentations hors Japon. Elles sont ainsi le reflet d'un positionnement européen vis-à-vis de l'altérité sonore asiatique, positionnement qui constitue l'objet de notre étude.

---

[394] *Ibid.*, p 97

[395] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire, op. cit.*, p. 166

Œuvre	Lieu de composition	Lieu de création
Kâmakalâ	France	Paris, 1971 (Festival SMIP)
Shânti	France	Royan, 1974 (Festival de Royan
Gaku-No-Michi	Japon	Paris, 1979 (Festival d'automne
Yo-In	Europe (Utrecht)*	Bordeaux, 1980 (Festival Sigma)
À l'approche du feu méditant	Japon	Tokyo, 1983 (Théâtre National, du Japon
Anâhata	Japon (séances d'échantillonnage du shô), Europe (Amsterdam, Paris, Genève, Berlin)*	Bordeaux, 1986 (Festival Sigma)

* Il est ici question des studios qui ont accueilli la production électroacoustique

Figure 33 : Lieu de composition et de création des œuvres du corpus

De nombreuses ambiguïtés sont apparues au fil de notre relevé des « emprunts à l'altérité », dont l'une des plus flagrantes concernes les « sons du quotidiens ». Nous avons vu qu'Eloy utilise de nombreux matériaux non seulement directement issus de l'environnement sonore du Japonais mais également typiques de cet environnement : le son du shishi odoshi, les clameurs des combats de sumo - et surtout les harangues du meneur de jeu qui les ponctuent, la percussion des getas sur le sol, la sonnerie du métro etc. Ces sons, s'ils font le quotidien de toute personne vivant au Japon, n'en restent pas moins tout à fait étrangers à une oreille occidentale pour laquelle ils ne revêtent aucune signification. Il s'agit de sons assimilables à ce que nous avons appelé plus haut les sèmes indexicaux, à ceci près que, directement enregistrés, ils ne donnent pas lieu à traduction musicale et se présentent directement dans leur réalité physique. Ils n'en constituent pas moins des sèmes culturels et nécessitent donc, pour être compris comme tels, une proximité avec la culture dont ils proviennent. Même si leur origine n'est pas masquée par les traitements en studio, ces emprunts, pourtant réels, nécessitent donc les indications du compositeur (ou la complicité d'un autochtone…) pour être discernés par une oreille occidentale. Même alors, ils seront objectivement perçus mais ne revêtiront pas cette connotation qui fait de l'emprunt *exotique* la représentation d'un Ailleurs : aucun imaginaire ne viendra prendre le pas sur la perception brute de la substance sonore. La reconnaissance de l'hymne national japonais, dont nous avons noté la présence dans *Gaku-No-Michi*, relève du même processus. Pour l'auditeur qui ne connaît pas la pièce, le potentiel sémantique est annihilé et la perception demeure au

niveau de la pure substance sonore (d'autant plus s'il agit d'une version instrumentale) laquelle, ainsi que nous l'avons vu, contient peu de références à l'altérité.

Les emprunts relevés dans *Kâmakalâ* sont un peu différents dans la mesure où ils s'apparentent plutôt aux sèmes indexicaux issus d'une tradition musicale et dont la reconnaissance nécessite un apprentissage. C'est par exemple le cas de l'accéléré rythmique, geste qu'Eloy présente comme typique de la percussion bouddhiste, mais qui reste inconnu à qui n'est pas familier de cette tradition. Il en est de même pour les cris empruntés au théâtre Nô, et même pour les voix graves du début : sans leur association avec les cloches, qui en fait la spécificité pour une oreille occidentale, les techniques vocales empruntées au *shômyo* perdent tout pouvoir évocateur. En effet, l'évocation de la différence ne suffit pas à faire l'altérité exotique. Les éléments qui acquièrent cette charge symbolique doivent en outre être reconnus pour incarner la représentation symbolique de telle ou telle culture : l'altérité exotique est une représentation collectivement élaborée. C'est ainsi que s'expliquent les différences perceptives que nous avons relevées, dans le cadre des emprunts vocaux et instrumentaux, entre les exemples sonores n°4 et n°5, présentant pourtant sensiblement le même effectif. La principale différence entre ces deux extraits réside en effet dans le fait que le premier est monodique alors que le second est polyphonique (au sens premier de simultanéité de lignes mélodiques). Or, toute posture exotique se constituant en opposition avec les valeurs occidentales, il est compréhensible que le passage polyphonique ne soit pas perçu comme exotique. À cela s'ajoutent les caractéristiques propres du premier extrait : cloches, psalmodie, anche double, toutes caractéristiques qui renvoient à l'Orient asiatique dans l'imaginaire occidental. Le timbre des cloches est ainsi couramment associé aux rituels asiatiques tandis que la psalmodie symbolise le *sacré* indissociable de l'image orientale. Enfin, la monodie sur instrument de la famille des bois au timbre caractéristique constitue également l'un des lieux communs associés à l'Orient. Sa connotation, trop vague, aurait cependant été annihilée par une écriture tonale. C'est ici l'emprunt esthétique, par le jeu sur la fluctuation des fréquences, qui porte l'essentiel du pouvoir évocateur, renforcé par le timbre du Ô-Hichiriki. Certains de ces éléments sont également présents dans le second extrait, mais leur pouvoir évocateur est alors annihilé par l'écriture polyphonique. Il est très improbable qu'Eloy ait sciemment cherché à créer cet effet exotique, comme en témoignent les nombreux passages qui en sont totalement dépourvus. Il semble toutefois qu'il n'ait pas toujours pu maîtriser la connotation acquise par certains timbres et associations d'éléments. Ce

problème s'apparente à celui de la distinction entre identité acoustique et esthétique. De la même façon qu'il peut être compliqué de faire la part des choses entre les deux, il peut également être difficile de distinguer entre les matériaux sémantiquement neutres et ceux auxquels des siècles d'exotisme ont attaché une connotation inaltérable. Cette question s'est d'ailleurs manifestée avec une acuité particulière dans le domaine des costumes pendant les représentations de *Anâhata* : voulant couper court aux « accusations » d'exotisme, Eloy a ainsi été contraint de renoncer au kimono de la soliste :

> Curieusement, c'est autour [des] détails de costumes que les polémiques organisées ont commencé. Par la suite, cette polémique est devenue permanente en Europe. Au point que beaucoup plus tard, après un concert pour lequel mon interprète Junko Ueda s'était présentée avec un splendide kimono de couleurs pastel très fines, j'avais été obligée de lui demander de se choisir un habit beaucoup plus orienté vers l'Occident (pantalon etc.) afin de faire taire tous ces « madame Butterfly » qui revenaient sous quantités de plumes grincheuses[396] !

Les figures relevées comme potentiellement porteuses d'altérité se révèlent ainsi, pour la plupart d'entre elles, sémantiquement neutres pour l'auditeur occidental. Seuls quelques passages, ainsi que nous l'avons vu, sont réellement porteurs d'une altérité exotique tel que nous en avons défini le concept. Ces passages semblent résulter, plutôt que d'une volonté du compositeur, de contingences faisant entrer en résonance l'invention musicale et les lieux communs de l'exotisme, ceux-ci attachant à tel ou tel élément une connotation transcendant le matériau brut. La posture d'Eloy vis-à-vis des traditions musicales du Japon apparaît alors comme un véritable anti-exotisme dans le sens où il utilise réellement tous les éléments à sa disposition, ne faisant par exemple aucune distinction entre les cloches du rituel bouddhiste, très connotées, et le shô, dont le timbre et l'esthétique, beaucoup trop proches de ceux des aérophones occidentaux, ne possèdent aucun pouvoir évocateur. L'altérité exotique - et c'est tout le paradoxe de l'œuvre - n'est pourtant pas absente puisqu'elle irrigue non seulement les titres mais également, comme nous venons de le voir, la mise en scène, les décors et les costumes.

[396] *Ibid.*, p 84

2.3.3.2 Le rapport au temps

L'œuvre d'Eloy présente un rapport au temps particulier, décelable aussi bien dans la durée des pièces que dans la conception musicale du temps qui transparaît dans l'écriture. Hormis *Kâmakalâ*, qui dure 35 minutes, l'ensemble des pièces du corpus s'inscrit en effet dans une durée très longue, comprise, selon les œuvres, entre 2h20 et 4h00. Mais c'est surtout l'aspect contemplatif de la musique - à l'origine de ces longues durées - qui brouille la perception du temps musical et fait de l'écoute une expérience temporelle que les commentateurs n'ont pas manqué de remarquer. À propos de *Gaku-No-Michi*, Jean-Claude Eloy invite ainsi l'auditeur à « s'installer dans l'œuvre et vivre sa durée, son devenir, ses métamorphoses »[397]. Ce conseil, qui semble pouvoir s'adresser également à la plupart des œuvres du corpus, nous donne des indications sur la conception du temps développée par Eloy. Il ne s'agit pas de suivre le déroulement de la pièce et d'entrer en résonance - ou pas - avec l'émotion artistique qui s'en dégage, mais bien de s'immerger *dans la durée* et de vivre le flux sonore de l'intérieur, l'expérience temporelle semblant ainsi prendre le pas sur toutes les autres dimensions possibles de l'œuvre. Ce type d'écoute est rendue possible par la conception d'un temps musical refusant toute directionnalité et permettant ainsi de focaliser l'attention sur la matière sonore plutôt que sur son devenir.

Œuvre	Durée approximative
Kâmakalâ	35 mns
Shânti	2h20
Gaku-No-Michi	4h00
Yo-In	3h30
À l'approche du feu méditant	2h30
Anâhata	3h00

Figure 34 : Durée des œuvres du corpus

Une musique de l'immobile

Cette conception d'un temps non directionnel s'exprime en premier lieu dans les longues trames sonores qui constituent une grande partie des pièces électroacoustiques.

[397] Jean-Claude Eloy, *Entre concret et abstrait*, *op. cit.*, p 115

Le flux sonore est unifié dans la continuité de ces trames dont les modulations internes interviennent par métamorphose très graduelle et semblent servir de « liant » aux éléments non continus qui viennent s'y greffer. L'énoncé est donc la plupart du temps indivisible et les extraits destinés à l'illustration du propos deviennent difficiles à isoler. L'exemple sonore n°25 propose un extrait de *Yo-In* (acte I piste 3, à partir de 7' à la fin de la piste). Il illustre plusieurs aspects différents que nous avons jugé opportun de présenter en un seul fichier audio afin de ne pas sérier inutilement la matière sonore. La première portion qui nous intéresse se situe entre 0' et 5'40. On y entend une trame grave ponctuée par des sons de *keisus* (bols de métal utilisés comme cloches dans les temples[398]). Cette trame, générée à partir d'un son de sirène de bateau, présente des fluctuations de timbre (apparition de fréquences supplémentaires à partir de 1'30 environ) mais une hauteur spectrale stable, ainsi que le montre le sonagramme ci-dessous :

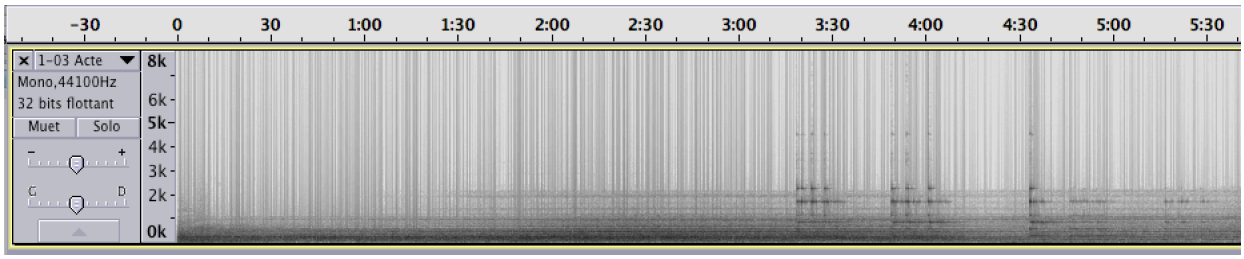


Figure 35 : Sonagramme de la première partie de l'exemple sonore n°25

On peut y déceler l'émergence d'une hauteur déterminée, approximativement un si ♭ , tandis que les occurrences de sons de *keisu*, visibles sur la figure 26 à partir de 3'25 environ, font entendre une fréquence proche d'un ré ♭ . Ces occurrences sont toutes différentes. Elles neutralisent, par leur itérations non prévisibles, toute perception d'écoulement temporel et figent l'énoncé dans un présent sans cesse renouvelé. Elles n'apportent donc aucun balisage dans une trame qui en est elle-même dénuée. L'évolution timbrique, perceptible, est en effet trop progressive pour constituer un élément de rupture propre à générer un repérage temporel. On se trouve ainsi dans un temps a-directionnel donnant une sensation de suspension temporelle. La stabilité des hauteurs, aussi bien dans la trame que dans les interventions de *keisu*, ne fait que renforcer la sensation d'immobilité qui découle de cette suspension. Un autre exemple

[398] Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, *op. cit.*, p 27

du même type se trouve dans la première partie de *Gaku-No-Michi*, (exemple sonore n°26, sous-partie *Tokyo*, à partir de 27'). Bien que la trame continue qui sous-tend l'ensemble y soit plus fluctuante, la répétition invasive et non directionnelle de ce que nous appellerons *son de souffle*, dans une configuration à chaque fois différente, annihile la sensation de déroulement temporel.

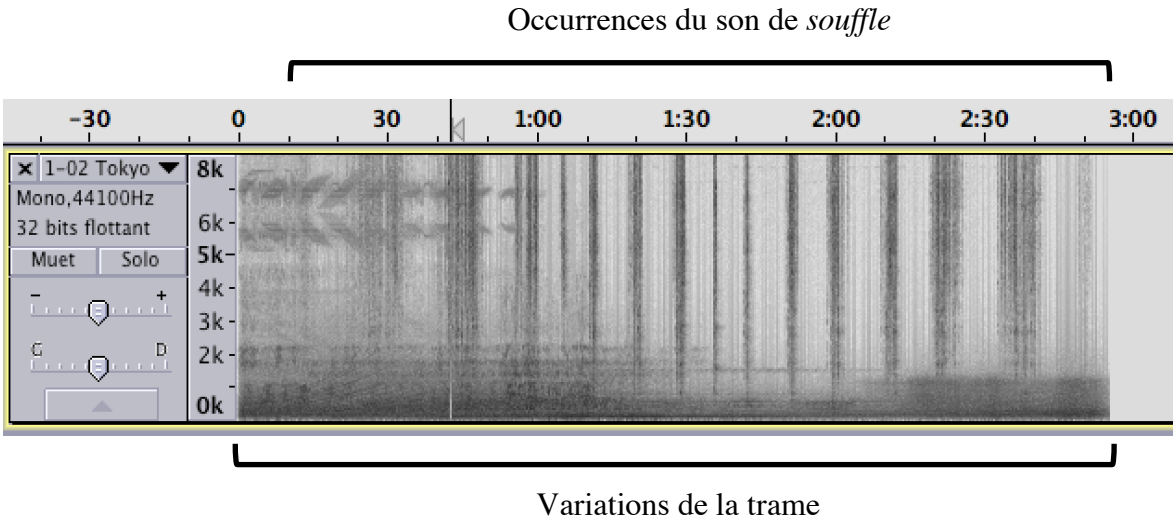


Figure 36 : Sonagramme de l'exemple sonore n°26

La dernière partie de *Shânti* offre une trame d'un cas particulier quant à la neutralisation de la directionnalité temporelle (exemple sonore n°27, à partir de 7'30). Cette trame, basée sur le son mis au point par Jean-Claude Risset[399], donne l'illusion perceptive d'un mouvement indéfiniment ascendant. La sensation de départ est donc bien celle d'un mouvement directionnel. Mais très vite, comme pour le son de Risset, l'auditeur réalise l'impossibilité physique de cette montée perpétuelle des hauteurs qui, si elle était réelle, aboutirait rapidement à une sortie du domaine des fréquences audibles. Ainsi, au fur et à mesure des itérations de la boucle, la sensation de mouvement directionnel diminue au profit d'une sensation de « sur place », donc d'immobilité. Cette sensation est d'autant plus forte ici que la boucle se poursuit sur 6 minutes pleines (elle continue ensuite jusqu'à la fin de la partie mais n'est plus réellement audible, comme en atteste

[399] Rappelons que ce son ascendant continu est obtenu « en ajoutant plusieurs sons simples restant à intervalle d'octave, alors que leurs fréquences augmentent : lorsqu'un son atteint une fréquence assez élevée, son amplitude baisse graduellement jusqu'à devenir inaudible, cependant qu'une composante grave est rajoutée insidieusement pour renouveler le stock d'octaves, qui défilent ainsi sans cesse vers l'aigu », in David Wessel, Jean-Claude Risset, « Illusions auditives », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 août 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/illusions-auditives/

l'exemple sonore n°35, qui prend immédiatement la suite dans l'œuvre). Le sonagramme de l'extrait permet de bien visualiser l'aspect répétitif qui constitue en réalité l'illusion auditive de montée continue et qui prend le dessus dans cette longue séquence :

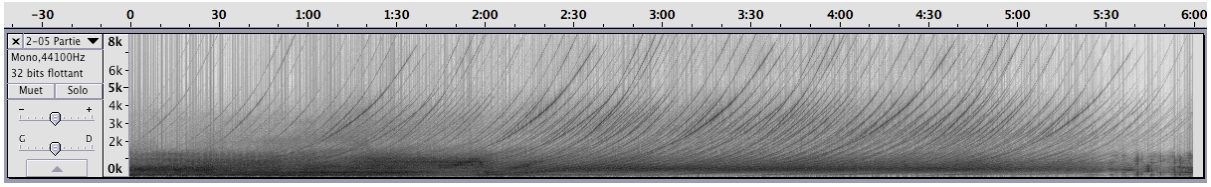


Figure 37 : Sonagramme de l'exemple sonore n°27

La deuxième partie de l'extrait n°25 s'étend de 5'40 à 15'45 et est constituée de ce qu'Eloy appelle *chant d'imploration*[400] : la trame toute entière oscille dans le champ des fréquences comme pour faire émerger d'elle-même un mouvement mélodique, ainsi que le montre la figure suivante :

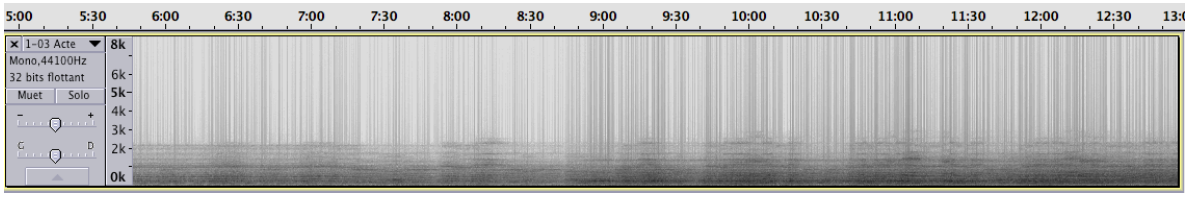


Figure 38 : Sonagramme de la deuxième partie de l'exemple n°25

Les durées sont cependant trop étirées pour permettre une réelle perception de variation mélodique : la sensation est plutôt celle de larges plages qui se juxtaposent sans lien de causalité entre elles. De plus, les variations de hauteur se font de façon progressive, souvent par tuilage, et restent brouillées par la densité spectrale de l'ensemble. Là encore domine la sensation d'immobilité, d'autant plus que le passage prend fin sur une trame très similaire à celle sur laquelle il a commencé, ainsi que l'on peut s'en rendre compte à l'écoute (exemple sonore n°28) et à la lecture des sonagrammes ci-dessous :

[400] Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, *op. cit.*, p 28

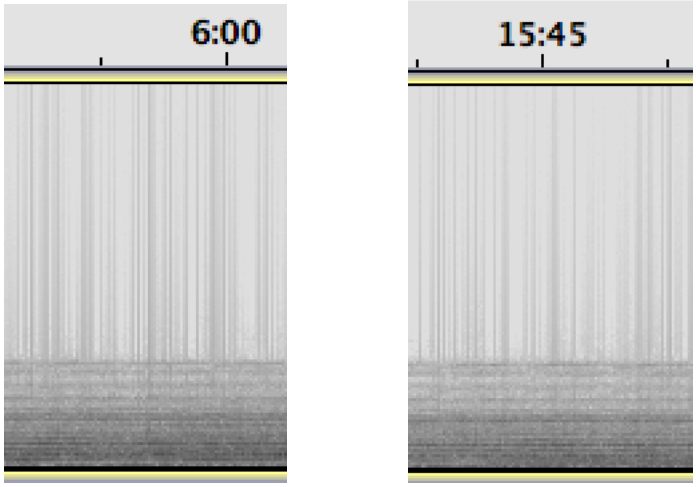


Figure 39 : Comparaison des trames de début et de fin de la deuxième partie de l'exemple sonore n°25

La dernière partie de l'extrait, que nous faisons commencer à 15'45, reprend le principe de la première avec des sons de *keisus* sur une trame dont la hauteur s'est à nouveau stabilisée. Les interventions de *keisus* sont cette fois de nature électronique, seul le grand *keisu*, plus grave, est joué en direct par le percussionniste. Ces interventions sont beaucoup plus nombreuses que dans la première partie, toujours différentes et, là encore, on ne discerne aucune progression chronologique dans leurs apparitions. Leur répétition sature la perception et empêche à nouveau la mise en place d'un quelconque balisage temporel.

Les configurations que nous venons de passer en revue se retrouvent à plusieurs reprises dans les œuvres du corpus. Le début de la première partie de *Yo-In* (exemple sonore n°29, acte I piste 2) en offre un cas particulier dans la mesure où la trame continue est réduite à sa plus simple expression puisqu'elle est constituée d'octaves qui vont se poursuivre sur une dizaine de minutes en accompagnant un solo de *keisus*. Comme les autres trames présentées, celle-ci expose un temps statique dénué de toute progression chronologique et invitant à l'immersion dans l'espace sonore. Quant au solo, il apparaît et disparaît très progressivement, donnant à l'auditeur la sensation d'une émergence suivie d'une extinction, sans qu'aucune autre progression temporelle ne soit discernable à l'oreille dans la juxtaposition des interventions du percussionniste. Notons les claquements de mains qui interviennent au tout début de l'extrait et qu'Eloy décrit comme l'appel à un Dieu. Le sonagramme ci-dessus permet un repérage facilité dans le fichier audio :

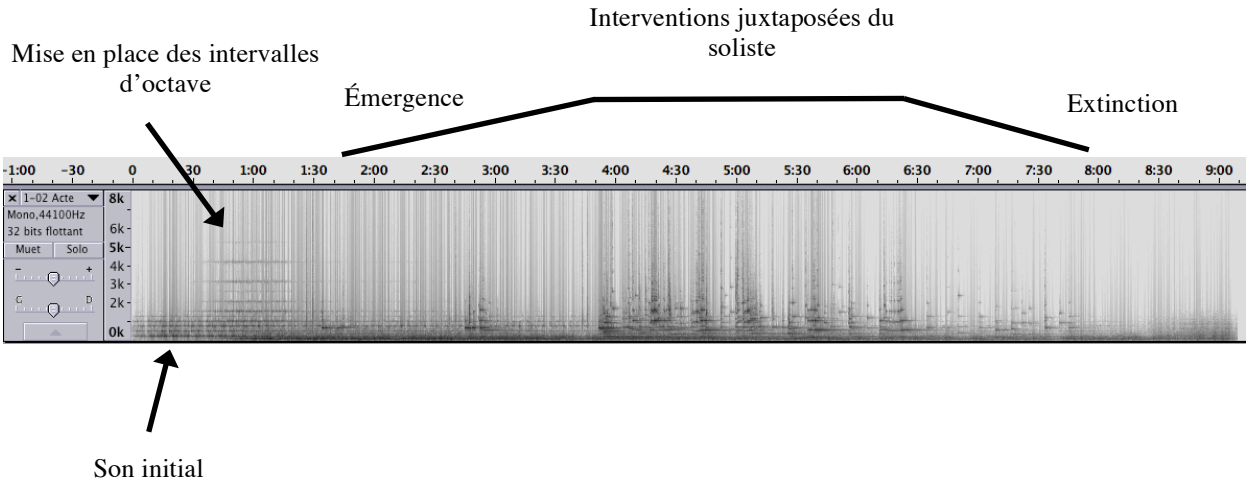


Figure 40 : Sonagramme de repérage pour l'exemple sonore n°29

Le début de *Shânti* (exemple sonore n°30) rompt avec les exemples ci-dessus dans la mesure où plusieurs éléments discontinus s'y juxtaposent librement sans être soutenus par une trame sonore. Le sonagramme de l'extrait fait apparaître de façon très lisible la juxtaposition des différents éléments ainsi que quelques tuilages / superpositions notés par les pointillés :

A B A1 C A2…… A3 B3……..
B2…. A4

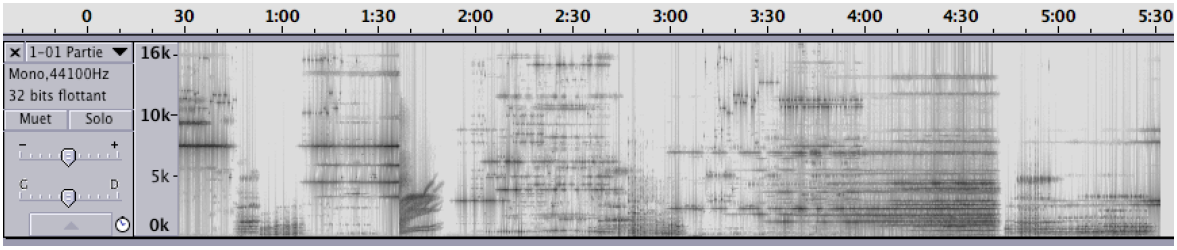


Figure 41 : Sonagramme de l'exemple sonore n°30

La lettre A désigne la catégorie de sons très aigus et proches du grésillement métallique qui ouvrent la pièce. La lettre B désigne les sons de voix très filtrés et la lettre C le son de « tournoiement ascendant ». À l'exception de l'élément C, qui ne réapparaît pas sur la durée de l'extrait, tous les éléments sont répétés en alternance (mais jamais à l'identique) sans pour autant qu'une progression chronologique puisse être décelée entre leurs différentes apparitions. Les changements sont cependant clairement perceptibles,

écartant d'emblée tout statisme temporel engendré par la lenteur de la progression ou le maintien d'un son continu. Cette juxtaposition non fléchée donne ainsi plutôt lieu à la perception d'un présent perpétuel, fort différent cependant de celui obtenu par les sériels avec le renouvellement permanent des motifs puisque la répétition est ici admise.

Les parties électroacoustiques ne sont pas les seules à faire apparaître ces conceptions d'un temps statique ou focalisé sur le présent. Nous avons déjà relevé les nombreuses interventions de chœurs de moines basées sur la psalmodie. Ce chant sur une hauteur unique, outre son aspect primitif, sur lequel nous reviendrons, donne rapidement la sensation d'une absence de progression synonyme de statisme temporel. Mais ce statisme est également présent dans les parties instrumentales. L'exemple sonore n°31 est tiré de *À l'approche du feu méditant* (partie III, CD 2 piste 4, début). On y entend un solo de Ô-Hichiriki sur des tenues de shô. Ce sont ces tenues de shô qui, jouant ici le rôle de la trame sonore dans les exemples électroacoustiques, apportent le premier élément d'immobilité. Le solo de Ô-Hichiriki est quant à lui organisé autour d'itérations variées de plusieurs motifs mélodiques. L'absence de déroulement temporel fléché est due en premier lieu à la nature de ces motifs, essentiellement des broderies de la fréquence autour de laquelle est polarisé la monodie (approximativement un mi). Ce trajet de broderie perpétuel donne en effet une sensation de mouvement circulaire en raison des oscillations autour de la même fréquence. Les variations elles-mêmes sont prises dans un mouvement a-chronologique puisqu'elles semblent juxtaposées sans aucune idée de progression. À cette juxtaposition des différentes occurrences d'un même motif s'ajoute celle des différents motifs entre eux. Enfin, l'emploi généralisé des micro-intervalles revêt lui aussi, pour une oreille occidentale habituée au tempérament égal, un aspect de mouvement a minima, comme si l'énoncé était entravé dans son élan diatonique. Cet effet est particulièrement sensible, par exemple, un peu avant 1'20. La figure suivante présente, sur la forme d'onde du début de l'exemple, le repérage des itérations du premiers motif.

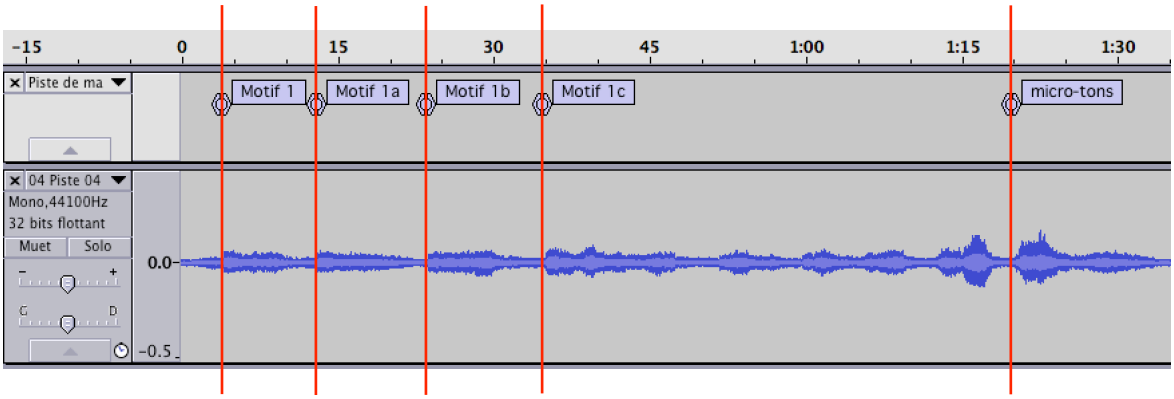


Figure 42 : Repérage des variations au début de l'exemple sonore n°31

Enfin, *Kâmakalâ* occupe une place un peu particulière d'une part parce que c'est la seule œuvre pour orchestre et d'autre part parce qu'Eloy lui-même la présente comme « un seul et long crescendo de 35 minutes »[401] ce qui laisserait a priori présager une organisation musicale selon un déroulement temporel fléché. Mais ce crescendo est également décrit comme un processus très progressif :

> Non seulement on part de l'intensité la plus faible, à la limite de l'audible, pour aboutir à la plus grande force ; du son le plus grave possible à la voix humaine, pour aboutir au son le plus aigu possible à l'orchestre ; mais on part également de l'élément le plus simple (un seul son, un seul souffle u maximum, une seule voix) pour aboutir au plus complexe (trois groupes d'orchestre et de chœurs, indépendants entre eux). Entre ces deux extrêmes, un processus absolument continuel dans lequel l'énergie acoustique, lentement, très lentement, se manifeste[402].

Il est ensuite érigé en modèle musical et relié à une conception spirituelle de la composition :

> Je pense que *Kâmakalâ* pose nettement le problème de la composition tel que je le conçois aujourd'hui. Une composition dans laquelle la « force » acoustique générale est le paramètre fondamental ; où les extrêmes se touchent ; où les extrêmes se touchent ; où le plus complexe et le plus simple ; où l'Unique et le Multiple sont reliés les uns aux autres par un fil absolument continu ;où la trame polyphonique tend de plus en plus à « fusionner » en un seul phénomène complexe ; où l'acte de composer n'est plus tant de combiner des sons, des rythmes, des parties, mais bien de célébrer la force cosmique par l'animation progressive, la « mise en action » de la puissance vibratoire[403].

[401] Jean-Claude Eloy, « *Kâmakalâ-Shanti* : spirales d'une même galaxie », *op. cit.*, p 3
[402] *Ibid.*, p 3
[403] *Ibid.*, p 5

L'exemple sonore n°32 présente environ les 14 premières minutes de l'œuvre. La progression, réelle, concerne l'effectif (avec de nouveaux motifs qui s'ajoutent à la phrase initiale), la dynamique et le registre, ces trois marqueurs augmentant puis diminuant à la fin de l'extrait, sur un tuilage des percussions. Elle est également présente au niveau rythmique, les interventions du puis des solistes sur le phonème d'ouverture étant de plus en plus rapprochées dans le temps. Le sonagramme de l'extrait fait bien apparaître cet effet de progression rythmique :

Les interventions solistes sont de plus en plus rapprochées

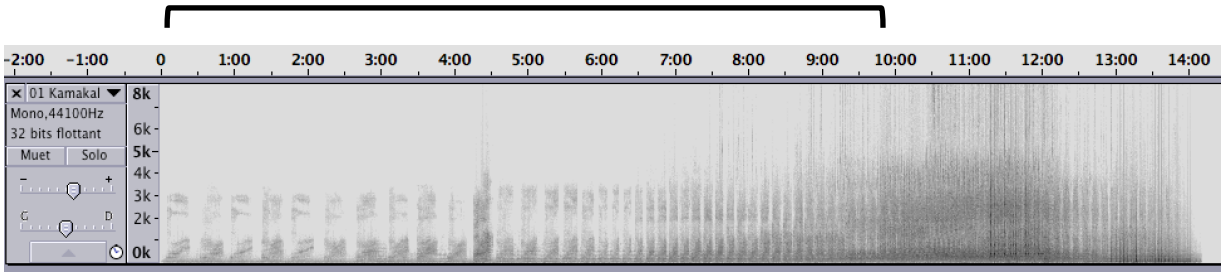


Figure 43 : Sonagramme de l'exemple sonore n°32

Ces diverses progressions sont cependant tellement graduelles qu'elles ne sont pas perceptibles dans le flot continu de la musique, aboutissant là aussi à une sensation de statisme plutôt que de temps directionnel. Cette sensation est renforcée par la nature même du motif initial, dont les évolutions (passage très étiré du *m* au *a*, infimes fluctuations de fréquence) sont très progressives et dont la répétition immuable s'étend sur plus de la moitié de l'extrait. L'auditeur s'immerge ainsi dans le présent d'une masse sonore hypnotique dont les transformations sont parfois perçues, dans un moment de lucidité retrouvée, une fois qu'elles sont déjà installées et sans que l'on se soit réellement rendu compte de leur apparition. C'est par exemple le cas pour les quelques passages d'où émerge une pulsation sans que l'on puisse dire exactement à quel moment elle s'est mise en place. Ainsi, la progression chronologique d'ensemble est annihilée aussi bien par la lenteur du changement que par la nature même des événements sonores.

L'entrée du do♯, environ à la moitié de *Kâmakalâ*, est également le prétexte à une longue suspension du déroulement temporel. Elle constitue l'apparition dans l'œuvre de la première « note », qu'Eloy commente ainsi dans sa description du déroulement de l'œuvre :

> Apparition du premier son de fréquence précise (do dièse grave) envahissant très progressivement tout l'orchestre et les chœurs (jusqu'à ce degré, les sons ont été d fréquence indéterminée - chœurs / percussions - utilisant aussi le parlé[404].

Pendant près d'une minute, seul ce do♯ est joué, de façon continue, accompagné par des frappes de percussions (exemple sonore n°33). Tout l'effectif se trouve ainsi figé dans le statisme d'une longue tenue envahissante ponctuée de quelques variations timbriques (par exemple le flatterzunge des cuivres à 0'30).

Un temps cyclique

C'est au niveau de la forme globale que se trouvent les principales références à une conception cyclique du temps. Eloy fait explicitement référence à cette conception au sujet de *Shanti* et *Yo-In*. Ces deux œuvres sont décrites comme des cycles, la fin rejoignant le début et l'œuvre pouvant ensuite recommencer en une sorte d'éternel retour. Le compositeur utilise d'ailleurs cette expression dans sa description de la fin de *Yo-In*. Après avoir rappelé que les quatre actes « correspondent au cycle quotidien de l'homme, de la terre, du soleil et de ce qu'ils évoquent », il poursuit :

> Le personnage-percussionniste retrouve à la fin du cycle la position qu'il occupait au début : assis devant les instruments de keisus, frappant dans ses mains pour appeler l'attention d'un Dieu (geste du « Kashiwade »). Dans le début de l'acte I, une « réponse » sonore se fait entendre, en écho à son appel, amorçant ainsi le développement de l'œuvre. À la fin de l'acte IV, au contraire, tout reste silencieux : il n'y a aucune réponse. Par ailleurs, ces liens symbolisent la philosophie de l'éternel retour, qui s'attache à cette conception circulaire du temps[405].

Yo-In (exemple sonore n°34, acte IV piste 3, à partir de 22'30) se termine ainsi, après un dernier son de *keisu*, sur le retour progressif de l'intervalle d'octave et les claquements de main que l'on entendait au début.

De la même façon, *Shânti* se termine sur un retour à l'extrême aigu et aux timbres qui ouvrent l'œuvre (exemple sonore n°35, à comparer avec l'exemple n°30).

Notons enfin qu'Eloy considère comme un cycle l'ensemble constitué de *Kâmakalâ* et de *Shânti* :

---

[404] Jean-Claude Eloy, « *Kâmakalâ-Shanti* : spirales d'une même galaxie », *op. cit.*, p 4

[405] Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, *op. cit.*, p 26

> Du point de vue de la relation directe entre ces deux œuvres, on peut dire que *Shânti* commence là où finit *Kâmakalâ*, non seulement parce que le début de *Shânti* - extrême aigu, faible - semble provenir de la zone des ultra-sons, des sons « au-delà » dans lesquels justement disparaît la fin de *Kâmakalâ*, mais encore parce que si *Kâmakalâ* est le déploiement progressif de la force ultra-primordiale - la « naissance des mondes » en quelque sorte - *Shânti* est la manifestation de cette énergie contradictoire, dialectique, au stade d'une force éclatée en multiples univers, variés, différenciés, parfois totalement antagonistes, mais finalement toujours « reliés » les uns aux autres, issus d'une unités-force qui les englobe, les recouvre intégralement dans un seul très grand geste, et finalement les « broie » dans l'immense « glissé à l'infini » qui termine[406].

C'est ainsi que *Shânti* peut, selon le compositeur, recommencer sur lui-même ou reprendre sur un nouveau *Kâmakalâ* : « [*Shânti* est] une œuvre du type « éternel retour : je veux dire que fin et début coïncident et forment un cycle complet. *Shânti* peut donc recommencer sur lui-même, mais il s'arrête aussi au point où peut recommencer un nouveau *Kâmakalâ* »[407].

Or si *Shânti*, terminant sur l'extrême aigu de ses sons d'introduction, peut recommencer sur *Kâmakalâ*, *Kâmakalâ*, terminant également sur l'extrême aigu, doit également pouvoir recommencer sur lui-même, ce qui nous amène à réévaluer l'éventuelle dimension temporelle cyclique de cette œuvre. Nous avons déjà vu que le crescendo multimodal du début de l'œuvre ne donne pas lieu, contrairement à ce que l'on aurait pu penser, à une perception temporelle fléchée. Nous pourrions ajouter que cette première partie vocale comporte déjà elle-même une composante cyclique puisque le crescendo se résorbe, à l'entrée des percussions, sur un retour à l'homophonie, au registre grave et à une dynamique faible (cf. fin de l'exemple sonore n°32). De la même façon, après la mobilisation de l'ensemble de l'effectif, la fin (exemple sonore n°36) de l'œuvre reflue vers les voix et violons seuls, pour ensuite ne conserver qu'un glissando dans l'extrême aigu des violons, avec la dynamique faible propre à ce registre de l'instrument. Ce glissando devient de plus en plus « bruiteux » au fur et à mesure que le musicien se rapproche de l'extrémité de la touche, ainsi que le montre le sonagramme de l'extrait.

---

[406] Jean-Claude Eloy, « *Kâmakalâ-Shanti* : spirales d'une même galaxie », *op. cit.*, p 2
[407] *Ibid.*, p 2

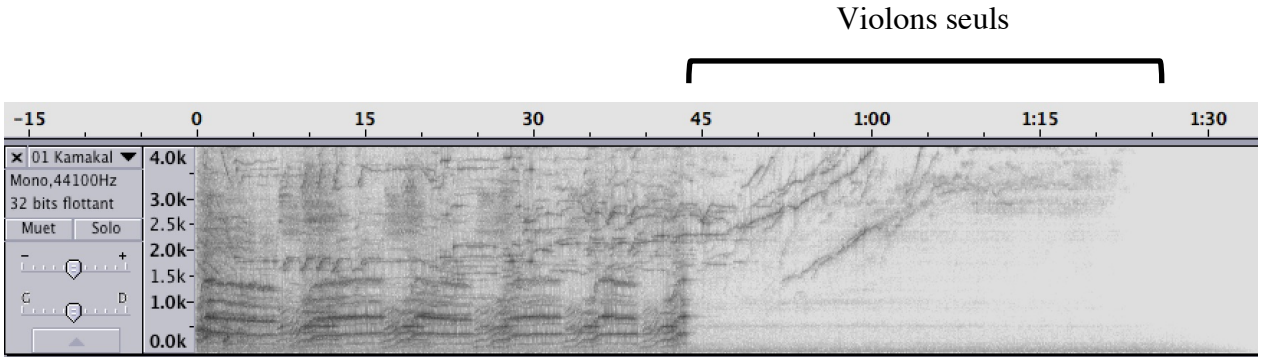


Figure 44 : Sonagramme de l'exemple sonore n°36

Le son obtenu correspond ainsi de moins en moins au standard occidental traditionnel de la note et renvoie en cela aux voix du début, dont l'émission dans l'extrême grave et les fluctuations de fréquence sont également loin de la « pureté » de la note. Plutôt qu'un crescendo général, *Kâmakalâ* apparaît ainsi comme l'émergence du sonore, jailli du néant et revenu au néant, illustrant le propos d'Eloy selon lequel la musique tend à devenir une « mise en activité acoustique » plus qu'une « combinaison de notes »[408].

La négation du temps chronologique

Les observations précédentes semblent faire de la négation d'un temps musical directionnel l'une des dimensions principales de l'œuvre d'Eloy. Cette conclusion doit bien entendu être replacée dans le contexte de l'époque : la conception d'un temps musical non linéaire n'est en effet pas propre à Eloy et a irrigué la réflexion musicale de tout le XXe siècle, ainsi que le rappelle Suzanna Pasticci :

> Au-delà de la pluralité des techniques et des langages qui composent le panorama musical du XXe siècle, un fil conducteur général est capable de tisser des liens souterrains très solides entre expériences créatives apparemment très éloignées par leur extraction et leurs modèles d'expression : il s'agit de l'exigence d'orienter l'invention musicale vers l'expérimentation d'une « dimension non linéaire du temps musical »[409].

Ainsi le do♯ qui s'étend à l'orchestre de *Kâmakalâ* rappelle-t-il les *Quattre pezzi su una nota sola* de Scelsi tandis que les sons continus qui constituent certaines trames, par exemple les octaves de *Yo-In*, ne sont pas sans évoquer l'expérience de la *Dream House* de La Monte Young. Quant au processus de transformation graduelle présent, entre

[408] *Ibid.*, p 1
[409] Susanna Pasticci, « Musique religieuse et spiritualité », *op. cit.*, p 339

autres, dans *Kâmakalâ*, il est représentatif des courants musicaux qui ont fait suite au sérialisme, ainsi que le rappelle Michel Imberty en commentant les positions de Bergson :

> […] ce que décrit en réalité Bergson dans le langage de la philosophie, ce qu'il nomme transition, c'est bien ce que nous appelons aujourd'hui un *processus de transformation*, en ce que ce terme implique précisément de continuité opposée à la discontinuité d'une simple succession ordonnée. C'est aussi ce qui oppose le « flux sériel » au « flux spectral », ce qui oppose les compositeurs de Darmstadt aux recherches de compositeurs comme S. Reich : un changement continu, si ténu que l'auditeur ne s'en rend pas compte, mais qui pourtant est si réel qu'au bout d'un certain temps il semble à ce même auditeur qu'il n'y ait plus que du « mouvant », que rien ne soit fixe et que la répétition n'engendre en réalité que la « gradualité du changement »[410].

Au-delà de la prégnance de cette conception d'un temps musical non fléché, c'est la diversité des procédés au travers desquels elle s'exprime qui frappe chez Eloy. En effet, ainsi que nous l'avons vu, nous retrouvons dans l'œuvre les trois dimensions temporelles s'opposant au temps linéaire : temps cyclique, temps statique et focalisation sur le présent, toutes convergeant vers le but avoué d'une perte des repères temporels par immersion dans le son. Eloy conclut ainsi sa description de *Kâmakalâ* par un commentaire sur la temporalité de l'œuvre :

> Le résultat est un bouleversement de la notion de temps à l'occidentale. Les premiers auditeurs de *Kâmakalâ* ont évalué sa durée de façon très fantaisiste : dix minutes au maximum pour les uns ; plus d'une heure pour les autres[411]…

Cette diversité des procédés nous invite à voir dans cette conception du temps musical, au-delà du fait qu'elle soit partagée par de nombreux contemporains, et bien qu'Eloy se soit finalement peu exprimé à ce sujet, une dimension fondamentale de l'œuvre. On retrouve dans cette négation du temps chronologique le thème exotique de l'abolition du temps et l'on peut donc à présent établir la liste des sèmes musicaux véhiculant cette conception. Ces sèmes sont tous associés, de façon plus ou moins directe, à l'idée de statisme. Ils se présentent ainsi en antithèse de l'écoulement temporel comme perception liée au mouvement.

Les tenues

[410] Michel Imberty, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, p 53-54
[411] Jean-Claude Eloy, « *Kâmakalâ-Shanti* : spirales d'une même galaxie », *op. cit.*, p 5

On trouve dans cette catégorie les tenues de sons de hauteur tonale ou spectrale stable ainsi que l'étirement des durées neutralisant le devenir de la matière sonore. Les tenues de son englobent les phénomènes de type cantillation dans lesquels la répétition du *même* neutralise le mouvement généré par les différentes itérations L'étirement des durées comprend quant à lui les processus de transformation lente. On peut enfin classer dans cette catégorie les micro-intervalles, dans les configurations que nous avons relevées comme générant une sensation d'entrave au mouvement diatonique : le « tassement » perceptif vers la fréquence de départ du micro-intervalle peut en effet être interprété comme une attraction vers la tenue de cette fréquence. Les phénomènes de polarisation sur une hauteur, avec ou non broderie récurrente, entrent dans le même cadre. L'expression musicale de statisme est ainsi associée d'une part à l'échelle des hauteurs et d'autre part à l'échelle des durées. Les sèmes mis en œuvre dans cette catégorie relèvent tous de métaphores sensori-motrices : absence de mouvement, mouvement entravé, mouvement ralenti, mouvement « sur place ». À l'exception du micro-intervalle, ils peuvent tous être classés dans ce que nous avons appelé les objets anthropologiques. Le cas du micro-intervalle est quant à lui un peu plus ambigu : s'il donne bien lieu à une sensation d'ordre sensori-motrice (le mouvement entravé), il nécessite par ailleurs un environnement culturel particulier (celui du système tonal) pour déclencher cette sensation. Nous le qualifierons donc de sème anthropologico-culturel.

Les cycles

La perception des cycles est par définition moins immédiate que celle des tenues puisqu'elle nécessite l'écoute de l'intégralité de l'œuvre ou de la partie concernées : pour découvrir le retour de l'appel du *kashiwade* et de la trame initiale dans *Yo-In* il faut ainsi avoir laissé l'œuvre se dérouler jusqu'à la fin. *Shânti* offre une configuration similaire, mais plus difficile à percevoir, avec, à la toute fin de l'œuvre le simple retour des timbres et du registre du début. Dans *Kâmakalâ*, la référence cyclique est encore moins immédiate dans la mesure où il n'y a pas de retour de timbre ou d'élément caractéristique, seule la dynamique faible fait a priori le lien entre le début et la fin. L'auditeur devra donc mener une réflexion sur la matière sonore, y porter une attention partculière comme nous l'avons fait, pour découvrir le potentiel cyclique de l'œuvre. On a ainsi trois niveaux de référence différents, le plus immédiat au niveau perceptif étant évidemment celui dans lequel le retour au début se fait de la façon la plus littérale. Plutôt d'ordre conceptuel, le sème cyclique est extérieur à la substance sonore et ne peut

donc pas entrer dans notre classification. En fonction du degré d'adéquation entre le début et la fin, il peut cependant être facilement identifié, comme dans *Yo-In*, ou apparaître comme une allusion plus ou moins claire et nécessiter une réflexion pour être décelé. Son pouvoir sémantique est donc très variable en fonction de l'apparence qu'il revêt.

Les répétitions

Le premier exemple qui entre dans cette catégorie est celui de la répétition variée telle qu'on la trouve dans le solo de Ô-Hichiriki d'*À l'approche du feu méditant* où au début de *Shânti*. Cette répétition, par la segmentation de l'énoncé, introduit une discontinuité porteuse de changement. Ce changement est cependant neutralisé par le fait qu'aucune directionnalité ne se dégage de la juxtaposition des différentes variations. Le second exemple est celui des itérations complètement différentes entre elles mais unifiées par un timbre assez caractéristique pour être perçu comme élément de répétition (son de souffle *dans Gaku-No-Michi*, keisus dans *Yo-In*…). Bien que nous ne soyons pas là dans le cadre traditionnel de la répétition motivique ou rythmique, la sensation de répétition s'impose rapidement à l'auditeur. Là encore, la discontinuité vectrice de changement est neutralisée par la non-directionnalité de l'énoncé : les différentes itérations se juxtaposent en dehors de toute progression orientée vers un but perceptible. Ces deux types d'énoncé, annihilant eux-mêmes la discontinuité qu'ils introduisent, maintiennent ainsi le flux musical dans une sorte de présent dilaté. Là encore, il est difficile de faire entrer ces sèmes du répétitif dans notre classification puisqu'ils concernent non pas la substance musicale elle-même mais l'aspect dynamique de l'énoncé. Nous semblons ainsi être à nouveau en présence de sèmes hybrides relevant aussi bien de l'anthropologique que du culturel. Cependant, si le repérage de la répétition peut être considéré comme une constante universelle de l'esprit humain, sa perception comme négation de la linéarité temporelle semble relever du culturel. L'idée d'un temps musical directionnel est en effet liée « à une logique du discours musical régie par le rapport de cause à effet, d'antécédent et de conséquent, et par un processus orienté vers un objectif précis »[412] et relève en conséquence largement de la tradition tonale. Nous qualifierons dons les sèmes de la répétition de sèmes culturels.

[412] Susanna Pasticci, « Musique religieuse et spiritualité », *op. cit.*, p 339

Rappelons pour terminer que les conceptions non linéaires du temps musical développées au cours du XXe siècle sont souvent liées à une découverte des philosophies orientales et constituent en cela un emprunt indirect à l'altérité. Le rapport au temps dans l'œuvre d'Eloy comporte ainsi un double ancrage exotique, avec d'un côté la présence du thème de l'abolition du temps et de l'autre l'emprunt conceptuel aux philosophies extra-européennes.

2.3.3.3 Sacré et nostalgie des origines

Ainsi que nous l'avons vu, les thèmes de l'imaginaire exotique sont étroitement intriqués entre eux et la classification que nous en avons donné, indispensable à l'analyse, reste en réalité extrêmement poreuse. Ainsi, le thème de l'abolition du temps, que nous avons choisi de traiter de façon indépendante, aurait tout aussi bien pu être intégré à la partie sur le sacré tant il correspond, par sa dénégation de la nature temporelle de l'humain, à la recherche de transcendance véhiculée par la sacralité. À l'inverse, nous choisissons de traiter dans une même partie le thème du sacré et celui de la nostalgie des origines en raison des similitudes relevées dans l'expression musicale qui peut leur être reliée.

Les sèmes d'émergence et de résorption

Nous entendons par *émergence* et *résorption* un type de déploiement et de résorption des événements musicaux jouant sur la dialectique du distinct et de l'indistinct et évoquant les temps originels par la référence à une unité primordiale préexistant à toute création.

C'est dans les apparitions vocales que nous allons trouver les exemples les plus significatifs de ces sèmes. La vocalité occupe paradoxalement une place importante dans notre corpus principalement constitué d'œuvres électroacoustiques ou mixtes. La voix apparaît ainsi dans chacune des six pièces, que ce soit par insertion dans l'effectif, comme pour les voix de moines, ou, pour les œuvres sur support, par le biais de fragments enregistrés. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les apparitions vocales dans les œuvres entièrement sur support présentent une grande diversité.

Shânti est l'œuvre qui offre les configurations les plus diverses de la vocalité. L'exemple sonore n°37 présente la totalité de la piste 1, le sonagramme ci-dessous permettant un repérage facilité dans le fichier audio :

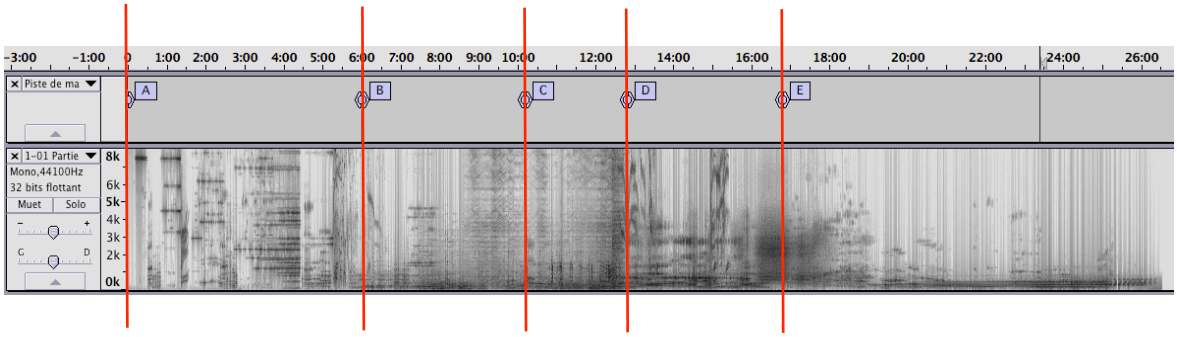


Figure 45 : Sonagramme de l'exemple sonore n°29

La partie A a déjà été présentée dans l'exemple sonore n°30. On y entend une voix[413] très brouillée, à peine reconnaissable et dont la forme d'onde montre un tracé dynamique très accidenté, témoin des « micro coupures » qui apparaissent à l'écoute (fig. 37).

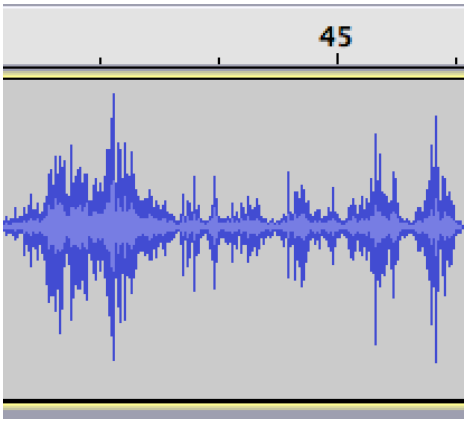


Figure 46 : Tracé dynamique de la première occurrence de voix (partie A)

La partie B fait émerger très progressivement une voix seule dont les fréquences graves ont été filtrées et dont la langue n'est pas discernable . Dans la partie C, la voix est moins filtrée que précédemment, comme entendue à travers un mégaphone. On

[413] Jean-Claude Eloy nous précise qu'il s'agit de la voix de « Eldridge Cleaver, leader à cette époque du *Peace and Freedom Party*, (proche des Black Panther), dont le quartier général était à Oakland, près de Berkeley ».

distingue désormais le ton d'un discours et la langue (l'anglais) est identifiable. La partie D, quant à elle, toujours filtrée, fait entendre une scansion de slogans de foules dont le processus d'émergence n'est pas linéaire : ils semblent apparaître de façon plus distincte, puis sont à nouveau brouillés. Ils émergent à nouveau jusqu'à ce que l'on puisse discerner très distinctement les slogans eux-mêmes puis disparaissent définitivement. La partie E, enfin, soumet à nouveau la voix aux fortes déformations du début et la fait progressivement disparaître.

Cette présentation d'une voix émergeant petit à petit d'une matière sonore indifférenciée se trouve également dans la troisième partie de *Shânti* (exemple sonore n°38). Lorsque la voix arrive à son niveau le plus distinct l'auditeur peut comprendre les mots prononcés mais, par un habile jeu de montage, le compositeur ne rend réellement accessible que certains fragments de phrases sur lesquels l'accent est mis par la répétition : « conscience de l'aventure cosmique », « les forces qui jouent », « la conscience cosmique », « il fait *un* avec son soi plus vaste »…

L'émergence de la vocalité est un peu différente dans l'acte III de *Yo-In* (exemple sonore n°39). La voix reste tout le long nimbée d'un halo de résonance qui brouille la compréhension : tout juste entend-on qu'il ne s'agit pas d'une langue européenne. Une voix chuchotée se superpose ensuite à la première avant de disparaître progressivement avec elle. Notons les ponctuations régulières de clochettes qui accompagnent la quasi totalité de ce passage.

Il faut revenir à *Shânti* pour trouver une utilisation un peu différente de la voix, avec un texte compréhensible et semblant cette fois être utilisé pour sa signification propre : « Appelez la lumière, le calme, la paix » (exemple sonore n°40). Ce texte est répété à plusieurs reprises et sur un ton incantatoire, non seulement par la voix initiale mais également par une voix dont les fréquences graves ont été filtrées, à nouveau, comme dans un mégaphone. Comme dans les autres exemples, la voix apparaît et disparaît très progressivement. Un autre exemple de texte tout à fait compréhensible est celui dont nous avons déjà parlé et qui apparaît au début de l'exemple sonore n°16 (*Gaku-No-Michi*, partie *Fushiki-e*). L'exemple sonore n°41 reprend le tout début de cet exemple lorsque le texte japonais, signifiant « l'extase vient de la fontaine », est répété trois fois, totalement a cappella. Cette courte phrase est présentée avec un effet de résonance et ce n'est que sur la résonance du dernier mot que la trame sonore reprend, menant à l'entrée du chœur de moines puis au retour du texte, amputé cette fois de sa troisième itération. Là encore le texte apparaît sur un ton incantatoire, dans une émission entre le

chuchotement et le son voisé. Les trois intonations différentes sur lequel il est dit en renforcent l'aspect incantatoire ainsi que le montre le tracé des hauteurs de la figure 38, obtenu avec le logiciel libre Praat[414]. Ce tracé est un peu troublé par les effets de résonance mais il montre bien la courbe descendante de l'intonation, qui devient de plus en plus affirmative. L'aspect incantatoire est ainsi renforcé, les mots devenant énonciation de ce qui *est*. La figure 39, agrandie, montre en outre le trajet conclusif des deux dernières itérations par rapport à la première, qui oscille sur deux hauteurs :

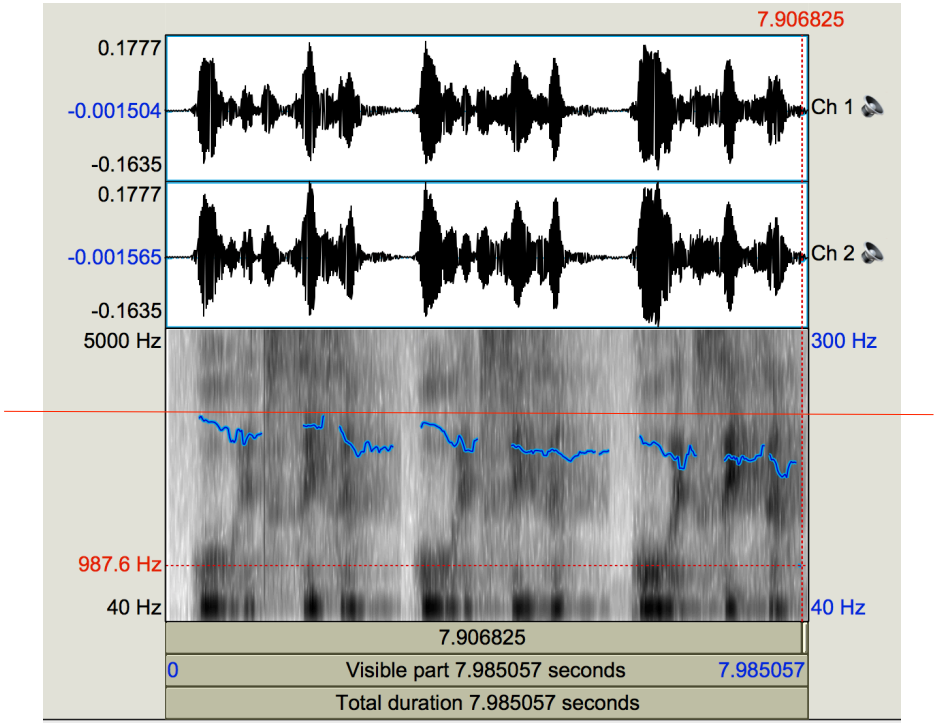


Figure 47 : Forme d'onde, sonagramme et tracé des hauteurs de l'exemple n°41

[414] Nous avons dû réduire les silences entre les différentes itérations afin de réduire l'extrait à 10 minutes (limite acceptée par le logiciel).

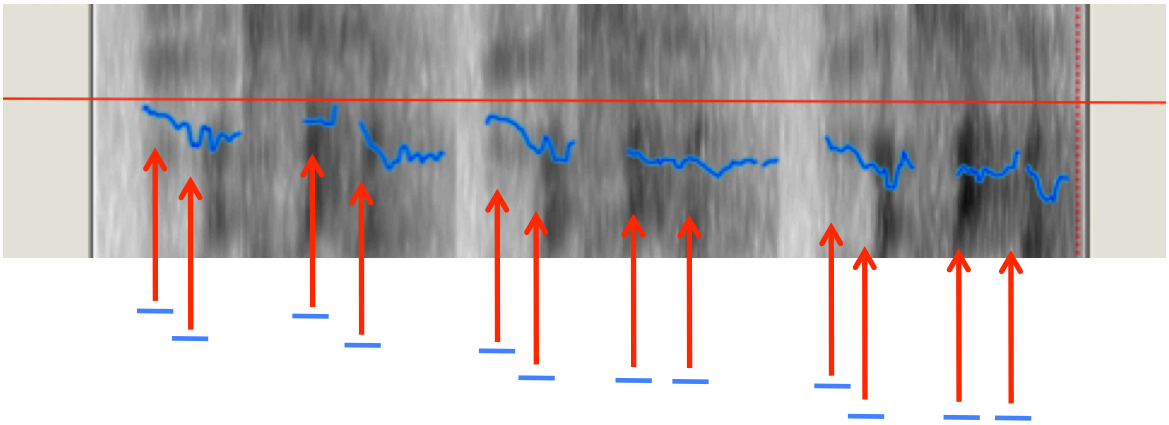


Figure 48 : Trajet conclusif de l'intonation dans l'exemple n°41

Tous les éléments vocaux que nous venons de relever émergent progressivement de la masse sonore et disparaissent en s'y résorbant tout aussi progressivement. Ces apparitions de la parole, nées de la lente transformation de l'indistinct en distinct, évoquent le passage du chaos à l'ordre qui fonde toute cosmogonie. Elles font ainsi référence aux temps originels et au sacré qui s'y rattache. L'exemple le plus marquant à cet égard est celui du début de *Shânti* dans la mesure où il passe par tous les stades contenus dans les autres exemples : la voix y apparaît d'abord à l'état larvaire, à peine identifiable, comme un bouillonnement peinant à prendre forme. Elle devient ensuite une vocalité mieux définie, identifiable par son contour global (l'intonation du discours), puis accède au stade de l'articulé tout en conservant le caractère d'un élément encore lointain (le filtrage de type mégaphone). Elle est enfin pleinement présentée comme parole, dans sa réalité acquise de langage signifiant, avant de disparaître à nouveau dans l'informe.

Il est important de noter que l'aspect signifiant des apparitions vocales est à plusieurs reprises indiscernable, la voix étant alors utilisée en que tant pure *vocalité*, comme « hypostase symbolique de la Toute-Puissance »[415]. On retrouve ici le sème de la vocalité que nous avions envisagé et dont l'existence semble se confirmer. Ce sème est étroitement lié à celui du sacré et de la transcendance, la voix étant ce qui permet, par l'incantation, d'avoir prise sur le cosmos. Ainsi que nous l'avons vu, le sème de la vocalité se présente sous des aspects divers dont la plupart sont en relation avec le schème de la grotte. Ce schème, dont nous avons relevé plus haut les potentialités sonores, est aussi bien lié au sacré qu'à la nostalgie des origines. Les effets de

[415] Cf supra p 113

résonance, mais également les effets de brouillage des voix dans une matière sonore indistincte renvoient ainsi à l'imaginaire de la grotte dans laquelle les voix se perdent dans la résonance ou dans la distance sous terre. C'est également vrai pour les effets de filtre qui, en supprimant les fréquences graves, donnent l'illusion d'une voix entendue à travers un mégaphone ou captée par un poste de radio. Dans les deux cas, la sensation d'éloignement générée peut être considéré comme la version « technologique » du schème de la grotte. Le chuchotement, accompagné d'une prise de son proche de la source qui lui confère une présence accrue, insiste quant à lui sur l'idée de secret et donc d'intimité, mais également de mystère. Il se rapporte ainsi directement non seulement au thème du sacré envisagé comme interrogation sur l'existence et recherche de transcendance mais également au schème de la grotte comme lieu d'intimité et de mouvement involutif. Dans le passage extrait de *Yo-In* (exemple n°39), l'aspect sacré est par ailleurs renforcé par les ponctuations des clochettes dont la lente régularité et les résonances semblent appeler à la transe. L'exemple extrait de *Gaku-No-Michi* (exemple n°41) occupe quant à lui une place intermédiaire entre les passages dans lesquels le texte est présenté de façon distincte et ceux dans lesquels seule la présence vocale est recherchée. En effet, il est peu probable que l'auditeur occidental soit à même de comprendre le texte en japonais. Même s'il entend que le texte est compréhensible pour quiconque en possède la langue, il se focalisera donc sur les aspects annexes comme la résonance et l'intonation, là encore de type incantatoire. Le sacré de ce passage est en outre renforcé par le chœur de moines psalmodié qui suit.

Les passages en français (exemples n°38 et 40) ajoutent à la perception de la pure vocalité la compréhension de ce qui est dit. Ils ne doivent cependant pas être envisagés de façon littérale mais plutôt au niveau de la connotation mystique qui leur est associée et qui, là encore, renvoie aux thèmes qui nous occupent. Cet aspect est particulièrement prégnant dans l'exemple n°38 dont le compositeur met sciemment en exergue des mots tels que « forces », « conscience », « cosmique » etc., expressions en relation directe avec le spirituel, énoncées, là encore, sur un ton très incantatoire.

Certains des éléments relevés ici, pris isolément, pourraient peut-être paraître anecdotiques, voire fantaisistes, s'ils ne relevaient pas d'un large faisceau de redondances. En effet, même si la plupart des œuvres d'Eloy sont clairement présentées par le compositeur comme le fruit d'une démarche spirituelle, il n'est pas improbable que les extraits que nous avons isolés puissent tout de même être envisagés sous un autre angle. L'isotopie qui les baigne, ainsi que les intuitions nées de l'écoute, nous

semblent cependant tout à fait propres à légitimer les hypothèses sémantiques que nous formulons.

Très présent dans les passages vocaux, le sème de l'émergence est également l'un des aspects principaux de *Kâmakalâ*, relevé par Eloy lui-même lorsqu'il qualifie de « naissance des mondes » le « déploiement progressif de la force ultra-primordiale »présent dans l'œuvre. Ce « déploiement » est particulièrement sensible dans l'évolution qui mène des fréquences non déterminées du début au do♯ du milieu de l'œuvre, cet avènement de la « note » pouvant être perçu, par la sélection des fréquences qu'il suppose, comme le passage du chaos à l'ordre. Cette organisation progressive du sonore est également perceptible dans le déploiement de l'extrême grave à l'extrême aigu qui caractérise le déroulement de l'œuvre et qui apparaît là encore comme l'organisation du chaos sonore originel. Eloy décrit d'ailleurs très clairement le point de départ de *Kâmakalâ* comme « la résorption des forces cosmiques et leur retour vers l'unité première »[416]. De plus, l'ensemble du domaine sonore est compris dans cette cosmogonie sonore qui part de l'extrême grave du vocal pour atteindre l'extrême aigu instrumental.

Le processus d'émergence trouve son pendant dans le mouvement de résorption, sorte de retour à l'unité primordiale qui consiste à faire disparaître dans l'indistinct ce qui était auparavant discernable. On trouve un exemple de ce mouvement unilatéral dans *Tokyo*, deuxième partie de *Gaku-No-Michi*. La première partie de *Tokyo* a déjà fait l'objet de l'exemple n°19. On y entend une succession de sons distincts : percussions, sonneries, sifflet, bruits de foule, bruits de pas, voix d'homme parlant très clairement en japonais… Le sonagramme de l'extrait fait apparaître la succession des événements sonores :

[416] Jean-Claude Eloy, « *Kâmakalâ-Shanti* : spirales d'une même galaxie », *op. cit.*, p 2

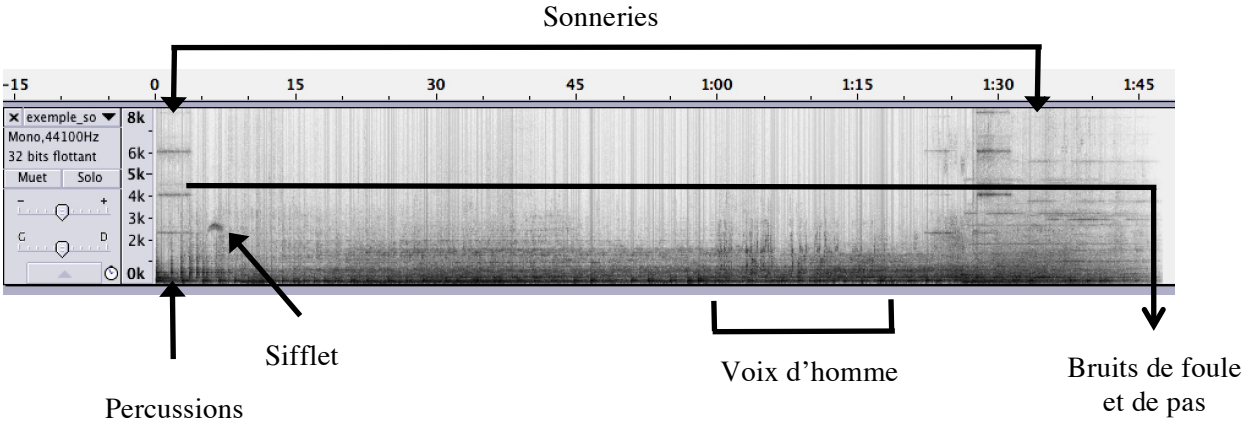


Figure 49 : Succession des événements dans l'exemple sonore n°19

À la fin de l'extrait (exemple sonore n°42), plus aucune distinction n'est faite entre les différents sons concrets du début qui se trouvent mêlés dans une trame continue avec des sons électroniques (fig. 41), la voix subissant des transformations qui la font régresser au rang de l'inarticulé.

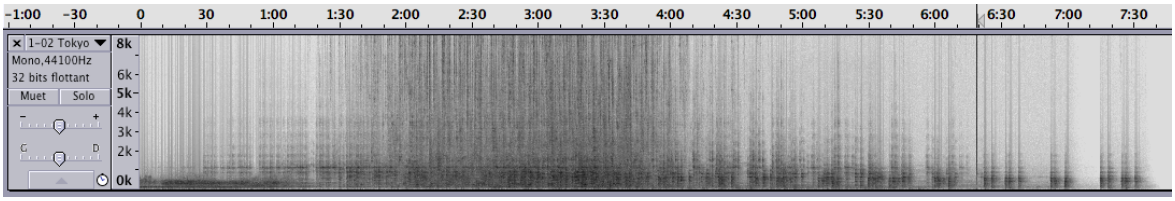


Figure 50 : Sonagramme de l'exemple sonore n°42

Cette évolution de *Tokyo* constitue le principe même de *Gaku-No-Michi* proposant, ainsi que nous l'avons vu, un cheminement entre le concret et l'abstrait. Ce cheminement est décrit par Eloy comme un développement qui

> unifie, rassemble, confond les origines diverses des matériaux (concrets et électroniques), en les portant vers une abstraction de plus en plus grande, qui fait de toute la fin de *Tokyo* une sorte de transsubstantiation-oubli, dans le souvenir éloigné, presque perdu des « signes » sonores de cette ville[417].

Là encore, le processus de résorption dont nous venons de citer un exemple pourrait, s'il était isolé, être considéré comme une pure démarche esthétique. La redondance dans laquelle il s'inscrit nous incite cependant à voir dans cette résorption de la diversité

[417] Jean-Claude Eloy, *Entre concret et abstrait*, *op. cit.*, p. 94

sonore en une trame indifférenciée la résurgence des thèmes exotiques liés au retour à l'unité primordiale. L'utilisation par Eloy du terme de « transsubstantiation », ainsi que l'intérêt plus général du compositeur pour la spiritualité, confirment cette hypothèse.

Les sèmes antagonistes de l'émergence et de la résorption dont il a été question ici nous semblent correspondre à un type de phénomènes universels. Ils constituent une constante de l'imaginaire humain s'exprimant à travers les cosmogonies et les mythes d'éternel retour. Leur expression musicale recèle toutefois une forte ambivalence. Rendus possibles par l'avènement de l'enregistrement et des techniques de studio, les effets de brouillage, de résonance ou de filtrage passe-haut, pour ne citer que ceux dont il a été question ici, ont en effet acquis leur dimension sémantique au fur et à meure du développement de ces techniques, et notamment à travers leur utilisation au cinéma. La vocalité à laquelle ils s'appliquent, de même que la résonance « naturelle » de la grotte, correspondent en revanche à des expériences anthropologiques universelles. Quant au processus d'émergence présent dans *Kâmakalâ*, il semble également très culturellement marqué : ne faut-il pas avoir été éduqué dans un environnement musical diatonique pour ressentir, après 15 minutes de fréquences indéterminées, la plénitude générée par l'arrivée du do♯ ? Il semble ainsi à nouveau inévitable de recourir à une classification hybride et de considérer les sèmes d'émergence et de résorption comme des sèmes anthropologico-culturels.

Primitivisme et archaïsmes

Primitivisme et archaïsmes sont deux aspects de notre corpus directement liés au thème de la nostalgie des origines. Nous verrons toutefois là encore que, les frontières entre les thèmes de l'imaginaire exotique n'étant pas étanches, les mêmes éléments pourront parfois être également associés au thème du sacré.

L'octave est, au même titre que la quinte, un intervalle souvent perçu comme archaïque. Cette perception est certainement en partie liée à la place prépondérante qu'occupait cet intervalle à la naissance de la polyphonie. Mais l'octave possède également un caractère particulier dans la mesure où sa faible densité fréquentielle en fait une combinaison sonore propre à exprimer le calme et la plénitude. Sa dimension purement acoustique lui confère ainsi un sémantisme additionnel fonctionnant sur la base de la métaphore et

projetant sur la perception d'un faible nombre de fréquences une sensation de simplicité liée au « primitif » et à la spiritualité.

Nous avons déjà relevé dans *Yo-In* un exemple, où la trame soutenant les interventions de *keisus* est constituée d'octaves redoublées s'étendant sur près de 10 minutes (cf exemple sonore n°29). Dans *Fushiki-e*, nous trouvons un processus très étiré dans le temps (plus de 30 minutes) dont l'objectif semble être la mise en place d'octaves. Celles-ci émergent en effet à plusieurs reprises de façon fugace avant de s'installer durablement pour soutenir la cantillation enregistrée des moines. L'exemple sonore n°43 présente ces apparitions progressives de l'intervalle d'octave tandis que son sonagramme permet un repérage facilité dans les découpes opérées sur la piste audio.

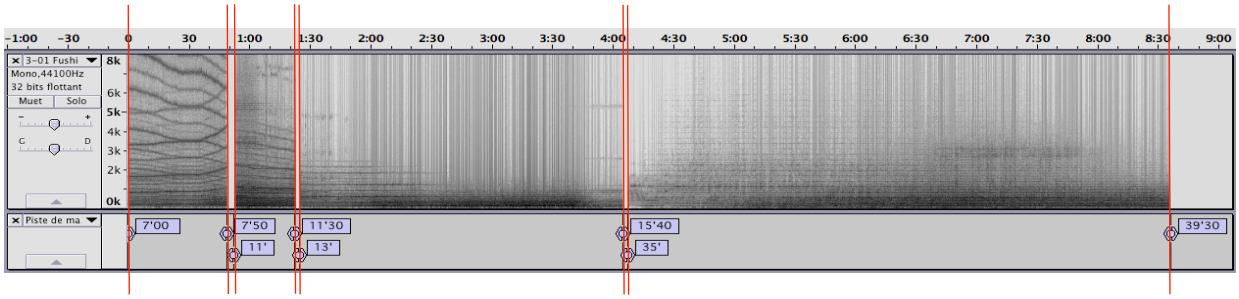


Figure 51 : Sonagramme de l'exemple sonore n°43

Les deux premières apparitions paraissent être le fruit du hasard, résultat contingent des fluctuations de la matière : le sonagramme montre bien les glissandi dont le mouvement se poursuit en semblant être incidemment passé par l'octave. Les deux autres apparitions émergent également peu à peu de la matière. On retrouve là une configuration proche de ce que nous avons nommé « sème d'émergence ». L'association de l'octave et de la cantillation dans la dernière apparition forme un complexe plus riche dans lequel le sémantisme de l'octave se trouve surdéterminé. En effet, la cantillation est perçue comme représentation du sacré mais également comme archaïsme du fait de sa simplicité et de sa place chronologique aux origines du langage musical occidental. Elle peut donc, au même titre que l'octave, être considérée comme l'expression musicale d'un archaïsme. Dans l'exemple sonore n°44, extrait du début *d'À l'approche du feu méditant*, elle apparaît sous la forme de longues tenues relayées entre les membres du chœur et est associée à un procédé proche de l'hétérophonie, autre technique pouvant être perçue comme archaïque en raison de sa place sur l'arc

chronologique du langage musical. Il se s'agit pas là d'hétérophonie au sens strict mais d'une broderie, par le soliste, de la hauteur (approximativement un la ♭) tenue par le chœur.

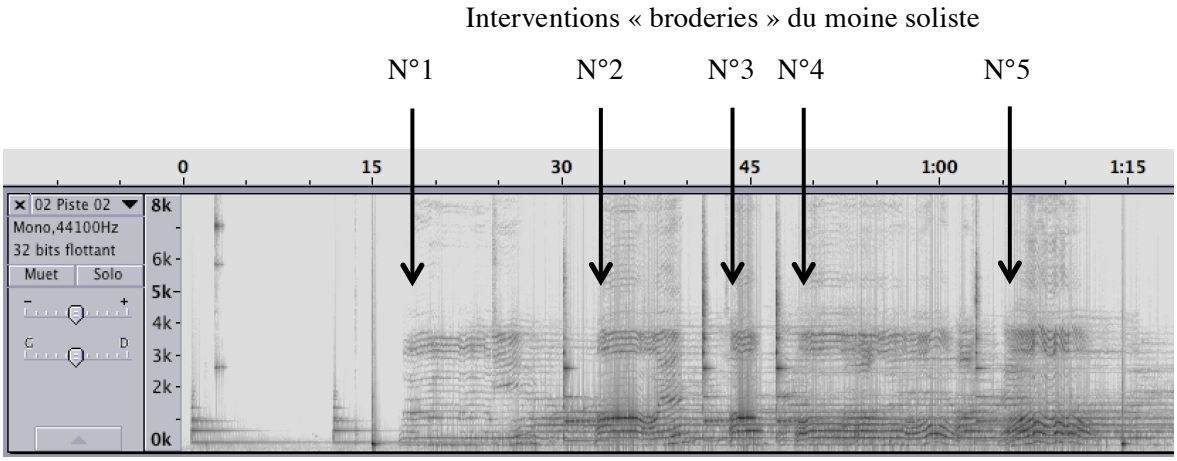


Figure 52 : Sonagramme du début de l'exemple sonore n°44

Au fil de ses interventions, le soliste élargit petit à petit son champ mélodique, l'intervention n°5 se contentant de « croiser » la hauteur du chœur au cours des glissandi initial et final. Enfin, les clochettes qui ponctuent l'extrait accentuent l'aspect sacré de l'ensemble. L'imaginaire exotique, à travers les thèmes de la nostalgie des origines et du sacré, trouve ainsi une expression musicale dans le sémantisme associé à l'intervalle d'octave, à la cantillation et à l'hétérophonie. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater qu'Arvo Pärt fait une utilisation similaire de l'octave dans *Orient & Occident*. Cette œuvre pour orchestre à cordes, composée entre 1999 et 2000, comporte en effet de larges plages jouées en octaves qui contribuent à lui donner cette atmosphère particulière d'archaïsme et de spiritualité, l'ensemble étant lié à l'évocation orientale par le bais du titre (exemple sonore n°45). Il s'agit bien là de l'intervalle d'octave, le compositeur veillant, par l'utilisation du redoublement, à ce que l'ensemble ne soit pas perçu comme un simple unisson des cordes. Bien que l'œuvre soit notée en écriture traditionnelle, son sonagramme permet de visualiser la faible densité fréquentielle de l'octave dont nous parlions plus haut et qui donne cette sensation de plénitude que ne possèdent pas les autres combinaisons d'intervalles (fig. 44).

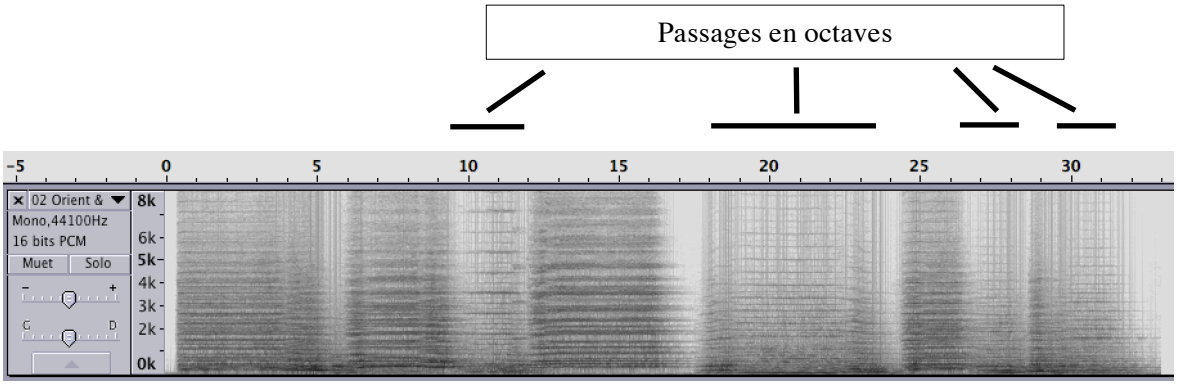


Figure 53 : Sonagramme de l'exemple sonore n°45

Proche des manifestations d'archaïsme, le primitivisme renvoie également à l'idée des origines. Nous entendons le terme de primitivisme en son sens le plus large, en tant qu'utilisation de procédés artistiques considérés comme *originels*, sans que cela suppose une appartenance à un quelconque courant artistique. Contrairement à l'archaïsme, qui se définit en référence aux origines du langage occidental, le primitivisme renvoie exclusivement aux cultures extra-européennes et revêt traditionnellement, dans le cadre musical, une forte composante rythmique. C'est dans *À l'approche du feu méditant* que nous trouvons la plus forte manifestation de primitivisme. La partie III, juste après la sortie des danseurs de Bukagu, contient ainsi un passage dans lequel les peaux, très présentes, accompagnent un chœur parlé des moines (exemple sonore n°46). La séquence rythmique, au début très régulière, connaît ensuite des variations de tempo désynchronisées entre les différents tambours, ainsi que l'explique Eloy :

> Sur le signal de l'un des bonshôs [cloches de temple], commence une suite de séquences, alternativement rapides, accélérées, divergentes, éclatées ; puis se rassemblant à nouveau autour d'un rythme régulier ; puis à nouveau divergentes, éclatées, rapides ; etc[418].

La frénésie véhiculée par les séquences d'accélération, rappelant les phénomènes de transe, possède une très forte connotation primitive. Cette connotation est renforcée par l'utilisation des peaux et par le chœur d'hommes parlé, semblable à une incantation collective. C'est cette fois vers la pièce *Orient-Occident*, enregistrée en 1960 par Xenakis pour accompagner le film éponyme d'Enrico Fulchignoni, qu'il faut se tourner

[418] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire, op. cit.*, p. 145

pour trouver une utilisation similaire des percussions. Ce film, commandé par l'Unesco en 1959 à l'occasion d'une exposition de sculpture au musée Cernuschi, explore le thème des rapports entre l'Orient et l'Occident à travers cinquante siècles d'art[419]. Plusieurs sculptures apparaissent tour à tour à l'écran, accompagnées d'un commentaire parlé et de la musique de Xenakis. C'est lors de l'apparition du Bouddha que la musique de Xenakis prend une couleur primitive. Il s'agit là d'un emprunt réel de musique ethnique, ainsi que le note Makis Solomos : « […] in the *Orient-Occident*'s film score there is music from East Asia, especially in the first reel ; it 'illustrates' the Buddhas »[420]. Le choix de cet emprunt, avec ses accélérations désynchronisées créant un effet de polyrythmie entre peaux et cloches, confère cependant à l'extrait une forte atmosphère primitive. Cette atmosphère est là encore liée à l'Orient, non seulement par le biais du titre mais également par le Bouddha présenté à l'écran.

Contrairement à la plupart des sèmes que nous avons pu identifier jusqu'à maintenant, ceux du primitivisme (polyrythmie désynchronisée) et des archaïsmes musicaux (octave, hétérophonie, cantillation) sont exclusivement de nature culturelle, les éléments perçus comme primitifs ou archaïques ne pouvant l'être que par rapport à une culture de référence. Ils semblent en outre, selon les cas, relever d'un sémantisme né de l'évolution chronologique du langage musical occidental et nécessiter ainsi un apprentissage pour être compris. L'intervalle d'octave est caractéristique de ce type d'éléments. Mais, ainsi que nous l'avons vu, l'octave possède également un sémantisme supplémentaire lié à sa dimension acoustique. De la même façon, la cantillation et l'hétérophonie peuvent apparaître comme archaïques du simple fait de leur simplicité. Ce sémantisme strictement attaché à la matière sonore nous semble cependant occuper une place marginale, du moins pour la cantillation et l'hétérophonie. En réalité, en dehors de tout apprentissage spécifique, l'auditeur se trouve environné d'un bain culturel dans lequel les significations se sédimentent de façon autonome. Cette sédimentation se fait notamment par l'utilisation au cinéma ou dans la publicité, les éléments musicaux acquérant au fil du temps une signification « grand public » déconnectée de tout apprentissage strictement musical. Nous sommes là dans le cadre

[419] Cf la notice du film sur le site de l'Ina : http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00813/enrico-fulchignoni-orient-occident.html

[420] Makis Solomos, « Orient-Occident. From the fim version to the concert version ». Iannis Xenakis : Das elektroakustische Werk, 2006, Germany, p. 118-134, 2009. <hal-00770204>. Consulté en ligne à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770204/document

d'une sorte d'*auto-exotisme* consistant à construire une représentation de notre propre altérité temporelle à partir des éléments saillants de sa musique. Cette configuration sémiologique est proche de ce que Barthes nomme la fonction-signe. Il définit ainsi des signes sémiologiques d'origine utilitaire qui acquièrent une sémantisation :

> Cette sémantisation est fatale : dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage : l'usage du manteau de pluie est de protéger contre la pluie, mais cet usage est indissociable du signe même d'une certaine situation atmosphérique.[421]

Certes l'application à notre étude demande certaines adaptations. Elle n'en demeure pas moins plausible si l'on admet l'hypothèse selon laquelle la sémantisation de certains éléments musicaux se fait à travers leur utilisation au cinéma ou dans la publicité. Ainsi, la cantillation apparaissant par exemple de façon utilitaire comme reconstitution de certaines scènes médiévales se charge-t-elle d'un sémantisme la rattachant bien sûr au moyen-âge mais également à l'archaïsme et à la religiosité véhiculée par cette époque dans l'imaginaire occidental.

Les sèmes dont il est question ici sont donc de nature culturelle mais, bien qu'ils soient issus d'une tradition musicale, nous les classerons dans la catégorie des objets culturels. De la même façon, les polyrythmies de peaux induisent immédiatement une connotation primitive liée à une représentation culturelle construite à partir des éléments caractéristiques de certaines musiques ethniques. Elles seront donc classées dans la même catégorie.

2.3.4 La permanence d'un paradoxe

L'analyse que nous venons de mener n'a aucune prétention d'exhaustivité. Il ne s'agit pas d'une analyse systématique s'ancrant dans un schéma analytique traditionnel et donnant la priorité à une étude formelle de l'œuvre mais plutôt d'une analyse de type phénoménologique, recherchant

> Les événements, les moments cruciaux, les nœuds de l'action, ces moments particuliers où le code est interprété en parole[422].

---

[421] Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Paris, 1985, Format Kindle emplacement 746

[422] Christine Esclapez, « Pour une herméneutique de l'analyse », *op. cit.*, p 80.

Ce type d'analyse a été naturellement induit par le *point de vue* retenu pour notre étude, mais également par les larges proportions des œuvres du corpus : une analyse plus systématique n'aurait présenté aucun intérêt et aurait donné lieu à des énumérations fastidieuses pour le lecteur.

Nous nous sommes donc concentrée sur l'expression de l'exotisme dans l'œuvre. Nous avons ainsi pu relever un certain nombre d'éléments porteurs d'un sémantisme orienté vers les grands thèmes de l'imaginaire exotique. Dans le même temps, nous avons constaté une très faible présence de « sonorités exotiques » tandis que de nombreux éléments montraient un réel métissage des esthétiques. Le paradoxe relevé plus haut dans les prises de position d'Eloy semble ainsi trouver son expression dans la musique elle-même. Il s'agit à présent de tirer les conclusions de l'analyse afin d'évaluer la place de l'exotisme dans l'œuvre et de vérifier l'hypothèse d'un exotisme postcolonial tel que nous l'avons défini.

2.3.4.1 Une réelle volonté de métissage

Ainsi que nous venons de le voir, la connotation exotique est très peu présente dans l'œuvre d'Eloy. Rappelons tout d'abord que nous entendons par là toute sensation d'altérité sonore sur laquelle se greffe un imaginaire culturellement partagé. Cette sensation suscite alors chez l'auditeur une série d'images liées à la zone géographique d'origine - ou supposée comme telle - de la musique concernée. Or ce type de configuration reste assez rare dans notre corpus, alors même qu'Eloy fait une utilisation relativement importante des voix, instruments et sons du quotidien du Japon. Cette faible présence de la sensation d'altérité est due d'une part à l'utilisation que fait le compositeur de ces éléments et d'autre part au choix des éléments eux-mêmes, assimilable à ce que nous avons appelé plus haut le *fondement*. Notons que nous opérons ici un élargissement de la notion : au lieu de considérer la caractéristique retenue pour évoquer un élément d'emprunt, nous nommons *fondement* les raisons du choix de cet élément.

En ce qui concerne ce choix, nous avons vu qu'Eloy développe une attitude que nous avons pu qualifier d'*anti-exotique*. En effet, loin de rechercher les matériaux possédant la plus forte charge exotique, il utilise indifféremment tout ce qui fait l'environnement sonore et musical du Japon. C'est ainsi qu'au lieu de se cantonner par exemple aux instruments à vent de type flûte ou anche double, il laisse une grande place au shô,

instrument asiatique qui, pour les raisons que nous avons déjà évoquées, figure parmi les moins connotés pour l'auditeur occidental. De la même façon, ainsi que nous l'avons vu, il introduit toutes sortes de sons concrets caractéristiques pour un japonais mais sémantiquement neutres pour une oreille européenne (pachinko, shishi odoshi etc.). On ne peut pas dire que les choix d'Eloy ne reposent sur aucun *fondement*, ce qui est rigoureusement impossible. On peut cependant émettre l'hypothèse selon laquelle le compositeur a isolé des éléments dignes d'intérêt car constituant pour lui une altérité (au sens large du terme), cette altérité réelle ne coïncidant toutefois pas avec l'imaginaire sonore évoquant le Japon pour un européen.

En ce qui concerne l'utilisation des éléments d'emprunt, nous avons vu que le respect des spécificités d'origine se mêle à un refus de l'imitation et à une volonté d'élargir les possibilités de jeu. Cette position caractérise toute conception basée sur un réel échange culturel et se situe à l'opposé de la démarche exotique traditionnelle consistant à prélever des éléments de pittoresque pour créer la couleur locale. Les nombreux exemples que nous avons donnés illustrent cette posture du compositeur : élaboration de nouveaux doigtés pour le shô, élargissement de la tessiture du gagaku vers le grave, passages polyphoniques proposés aux moines bouddhistes…

Ces observations semblent attester d'une part le refus total de toute attitude exotique au sens traditionnel et d'autre part une réelle volonté de métissage L'épisode au cours duquel le compositeur a dû demander à la soliste de renoncer à son kimono confirme d'ailleurs bien cette volonté du compositeur : il s'agit pour lui de nouer des liens véritables entre les traditions musicales et d'élaguer les connotations contingentes qui pourraient enfermer l'œuvre dans un exotisme réducteur.

2.3.4.2 L'exotisme postcolonial dans l'œuvre

L'exotisme postcolonial tel que nous l'avons défini ne requiert plus la « sensation du divers » qui faisait le socle de l'exotisme traditionnel : il faut désormais en chercher la trace dans la permanence des thèmes de l'imaginaire exotique. Or l'analyse à laquelle nous nous sommes livrée a montré une très nette permanence de ces thèmes dans l'œuvre de Jean-Claude Eloy. L'œuvre elle-même confirme ainsi ce paradoxe que nous avions relevé chez le compositeur : nous nous trouvons face à un corpus qui met réellement en œuvre le métissage culturel mais qui cultive dans le même temps les grands thèmes qui fondent l'exotisme traditionnel. L'expression la plus troublante de ce paradoxe se trouve dans *À l'approche du feu méditant*, dans le passage présenté par

l'exemple sonore n°46. Alors que ce passage renferme une très forte connotation primitive, Eloy le commente en notant qu'il est écrit à partir de techniques « modernes » :

> On se trouve […] dans l'usage de techniques spécifiquement « modernes » relevant de la musique contemporaine occidentale. Mais leur emploi sous cette forme et sur de tels matériaux provoque un résultat sonore bien différent[423].

Ce passage apparaît à un moment du « parcours pédagogique » de l'œuvre où les traditions japonaise et occidentale se mêlent en un métissage parfait puisque les techniques de musique contemporaine sont utilisées conjointement au respect des spécificités du matériau traditionnel. Il est donc étonnant que ce soit précisément cet extrait qui présente la plus forte connotation primitive, Eloy lui-même notant la spécificité du rendu sonore.

C'est qu'en réalité, bien que la sensation d'altérité soit peu présente dans l'œuvre, et bien que le métissage y soit réel, la référence à l'Orient irrigue l'ensemble du corpus sous la forme d'une atmosphère diffuse. Cette atmosphère naît de toutes les composantes que nous avons isolées jusqu'à présent : temporalité a-chronologique, références aux origines de l'humanité par la présence d'archaïsmes et de primitivisme, forte présence du sacré. Elle correspond très exactement aux descriptions du voyageur du XIXe siècle qui pense retrouver en Orient le berceau de l'humanité et l'éternel présent des temps primordiaux. Elle est d'autant plus prégnante qu'elle est véhiculée par des moyens expressifs facilement accessibles à tous : la totalité des sèmes identifiés relève de la catégorie des objets anthropologiques et/ou culturels et ne nécessite aucun apprentissage préalable pour être compris. Nous sommes donc en présence d'une part d'un exotisme nouveau, ne reposant plus sur la sensation d'altérité mais conservant tout l'imaginaire qui s'y rapportait, et d'autre part un métissage des cultures qui semble répondre à l'utopie exprimée par Eloy d'une musique universelle. Ces deux pôles apparemment antagonistes se rejoignent en fait sous le qualificatif de postcolonial. Rappelons-nous, en effet, que la pensée postcoloniale possède une forte composante utopiste appelant à l'espérance d'une reconnaissance réciproque et même, chez Edward Saïd, à l'élimination des catégories d'Orient et d'Occident. Ainsi, le paradoxe de l'œuvre semble se résoudre dans le concept d'exotisme postcolonial au sein duquel

[423] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire, op. cit.*, p 153

cohabitent une expression exotique épurée de ses aspects superficiels et l'utopie d'un métissage musical universel. Un paradoxe plus général persiste cependant. Il semble en effet que l'intérêt pour le métissage et la généralisation d'une musique « universelle » aurait parfaitement pu s'exprimer en dehors des thèmes de l'imaginaire mythique. De plus, dans le cadre de cet exotisme postcolonial qui refuse l'expression exotique traditionnelle, pourquoi avoir laissé une place aussi importante à l'altérité dans les éléments du paramusical ?

2.3.4.3 L'instauration du mythe exotique

Nous avons relevé à plusieurs reprises la très forte prégnance de l'altérité dans le paramusical. Cette altérité, aussi bien linguistique que visuelle, introduit une « sensation du divers » et véhicule tout un imaginaire associé à l'Orient. Eloy n'a certainement pas souhaité cet exotisme, mais son développement était inéluctable à partir du moment où il employait les mots et la calligraphie de langues orientales. De plus, l'auditeur européen étant peu susceptible de comprendre les termes utilisés[424], l'aspect signifiant des titres repose alors entièrement sur l'imaginaire auquel renvoie l'altérité linguistique. Or les titres revêtent une importance fondamentale dans la perception de l'œuvre dont ils orientent la compréhension. Cela ne signifie pas que sans les titres l'auditeur ne percevrait pas l'atmosphère qui émane de l'œuvre d'Eloy telle que nous l'avons décrite plus haut. C'est en revanche la présence des titres qui fait de la perception de cette atmosphère de spiritualité et de temps suspendu une émanation de l'Orient. On réalise que cette dichotomie qui existe entre les titres et la musique n'est pas sans conséquence. Si la musique avait présenté la même sensation d'altérité que le paramusical, il y aurait eu simple redondance des significations et l'ensemble serait apparu comme une double représentation de l'altérité : les titres auraient donc revêtu une moindre importance. La tension qui existe au contraire entre les titres et le contenu musical est génératrice d'un second niveau de sémantisme dans lequel on retrouve la définition du mythe donnée par Barthes. On a ici un premier signe constitué d'un signifiant (les titres) et d'un signifié (l'œuvre), ce signe devenant lui-même signifiant d'un système sémiologique second donnant naissance au mythe exotique. Le schéma ci-dessous, inspiré de celui de Barthes, résume cette configuration. Le mythe exotique ainsi généré a une portée

[424] Le Japon était en effet peu connu dans les années 70 en France. Eloy relate même la confusion qui se faisait parfois entre Japon et « pagodes chinoises », in .Jean-Claude Eloy, *Du Littéral et de l'oral*, *op. cit.*, p 68-69

sémantique beaucoup plus forte que si l'altérité des titres était également portée par la musique. Prenons l'exemple d'un passage comprenant une altérité exotique très marquée. Ce passage serait certainement porteur de sèmes exprimant les grands thèmes de l'imaginaire exotique. Nous pourrions alors en conclure que les *fondements* choisis par le compositeur pour exprimer l'exotisme relaient un certain imaginaire. Il faudrait en tout état de cause que ces sèmes s'inscrivent dans une large isotopie pour pouvoir être reliés de façon plausible à l'exotisme. En ce qui concerne notre corpus, au contraire, les sèmes de l'imaginaire exotique apparaissent comme des unités autonomes possédant une signification propre en dehors de tout exotisme. Or la tension entre les titres et la musique incite à rechercher les raisons de leur association : à quoi renvoie l'altérité des titres ? C'est la réponse à cette question qui possède la force affirmative d'une parole mythique. Car les sèmes de l'imaginaire exotique, conséquences des références à l'altérité dans l'exemple précédent, deviennent ici le réceptacle de la référence exotique des titres qui oriente leur signification, donnant naissance à l'affirmation de la réalité orientale. Une affirmation qui se suffit à elle-même et dont la réalité incontestable ne nécessite aucune justification. Cette sorte d'*auto-légitimation* apparaît d'ailleurs comme l'essence même du mythe, décrite par Roger Caillois à propos de sa réflexion sur les représentations de la grande ville dans la littérature :

> [...] il paraitra sans doute acceptable d'affirmer qu'il existe, dans cette perspective, une représentation de la grande ville, assez puissante sur les imaginations pour que jamais en pratique ne soit posée la question de son exactitude, créée de toute pièce par le livre, assez répandue néanmoins pour faire maintenant partie de l'atmosphère mentale collective et posséder par suite une certaine force de contrainte. On reconnaît là déjà les caractères de la représentation mythique[425].

Tout notre corpus apparaît ainsi comme l'expression du mythe exotique situant en Orient le lieu de permanence du sacré des origines. L'altérité, élaguée dans sa version superficielle, est ainsi largement réaffirmée. Car le mythe exotique, en assignant à l'Orient des caractéristiques spécifiques, perpétue en réalité, sous une forme différente mais non amoindrie, la distinction Orient-Occident à la base de tout exotisme.

[425] Roger Caillois, *op. cit.*, p 156

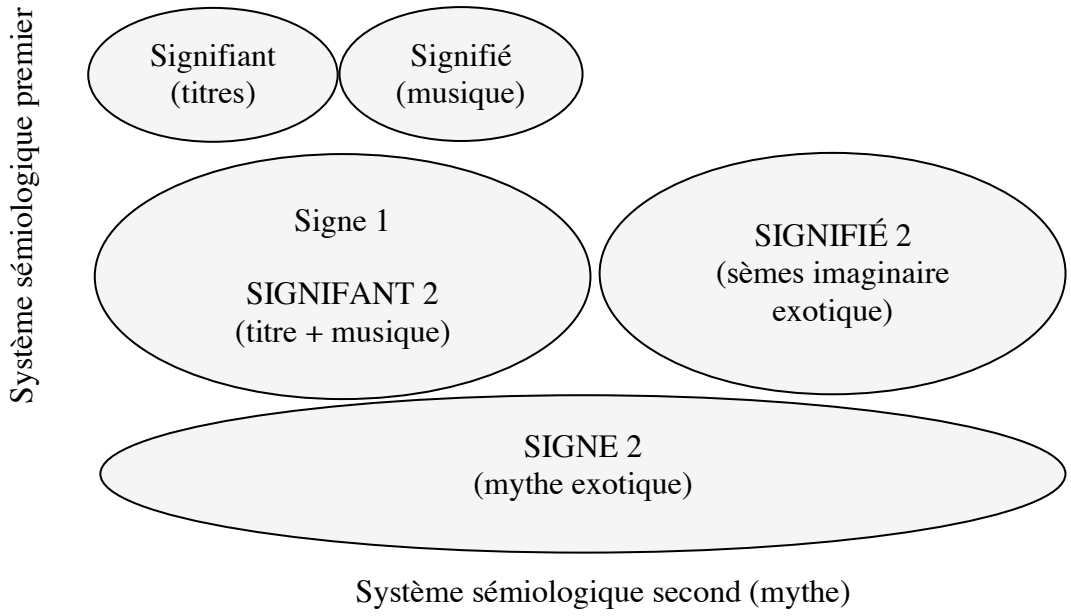


Figure 54 : La naissance du mythe exotique

3 L'ŒUVRE COMME RÉPONSE À UN CONFLIT ANTHROPOLOGIQUE ?

Considérer l'œuvre comme une réponse à une situation anthropologique revient à entrer de plein pied dans la dimension herméneutique de notre étude. Il ne s'agira pas d'étudier la situation de suscitation telle que définie par Vecchione et qui suppose, par le biais de la commande, l'intervention d'un groupe humain à la base de l'acte créateur. Nous entendons ici plutôt une approche herméneutique de la création inspirée par celle de Christian Hauer, comme possible voie d'élucidation des interactions entre l'environnement anthropologique et la création, à un moment donné, d'une œuvre singulière. Cette suscitation, fort différente de celle de Vecchione, relève en fait de l'intégration de l'artiste dans son milieu anthropologique, intégration que Christine Esclapez exprime sous la forme d'une série d'interrogations :

> […] l'œuvre n'est-elle qu'une sphère autonome et isolée à segmenter ? Le créateur fait-il abstraction de son rapport au monde lors de l'expérience compositionnelle ? N'est-il pas pourtant un être historique et, à ce titre, intégré dans le monde[426] ?

L'œuvre est ainsi conçue comme le lieu de rencontre - et de résolution - d'interrogations propres à un contexte anthropologique donné, comme « *une* réalité - musicale - dont la fonction est de résoudre des problèmes propres à *la* réalité - y compris extra-musicale - du moment »[427]. Cette appréhension de l'acte créateur induit évidemment l'ancrage de l'œuvre dans un moment historique, que ce soit celui de l'analyste ou celui du compositeur. Le premier est constitutif de l'analyse même en tant qu'acte d'interprétation :

> L'analyse est un va et vient entre l'homme et ce qu'il rencontre dans le monde. Un va et vient qui recherche le contact avec l'autre, que cet autre soit un individu, un acte, un événement et bien sûr une œuvre musicale. Un va et vient, enfin, qui permet ouverture, horizon déployé et qui combat, de fait, toute étroitesse pour réaffirmer l'universalité mais également la finitude de tout acte interprétatif en ce qu'il est situé, c'est-à-dire historique[428].

---

[426] Christine Esclapez, « Pour une herméneutique de l'analyse », *op. cit.*, p 75.
[427] Christine Esclapez, Christian Hauer, « La musique comme 'parole'», in *Approches herméneutiques de la musique*, *op. cit.*, p 69.
[428] Christine Esclapez, « Pour une herméneutique de l'analyse », *op. cit.*, p 73.

Quant au second, le moment historique du compositeur, il est indispensable à la définition des sens originels que Christian Hauer considère comme étroitement liés à la plausibilité et à la justesse de l'analyse. Ces ancrages historiques sont bien entendu tributaires du *point de vue* initialement retenu pour l'analyse : c'est à travers l'éclairage de ce *point de vue* que se fera l'élucidation du contexte anthropologique ayant suscité l'acte créateur. Et inversement. Il serait en effet illusoire de prétendre trouver dans un moment historique les raisons de la profération d'une œuvre, pour reprendre la terminologie de Vecchione, sans avoir au préalable réduit le champ des possibles grâce au *point de vue* qui oriente en même temps qu'il détermine l'analyse. En effet, si nous avons séparé, pour les besoins de notre argumentation, ces deux moments (celui de l'analyste et celui du compositeur), nous souhaitons également souligner combien ils procèdent l'un de l'autre dans un mouvement circulaire et fécond de déchiffrement du sens.

Dans le cadre de notre étude, et malgré la distance temporelle qui nous sépare des premières œuvres d'Eloy, la dialectique entre moment historique de l'analyste et moment historique du compositeur est volontairement ciblée. Le *point de vue* retenu pour l'analyse, à savoir le paradoxe lié à la présence exotique dans l'œuvre, va en effet nous amener à circonscrire l'analyse herméneutique à la relation à l'Autre. Or, du début des années 1970, date de création de *Kâmakalâ*, à aujourd'hui, il semble exister une certaine continuité dans ce domaine. En ce qui concerne le corpus choisi, la période créatrice d'Eloy s'ouvre en effet en pleine époque post-coloniale (nous utilisons l'orthographe avec trait d'union pour souligner la dimension chronologique du préfixe), époque qui initiera une réflexion donnant ensuite naissance au multiculturalisme. Or cette réflexion est loin d'être achevée aujourd'hui : les *postcolonial studies* dont elle peut être considérée comme l'émanation[429] voient le jour en 1978 sous la plume d'Edward Saïd et ne connaissent que depuis peu leur véritable généralisation universitaire. Quant aux volontés artistiques de métissage culturel et à la condamnation de la domination culturelle occidentale, elles sont aujourd'hui encore plus vivaces que jamais. Il semble donc que, du point de vue de la relation à l'Autre, le contexte anthropologique de l'époque d'Eloy offre de grandes similitudes avec le nôtre.

Terminons en rappelant que la démarche herméneutique est susceptible de faire apparaître dans l'œuvre un sens déployé à l'insu du compositeur. En effet, vivre dans un

[429] Dimitris Parsanoglou, « Multiculturalisme(S) », Socio-anthropologie [En ligne], 15 | 2004, mis en ligne le 15 juillet 2006, consulté le 07 juin 2017. URL : http://socio-anthropologie.revues.org/416

environnement anthropologique donné n'en fournit pas forcément une perception spontanément analytique. De la même façon, le compositeur peut très bien ne pas être conscient des interrogations qui se retrouvent au point de convergence que constitue son œuvre. Nous touchons là au problème de la *parole*, clef de voûte de l'approche herméneutique. Car ce que *dit* le compositeur n'est pas forcément ce qui sera compris par la diversité de ses destinataires, auditeurs ou analystes. Pire encore, ce que dit le compositeur n'est pas forcément ce qu'il *croit* dire. Christian Hauer résume très bien cette ambigüité constitutive de la parole :

> Tout peut être *parole*. Et même sans s'en rendre compte. Il arrive ainsi que l'on dise des choses qui nous semblent banales, mais que les autres interprètent, à juste titre, comme ne l'étant pas. Pourquoi ? - Parce qu'ils ne s'en tiennent pas simplement à ce qui est *dit*. Un geste, un regard ou une inflexion inhabituelle de la voix en *dit* souvent plus long que les mots qui l'accompagnent. Et lorsque vous prenez conscience de ce que vous avez effectivement *dit* - ou *signifié* -, de ce que cela révèle aux autres de vous-même, ou de ce que cela révèle *à* vous-même *de* vous-même, ou pire encore qu'on vous le dit - alors ce peut être comme la foudre qui vous tombe dessus. Et de même qu'il nous arrive de dire le plus sincèrement du monde une chose pour une autre, on ne dit jamais exactement ce que l'on pense - quand même on le voudrait. Car *on ne le peut pas*. Non seulement parce que nous ne sommes jamais complètement transparents à nous-mêmes, mais aussi, et c'est lié, parce que le langage n'est pas assez précis[430].

La musique étant encore plus imprécise que le langage, on ne s'étonnera pas que cette ambivalence constitutive de la parole y soit bien plus prégnante. Cette question est d'autant plus présente dans notre corpus qu'il y a chez Eloy une volonté persuasive, peut-être d'ailleurs plus adressée à lui-même qu'à ses destinataires, tant « ce que l'on dit, on ne le dit pas seulement pour les autres, et parfois même pas du tout, mais on le dit aussi pour soi »[431]. Cette volonté persuasive n'est cependant pas assimilable aux procédés de rhétorique identifiés par Vecchione dans les œuvres de circonstance qui constituent son corpus de prédilection. Il s'agit ici plutôt d'une sorte de démonstration, de mise en pratique du métissage culturel que prône le compositeur dans ses écrits et qu'il prophétise comme l'évolution inéluctable de la musique. Ce métissage constitue l'expression musicale naissante d'un multiculturalisme plus actuel et représente les nouvelles modalités de rencontre entre les cultures, loin des emprunts unilatéraux de

---

[430] Christian Hauer « *Paroles* à l'œuvre *par* l'œuvre musicale », in *Approches herméneutiques de la musique*, *op. cit.*, p 111
[431] *Ibid.*

l'exotisme traditionnel. Il existe ainsi une torsion entre ce que *croit* dire le compositeur et le sémantisme relevé dans l'œuvre, encore résolument tourné vers les thèmes de l'imaginaire mythique. Cette dichotomie est l'émanation du paradoxe qui constitue l'objet de notre étude et que l'analyse herméneutique va nous permettre d'élucider.

3.1 Une nouvelle façon du « goût des autres »

Les années qui suivent l'effondrement des empires coloniaux voient la relation à l'Autre se modifier radicalement avec la naissance d'un multiculturalisme prônant la fin de la hiérarchie des cultures et l'égale dignité de tous. C'est un changement de pensée radical qui s'amorce, après les années de colonisation au cours desquelles les cultures indigènes ont été considérées avec une ambivalence largement relayées par les orientalistes, tour à tour vecteur de ressourcement et objet de mépris.

Le multiculturalisme semble avoir fait sa première apparition en France en 1978, sur une affiche du Comité de liaison alphabétisation et promotion (Clap) spécifiant en outre : « vers une société multiculturelle - vivre ensemble, c'est possible. À bas le racisme, cultivons les différences »[432]. Il est à replacer dans le contexte de changement global d'orientation qui s'exprime dans les sciences sociales des années 1970 :

> Le multiculturalisme s'inscrit, sans doute, dans le *tournant culturel général* qui a marqué les sciences sociales et surtout la sociologie après les années 70. Ce processus pourrait être décrit, en termes de Thomas Kuhn, comme un changement de *paradigme*. Ce « processus révolutionnaire » a détrôné le paradigme précédent, fondé sur le concept de classe sociale, pour un autre paradigme, où domine celui de culture[433].

Or la principale conséquence de ce « changement de paradigme », et donc de l'introduction de la notion de multiculturalisme, est le remplacement de la notion d'*inégalité* par celle de *différence* :

> Une conséquence directe de ces déplacements est le remplacement de la notion d'*inégalité* par la notion de *différence*. Par conséquent, ce qui divise les groupes - conçus comme des groupes culturels et non plus comme des groupes sociaux - c'est la *différence* entre eux[434].

[432] Dimitris Parsanoglou, *op. cit.*
[433] *Ibid.*
[434] *Ibid.*

Certes, cela faisait déjà bien longtemps que plus aucun compositeur n'aurait osé qualifier la musique de la « fête de Mahomet » de « tapage », ou traiter la musique orientale de « charivari » comme le firent en leur temps Saint-Saëns et Berlioz[435]. La plupart avaient d'ailleurs devancé, en pratique, la théorisation du passage de l'inégalité à la différence (pensons à Cage qui débute l'apprentissage de la musique indienne dès 1945). Cette théorisation s'installe cependant durablement dans les mentalités et marque la fin de la hiérarchie des cultures.

L'UNESCO s'est également emparée depuis longtemps de la question du multiculturalisme, notamment à travers une publication de 1997 intitulée *Multiculturalisme : nouvelles réponses de politiques publiques*[436]. L'auteure, Christine Inglis, se donne pour objectif d'examiner « les fonctionnements de politiques et de programmes multiculturels déterminés, et de rechercher si le multiculturalisme peut fournir aux politiques publiques cette nouvelle réponse qu'appelle la diversité ethnique et qu'elles s'efforcent de trouver »[437]. Ce texte commence par rappeler que « multiculturalisme » est devenu en moins de trois décennies « un mot que les gouvernants, les observateurs, les universitaires et le grand public reconnaissent immédiatement, du moins dans les pays industrialisés occidentaux, sinon ailleurs »[438]. Puis est donnée une définition du terme comme renvoyant « à des types précis de programmes et de mesures gouvernementales visant à tenir compte de la diversité ethnique et à la gérer »[439]. En réalité, ainsi que le rappelle Dimitris Parsanoglou, « multiculturalisme » reste un terme aux contours assez flous, au sujet duquel même les chercheurs s'accordent sur la difficulté à le « définir exactement »[440]. C'est de plus un terme qui, essentiellement utilisé dans le domaine politique, devient facilement polémique, ainsi que l'attestent les différentes controverses liées à son utilisation ces dernières années : David Cameron a ainsi été critiqué pour avoir estimé en 2011 que

[435] Cf supra p 48
[436] Christine Inglis, *Multiculturalisme : nouvelles réponses de politiques publiques à la diversité*, Unesco, Paris, 1997
[437] *Ibid.*, p 19
[438] *Ibid.*, p 16
[439] *Ibid.*, p 17
[440] Dimitris Parsanoglou, *op. cit.*

> le multiculturalisme a conduit à ce que des communautés vivent isolées les unes des autres. Ces sociétés parallèles ne se développent pas selon nos valeurs. Nous ne leur avons pas donné une vision de ce qu'est notre société[441].

Quelques mois auparavant, Angela Merkel avait subi les mêmes critiques après avoir admis l'échec du multiculturalisme pratiqué en Allemagne[442]. Plus près de nous, Emmanuel Macron, alors candidat à l'élection présidentielle, déclenchait un tollé en déclarant : « la France n'a jamais été et ne sera jamais une nation multiculturelle »[443]. C'est que, ainsi que le souligne Dimitris Parsanoglou, le constat que nous vivons désormais dans une société caractérisée par la diversité « est considéré comme une donnée qui n'a plus besoin de vérification empirique »[444].

Toutes ces polémiques sont toutefois liées au fait que l'utilisation usuelle du terme reste attachée au domaine politique. L'utilisation que nous en faisons dans le cadre de notre étude se détache au contraire de la sphère politique pour se focaliser sur le champ strictement artistique. Dans cette acception, la définition du multiculturalisme se décline en deux aspects complémentaires, le terme renvoyant d'une part à une conception non hiérarchisée des cultures et d'autre part à la valorisation du métissage culturel comme évolution inéluctable de la création artistique. C'est ainsi dans ce cadre esthétique entièrement neuf que doit désormais se négocier la relation aux traditions artistiques extra-européennes.

3.1.1 La persistance du « goût des autres »

La connotation négative associée à l'exotisme se développe depuis le début du XXe siècle, au point que Segalen déploie tout un argumentaire pour justifier l'emploi du mot dans son *Essai sur l'exotisme*. Malgré cette tentative de réhabilitation littéraire, le terme est toujours associé à un pittoresque superficiel et frelaté qui ne s'accorde plus guère avec le développement de nouvelles visions du monde :

> Il semble que la valence positive de l'exotisme a été mise à mal par les nouvelles représentations du monde issues de la Première Guerre Mondiale. À l'heure du monde fini et de la disparition des derniers blancs sur la carte, le

[441] http://www.lemonde.fr/europe/article/2011/02/06/les-propos-de-cameron-sur-le-multiculturalisme-font-polemique_1475928_3214.html
[442] *Ibid.*
[443] http://www.liberation.fr/politiques/2017/04/14/france-diverse-mais-pas-multiculturelle-a-quoi-joue-macron-dans-causeur_1562655
[444] Dimitris Parsanoglou, *op. cit.*

> terme devient synonyme d'artificialité ; on lui adjoint des qualificatifs : facile, trompeur ou « de pacotille »[445].

Quant à la mort de l'exotisme, elle est annoncée depuis au moins aussi longtemps : Segalen la redoute, Eloy s'en réjouit, et, en 1994, l'ethnologue Marc Augé n'hésite pas à affirmer qu'elle est « la caractéristique essentielle de notre actualité »[446]. Les opinions restent cependant très partagées, et la seule certitude qui se dégage est la division des avis. Ainsi, allant à l'encontre de son confrère, l'ethnologue Georges Condaminas n'hésite pas à donner pour titre *L'exotisme est quotidien* à un ouvrage paru en 2006[447]. Et les mêmes divergences apparaissent quant aux causes présumées de la mort de l'exotisme. Eloy et Segalen, à quelques décennies de distance, les situent dans la multiplication des échanges. Marc Augé leur emboite le pas en élaborant la notion de *surmodernité* comme situation de l'excès : excès de temps (accélération de l'histoire), excès d'espace (rétrécissement de la planète), excès d'individualisme (« nous sommes chacun pour sa part l'objet exclusif du regard de celui ou de celle qui, depuis le petit écran, s'adresse à nous »[448]). Définissant ainsi la *surmodernité* comme une situation où « l'histoire devient actualité, l'espace image et l'individu regard[449], il voit dans « les effets spatiaux et idéologiques généralisés »[450] qui y sont associés les raisons de la fin de l'exotisme. Mais là encore, l'association de la mondialisation et de la fin de l'exotisme ne fait pas l'unanimité. Jean-François Staszak, estimant que l'exotisme n'est pas mort, postule ainsi que la mondialisation, au lieu de l'avoir fait régresser, en a stimulé le développement :

> L'exotisme a-t'il […] disparu ? Il n'en est rien. D'une part, la mort de l'exotisme et l'idée que le voyageur arrive trop tard est précisément un lieu commun de la littérature de voyage : V. Segalen en déplorait la disparition dès le début du XXe siècle. D'autre part, le développement du tourisme international et l'essor actuel de la curiosité pour les cultures de l'autre manifeste un goût de l'exotisme plus fort que jamais. La mondialisation semble avoir produit de l'exotisme et non l'avoir fait disparaître[451].

---

[445] Anaïs Fléchet, *op. cit.*
[446] Marc Augé, *Le sens des autres*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1994, format e pub, introduction
[447] Anaïs Fléchet, *op. cit.*
[448] Marc Augé, *op. cit.*, format e pub, chapitre VI, La conquête de l'espace.
[449] *Ibid.*
[450] *Ibid.*, format e pub, conclusion
[451] Jean-François Staszak « Qu'est-ce que l'exotisme ? ». in Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 148, 2008. L'exotisme. pp. 7-30 ; doi : 10.3406/globe.2008.1537 url : http://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1537

Dans une optique un peu différente, Philippe Albèra note quant à lui que le développement des échanges a permis aux compositeurs d'après-guerre d'être plus facilement en contact avec les traditions musicales extra-européennes. Même si le terme d'exotisme n'est pas travaillé en tant que tel dans l'article (il figure tout de même dans son titre) il y est largement sous-entendu : la recherche de contact avec l'autre dénote un intérêt grandissant pour les cultures que l'on souhaite rencontrer :

> Après la guerre, les compositeurs accèdent directement aux musiques de l'ailleurs, grâce à la fois aux voyages rendus plus faciles, aux concerts de musiques exotiques dans les capitales européennes, et aux enregistrements discographiques (à quoi il faut ajouter la multiplication des études ethnomusicologiques et, de manière plus générale, le développement des études anthropologiques)[452].

Les avis sont ainsi très partagés sur le sort de l'exotisme depuis la seconde moitié du XXe siècle. On peut toutefois acquiescer à l'affirmation de Jean-Pierre Staszak quant à « l'essor actuel de la curiosité pour les cultures de l'autre » si l'on en juge, dans le domaine strictement musical, par le nombre de compositeurs s'étant intéressés aux traditions extra-européennes depuis 1945. Philippe Albèra note ainsi l'influence primordiale des cultures extra-européennes sur la musique de Boulez, Stokhausen et Eloy :

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

[452] Philippe Albèra, « Les leçons de l'exotisme », Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 11 avril 2016. URL : http://ethnomusicologie.revues.org/1066

> extrême-oriental, par le biais des deux medium qui offrent les possibilités les plus vastes, la voix et l'électronique[453].

Cette persistance attestée du « goût des autres » pourrait en réalité avoir de quoi surprendre, tant il est vrai que les nouvelles donnes de l'époque (développement des échanges et multiculturalisme) s'opposent à certains des aspects majeurs de l'exotisme. En effet, nous avons vu par exemple que l'exotisme s'attache à une image fantasmée de l'Ailleurs, la confrontation avec la réalité s'avérant même parfois décevante pour le voyageur. Cette image se fonde sur une intertextualité sans cesse renouvelée, écrits et productions diverses s'étayant mutuellement pour perpétuer un mythe à valeur instaurative :

> La rencontre du lieu ou de l'objet exotique n'offre pas la joie de la surprise, vite teintée d'inquiétude quand elle est offerte par l'altérité. L'objet exotique présente l'attrait de la chose certes bizarre, mais attendue, annoncée. Il relève du déjà-vu ou du déjà-lu, de la re-connaissance. Si le paysage exotique est pittoresque au sens propre, c'est-à-dire qu'on juge qu'il peut être peint ou pris en photo, c'est parce qu'on l'a déjà vu en image. On est heureux de le retrouver, préparé qu'on a été à cette rencontre, rassuré face à cette altérité déjà cadrée. C'est en cela que l'exotisme ne remet jamais en cause l'identité. Au contraire, il tient au spectacle rassurant d'une altérité repérée, conforme à l'idée et plus précisément à l'image qu'on s'en faisait. L'exotisme est ainsi indissociable de tout un corpus de textes et d'images qui non seulement fabriquent l'altérité du lointain, l'étrangeté de l'étranger, mais permettent aussi une première familiarisation avec celui-ci, grâce à laquelle la rencontre directe avec l'ailleurs, loin d'être effrayante, présente le charme des retrouvailles. La médiatisation de l'exotisme est la condition de l'acceptabilité de l'altérité[454].

Ce fondement de l'exotisme traditionnel est en opposition totale avec la pensée multiculturelle qui prône au contraire la connaissance réelle de l'Autre indispensable au métissage. De plus, l'exotisme s'enracine également sur la « sensation du Divers » qui, réelle ou fantasmée, n'en reste pas moins une sensation éphémère menacée par la multiplication des contacts. Enfin, nous avons vu que l'exotisme est constitué d'un ambivalent mélange d'admiration et de mépris. Jean-François Staszak y voit ainsi un « intérêt mêlé de condescendance »[455] tandis qu'Anaïs Fléchet décrit une opposition entre civilisation et barbarie :

---

[453] *Ibid.*
[454] Jean-François Staszak, *op. cit.*
[455] *Ibid.*

> Derrière la différence entre étranger proche et étranger lointain, point un autre antagonisme, celui qui oppose civilisation et barbarie : aux frontières du monde civilisé, celui des cités grecques, de l'Empire romain, de la Chrétienté ou de l'Europe des Lumières - se dresse un monde sauvage, lieu de transgressions, de rêves, de fantasmes et d'érotisme[456].

Ces aspects de l'exotisme, qui fondent le « goût des autres » depuis ses origines, sont ainsi violemment remis en cause par les changements civilisationnels du second XXe siècle. Mais un autre aspect fondamental de l'exotisme, la valorisation de la différence, trouve en revanche un écho favorable dans la posture multiculturelle. Ainsi que le souligne Todorov, cette recherche de la différence fait de l'exotisme le lieu du « relatif » :

> L'exotisme est un mode de relation à l'autre dont le postulat est que l'autre est essentiellement différent de soi - à cet égard, exotisme et racisme procèdent de logiques similaires. Au contraire du racisme, l'exotisme attribue toutefois à la différence une valeur positive : il établit une comparaison entre Nous et les Autres au sein de la quelle les seconds sont jugés meilleurs que les premiers en raison même de leur différence[457].

Cette valorisation de la différence liée à l'exotisme peut ainsi expliquer en partie la persistance de l'attrait pour les traditions extra-européennes depuis l'après guerre.

Mais, si l'attrait pour l'altérité persiste, continue-t-il pour autant à générer une sensation d'exotisme ?

Dans le domaine musical, c'est l'idée de régénérescence qui fonde désormais la relation aux traditions extra-européennes. Cette régénérescence se nourrit d'une connaissance précise, parfois même étayée par un réel apprentissage instrumental : Boulez « étudie des journées entières certains instrument d'Afrique et d'Asie »[458], Cage s'initie dès 1945 à la musique indienne et Reich devient l'élève d'un maître percussionniste au Ghana… Véronique Brindeau évoque ainsi le fait que de nombreux compositeurs ne se sont pas contentés d'un « voyage de bibliothèque » :

> […] pour plusieurs figures de la musique contemporaines, le contact avec les musiques extra-européennes s'est fait plus lancinant, conduisant ces même

[456] Anaïs Fléchet, *op. cit.*, p 15-26

[457] Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité*. Editions du seuil, Paris, 1989, p 356, cité in Anaïs Fléchet, *op. cit.*

[458] Philippe Albèra, « Les leçons de l'exotisme », *op. cit.*

> compositeurs à un peu plus qu'un voyage de bibliothèque, et à séjourner, parfois même recevoir l'enseignement d'un maître, dans le pays élu[459].

Prenons l'exemple du *Marteau sans Maître* : nous avons vu que Boulez ne cache pas avoir choisi l'instrumentarium de la pièce en référence à des musiques extra-européennes (en l'occurrence le gamelan balinais). La référence au gamelan est effectivement très lisible pour qui possède les compétences nécessaires à son identification. La deuxième pièce, *Commentaire I de « Bourreaux de solitude »,* est particulièrement significative à cet égard, ainsi que le montrent les deux premiers systèmes de la partition[460]. On retrouve bien évidemment les timbres évocateurs de la sonorité du gamelan : flûte, xylorimba et percussion (tambour sur cadre) qui constituent l'essentiel de la référence. On peut également noter, dans la complémentarité rythmique s'établissant entre le tambour sur cadre, le xylomarimba et les pizzicati de l'alto, une référence à la continuité sonore du gamelan. C'est toutefois le timbre qui porte l'essentiel de la référence, ainsi que le note Boulez lui-même, le langage restant par ailleurs typiquement occidental :

> Pour beaucoup d'auditeurs, l'impression première est liée à une sorte d'ascendance « exotique » : en effet, xylophone, vibraphone, guitare et percussion s'éloignent nettement des modèles que la tradition occidentale nous a fournis en fait de musique de chambre, mais se rapprochent plutôt de l'imagination sonore proposée, en particulier, par l'Extrême-Orient, sans que le vocabulaire lui-même y ait quelque participation que ce soit. Cette première impression n'est pas entièrement fausse, mais elle demeure très superficielle ; les instruments qui paraissent encore « exotiques » parce qu'inusités dans notre tradition occidentale, perdront ce prestige « spécialisé » dès qu'ils seront intégrés. Je dois cependant reconnaître que j'ai choisi ce « corpus » instrumental en fonction d'influences dues aux civilisations extra-européennes : le xylophone transpose le balafon africain, le vibraphone se réfère au gendér balinais, la guitare se souvient du koto japonais… De fait, ni la stylistique ni l'emploi même des instruments ne se rattachent en quoi que ce soit aux traditions de ces différentes civilisations musicales[461].

---

[459] Véronique Brindeau, « Le compositeur et ses modèles », in Le courrier de l'Unesco, *Musique du Monde. Le grand métissage*, mars 1991
[460] Boulez, *Le Marteau sans Maître*, Partition Philharmonia, Universal Edition.
[461] Pierre Boulez, cité in Luisa Bassetto, « Orient - Accident ? » *op. cit.*, p 28.

II

commentaire I de «bourreaux de solitude»

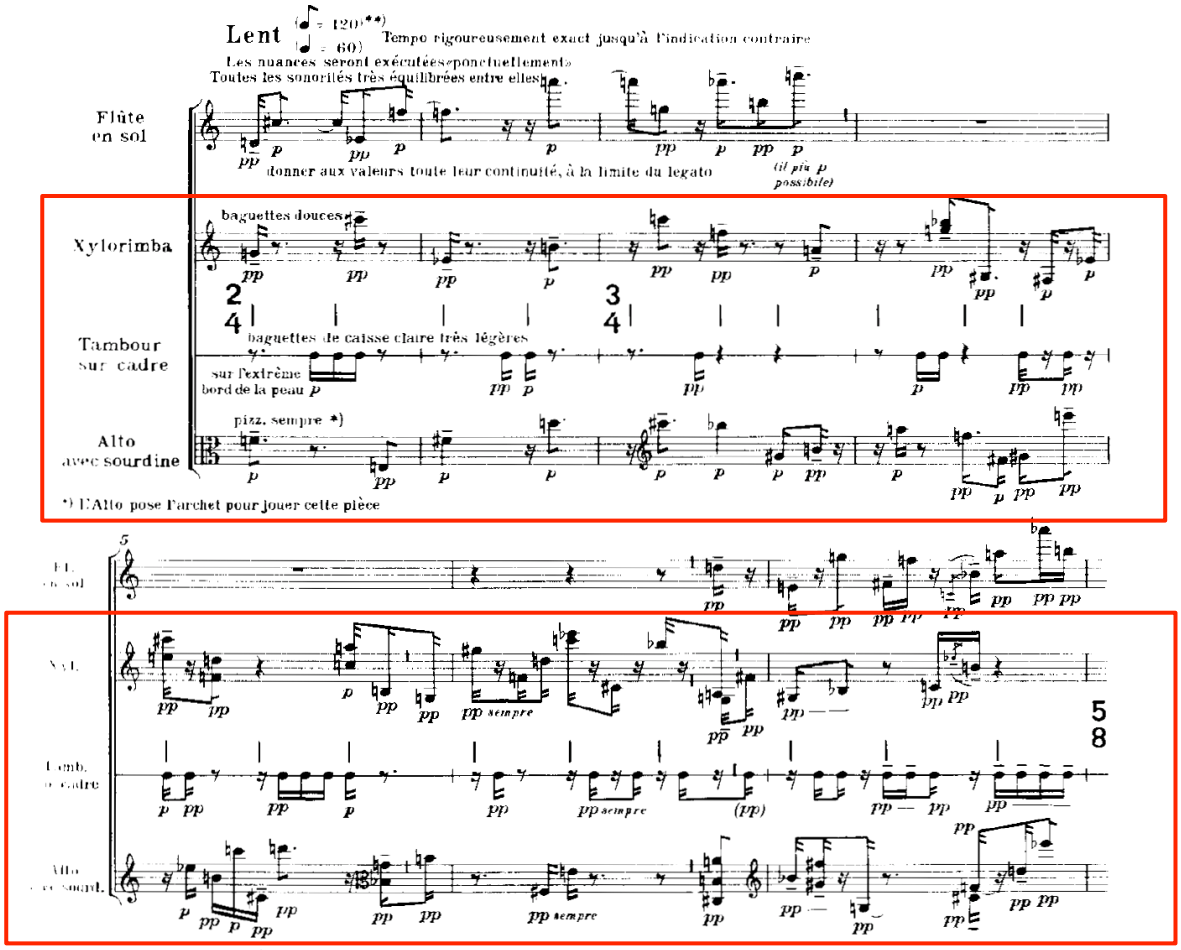


Figure 55 : Le Marteau sans Maître, Commentaire I de « Bourreaux de solitude » (deux premiers systèmes)

Cette évocation du gamelan n'est pas présentée comme un aspect privilégié de l'œuvre, les titres faisant exclusivement référence aux poèmes de René Char sur lesquels se fonde la composition De plus, elle nécessite des compétences spécifiques pour être identifiée : en effet, les sonorités du gamelan ne sont pas encore connues du grand public en 1954 (elles le sont d'ailleurs à peine plus aujourd'hui) et ne font donc pas partie de l'imaginaire sonore de l'auditeur européen. Il résulte de ces observations que, malgré des emprunts spécifiquement timbriques, aucune sensation d'altérité portée par un imaginaire collectif, donc aucun exotisme, n'émerge de l'écoute : les timbres inusités sont bien perçus comme une « étrangeté », mais une étrangeté sémantiquement neutre.

Un exemple un peu différent est donné par les *Sept Haïkaï* de Messien, et notamment par la pièce intitulée *Gagaku*. En effet, comme chez Eloy, le titre évoque cette fois immédiatement l'altérité et oriente la perception de l'œuvre en direction des traditions japonaises. Ainsi que le précise la partition, « ne figurent ici que les deux timbres principaux [du gagaku] : le Shô (orgue à bouche), remplacé par un ensemble de huit violons - le Hichiriki (hautbois primitif), remplacé par la trompette »[462]. L'auditeur familier avec le gagaku reconnaît effectivement à l'écoute l'imitation du Shô par les tenues des violons, de même que l'évocation du registre aigu du Ryûteki par la petite flûte. Les ponctuations isolées de percussions contribuent également à installer l'atmosphère sonore caractéristique de cette musique. Mais, ainsi que nous l'avons déjà signalé, l'auditeur occidental ne possédant pas de compétences musicales spécifiques est peu familier de la sonorité du gagaku et il n'est pas certain qu'il soit spontanément capable de l'identifier. Et même pour l'auditeur qui en est capable, ces sonorités n'ont la portée collective nécessaire à la production d'un imaginaire chargé de signification. De plus la partie de trompette, si elle joue à certains moments sur les chromatismes, reste très loin des glissandi, portamenti et fluctuation de fréquences propres à cette musique (cf fig. 47).

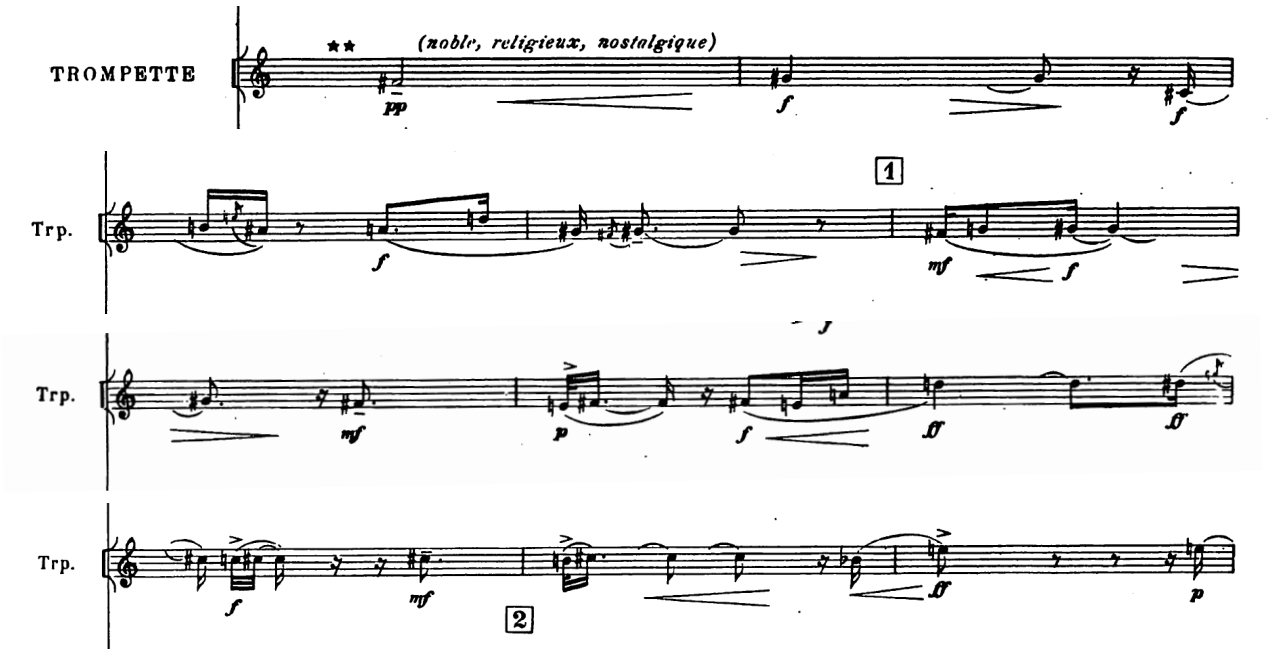


Figure 56 : Premières mesures de la partie de trompette dans la pièce Gagaku extraite des Sept Haïkaï

[462] Olivier Messiaen, *Sept Haïkaï*, partition Alphonse Leduc.

Ainsi, il semble que cette pièce, en dehors de son titre, ne génère pas de sensation d'altérité sémantiquement chargée : l'exotisme du titre s'estompe à l'écoute en se transformant en simple emprunt esthétique, la référence à la forme poétique japonaise venant également souligner la brièveté des pièces. Olivier Messiaen, en tant qu'individu évoluant dans un certain contexte anthropologique, n'est toutefois pas vierge de cet imaginaire exotique que nous avons défini. Il note ainsi au-dessus de la partie de trompette : « noble, religieux, nostalgique », liant de façon indéfectible l'Orient du gagaku aux thèmes du spirituel et de la nostalgie…

Stimmung, de Stockhausen, se site entre les deux exemples précédents en ce qui concerne le rapport à l'exotisme[463]. Le début de l'œuvre (*Model 1*) n'est pas sans rappeler celui de *Kâmakalâ*, avec ses voix a cappella et sa répétition inlassable d'une même suite de phonèmes. Philippe Manoury a cependant beau y voir une musique *orientalisante* (« En 1968, ce sera le célèbre et très orientalisant *Stimmung* dans lequel six chanteurs, assis en cercle, déploient des harmoniques à la manière des chanteurs tibétains, tout en scandant des noms de dieux hindous »[464]), la référence n'est pas aussi spontanément perceptible qu'il le laisse entendre. En effet, elle est le résultat d'emprunts esthétiques dont le sémantisme évoque la spiritualité (notamment à travers les sèmes de la vocalité et du statisme) mais qui ne sont pas directement reliés à l'Orient, le titre n'y faisant pas allusion. L'aspect spirituel est également véhiculé par la mise en scène et par les noms de divinités scandés par les chanteurs. Si tous ne sont pas connus, d'autres, comme *Shiva*, *Vishnu* ou *Buddha*[465] ne peuvent manquer d'évoquer les traditions hindoues et constituent ainsi la véritable liaison entre la musique elle-même et l'imaginaire exotique. Nous sommes cependant là sur un niveau d'exotisme inférieur. En effet, alors que chez Eloy les titres étrangers pré-orientent la perception de l'œuvre, c'est ici au fur et à mesure de son déroulement que l'imaginaire de l'auditeur est amené vers l'Orient. Il en résulte là aussi, bien que de façon moins prégnante, l'instauration d'un mythe exotique installant une quasi relation d'identité entre spiritualité et Orient.

Ces quelques exemples nous permettent de proposer une typologie des œuvres de cette période en fonction de leur *niveau exotique*. Rappelons que nous entendons par exotisme toute présence des thèmes de l'imaginaire exotique explicitement associés, par

[463] Les remarques que nous faisons à propos de cette œuvre se basent sur l'enregistrement réalisé par l'ensemble Theatre of Voices de Paul Hillier (cd Harmonia Mundi, 2007).

[464] Philippe Manoury, « Stockhausen au-delà », ressource en ligne sur le site de l'IRCAM, url : http://brahms.ircam.fr/documents/document/20045/

[465] Nous conservons pour ces noms de divinités l'orthographe utilisée dans la partition

le biais de l'altérité musicale ou paramusicale, à une évocation de l'Ailleurs. Nous pouvons ainsi classer les œuvres sur un continuum allant de l'évocation purement esthétique à l'instauration du mythe exotique, toutes les nuances étant bien entendu envisageables entre ces deux extrémités (cf fig. 48). Ainsi par exemple, le *Gagaku* de Messiaen est moins exotique que *Stimmung* dans la mesure où nous n'y avons pas relevé de sèmes spécifiquement exotiques. Il l'est en revanche plus que le *Marteau sans Maître*, œuvre dont les évocations timbriques semblent être totalement déconnectées de leur contexte originel.

Le « goût des autres » n'a donc pas régressé avec les changements idéologiques apparus dans la seconde moitié du XXe siècle. Il s'exprime cependant selon des modalités différentes, en adéquation avec les idées nouvelles.

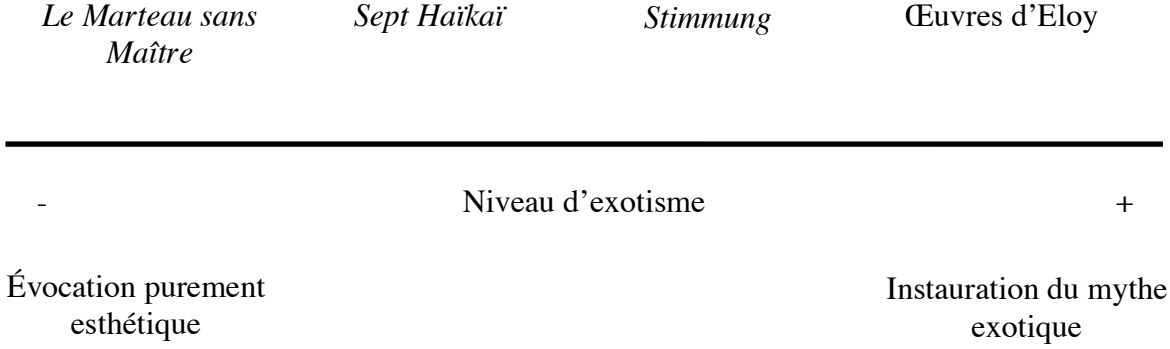


Figure 57 : Typologie des œuvres en fonction de leur niveau d'exotisme

3.1.2 L'exotisme comme quête d'authenticité

En corollaire de l'idée de régénération du langage s'inscrit, deuxième caractéristique du goût des autres *nouvelle manière*[466], une quête frénétique d'authenticité qui agite les compositeurs et dont le voyage d'étude constitue la conséquence directe. Il a en effet fallu abandonner l'évocation superficielle et le cliché exotique au profit d'une connaissance réelle en adéquation avec les idées nouvelles d'égale dignité des cultures. C'est cette connaissance authentique qui va permettre le métissage culturel et ouvrir ainsi d'autres horizons au langage occidental. Nous avons vu plus haut que ce nouveau

[466] Nous entendons là le goût des autres qui se développe dans la seconde moitié du XXe siècle, et se trouve en opposition, dans son expression, avec les codes de l'exotisme traditionnel.

visage de l'exotisme utilise en fait les mêmes ressorts théoriques que l'exotisme traditionnel, tout en les inversant : il est ainsi toujours question de retrouver le « vrai » sous le visage d'une occidentalisation délétère. Mais, alors, qu'il s'agissait auparavant de fuir le rationalisme occidental pour retrouver en Orient une « authenticité » originelle, il s'agit désormais de débarrasser les civilisations orientales des scories laissées par la colonisation ou le développement de l'hégémonie culturelle occidentale. L'authenticité auparavant prêtée aux civilisations extra-européennes, s'accommodant fort bien de l'altérité fantasmée de l'exotisme traditionnel, est ainsi différente, dans son expression sinon dans son esprit, de celle qui se développe désormais et qui s'inscrit plutôt dans une vision ethnomusicologique. On assiste à ce virage idéologique non seulement dans le champ artistique mais également dans tous les domaines touchés par l'exotisme : il s'agit en ce sens d'un véritable changement civilisationnel. Jean-Pierre Staszak, dans son approche géographique de l'exotisme, note ainsi la même tendance concernant la dévalorisation du tourisme :

> Le touriste ne veut plus se reconnaître comme tel ; il prétend visiter des sites où les touristes ne vont pas et se distinguer (du reste) de ceux-ci, de leur comportement vulgaire, leurs attentes stéréotypées, leur étroitesse d'esprit etc. Le touriste, c'est toujours l'autre, explique J.D Urbain. Un lieu touristique n'est plus un lieu qui présente suffisamment d'attrait pour attirer les touristes : c'est un site trop fréquenté qui a perdu son authenticité et ne mérite plus le détour. De la même façon, le produit ou le spectacle exotique est perçu comme ayant été trop vu : il a perdu son étrangeté et son attractivité, et il n'en reste plus que la dimension stéréotypée[467].

De la même façon, Anaïs Fléchet trouve dans les guides de voyage la trace de cette transformation de l'exotisme en *quête d'authenticité* :

> À partir des années 1970, [les guides touristiques tels que le *Lonely Planet* (1970) et le *Routard* (1973)] engagent leurs lecteurs à une « vraie » rencontre avec les habitants des pays parcourus. À en croire les rédacteurs de ces ouvrages, les touristes, considérés jusqu'alors comme des « idiots du voyage », reproduisant une vision codifiée de l'altérité, ne partiraient plus en quête d'exotisme mais d'authenticité[468].

Anaïs Fléchet pousse cependant l'analyse plus loin en s'interrogeant sur cette dialectique entre exotisme et authenticité. Elle relève entre les deux postures des

[467] Jean-François Staszak, *op. cit.*
[468] Anaïs Fléchet, *op. cit.*

similitudes renvoyant à cette inversion que nous venons d'exposer et selon laquelle la quête d'authenticité redevient un cliché exotique lié à la recherche, dans les civilisations extra-européennes, de la pureté originelle :

> À l'heure du « village planétaire », l'exotisme aurait-il péri sous les coups de l'authenticité ? Nous ne le pensons pas. Le rejet récent de l'exotisme semble plutôt relever d'une dénégation au sens psychanalytique du terme. L'examen des guides touristiques, qui demeurent parmi les derniers bastions de l'exotisme, permet d'en décrypter les mécanismes. Pour exemple, à partir des années 1970, tous les guides du Brésil publiés en France développent une rhétorique similaire dont l'argumentation s'articule en deux temps : le premier consiste à dénoncer l'exotisme et les clichés y afférant ; le deuxième revient à répéter les clichés dénoncés. La reproduction d'un effet exotique succède à la dénonciation de la quête de l'authenticité devenant une nouvelle forme du « goût des autres »[469].

C'est la référence à une « dénégation psychanalytique » que nous retiendrons dans cette analyse. L'emploi de ce terme sous-entend en effet une *pulsion* exotique assez forte pour ne pas pouvoir être spontanément annihilée par l'action d'un changement de paradigme idéologique. Le compositeur se trouve ainsi pris en étau entre une vision exotique du monde dont il ne peut se défaire, malgré tout ce qu'elle comporte de fantasme archaïque, et un environnement intellectuel prônant la connaissance « scientifique » des traditions extra-européennes. La transformation des modalités de l'exotisme apparaît ainsi en réalité comme une tentative désespérée - et désespérément camouflée - de conserver une expression imaginaire fondamentale, et certainement inconsciente, à laquelle il n'est pas envisageable de renoncer. La quête effrénée d'authenticité apparaît dans ce contexte comme un subterfuge destiné à permettre la perpétuation du besoin d'exotisme tout en masquant ses aspects les plus « condamnables ».

3.1.3 Un conflit idéologique

Jamais au cours de son histoire l'exotisme n'avait été dénigré comme il l'est depuis l'après-guerre. Les premières décennies du XXe siècle l'avaient certes affaibli, critiqué comme quelque chose d'artificiel, mais jamais il n'était ainsi entré en contradiction frontale avec le développement des idées, comme c'est le cas depuis 1945. Ignorant le substrat imaginaire qui l'étaye, on ne voit plus désormais dans l'exotisme que le

[469] Anaïs Fléchet, *op. cit.*

prolongement artistique des idées coloniales et on le condamne comme l'expression d'un racisme appartenant au passé. Rappelons toutefois que, comme tout ce qui touche à l'exotisme, cette association avec le colonialisme suscite des avis contradictoires. Ainsi, si Jean-Pierre Staszak considère l'*exotisation*

> comme un processus de construction géographique de l'altérité propre à l'Occident colonial, qui montre une fascination condescendante pour certains ailleurs, déterminés essentiellement par l'histoire de la colonisation et des représentations[470],

Anaïs Fléchet s'inscrit en faux contre cette analyse. S'interrogeant sur les rapports entretenus entre exotisme et colonialisme, elle argumente en faveur de la non-coïncidence entre les deux notions :

> L'exotisme entretient-il un rapport nécessaire au colonialisme ? Les moments exotiques se superposent-ils aux moments coloniaux ? […] En dépit de l'intérêt de la réflexion menée par Edward Saïd sur l'orientalisme, défini conjointement comme une pratique scientifique, un rapport de domination politique et une rêverie exotique, il nous semble que l'exotisme ne peut être analysé comme un effet ping-pong du colonialisme. D'une part, la géographie de l'exotisme ne coïncide pas avec celle des empires coloniaux, comme en témoignent la fascination des chrétiens pour l'Asie du Grand Khan, au XIVe siècle, et la vogue des danses de société américaines, dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. D'autre part, exotisme et colonialisme ont été fréquemment opposés par les acteurs de l'aventure coloniale : les partisans de la littérature colonialiste française n'hésitent pas à critiquer les productions exotiques au nom du réalisme dans les années 1920 - « après l'exotisme de Loti, le roman colonial », affirmaient en 1926 Marius et Ary Leblond dans un ouvrage aux allures de manifeste[471].

Il n'en reste pas moins que, depuis la fin de la seconde guerre mondiale, aucun compositeur ne peut exprimer son intérêt pour les musiques extra-européennes sans se défendre dans le même temps de tout exotisme. Nous avons vu que c'est le cas de Jean-Claude Eloy, dont la charge contre l'exotisme s'accompagne de nombreux écrits justifiant la position du compositeur vis-à-vis des musiques non occidentales et expliquant longuement les modalités du métissage culturel qu'il professe. C'est également le cas de Boulez, qui, s'exprimant au sujet d'un tiers, met un point d'honneur

[470] Jean-François Staszak, *op. cit.*
[471] Anaïs Fléchet, *op. cit.*

à détacher sa démarche de tout exotisme et nous livre ainsi indirectement son propre avis sur le sujet :

> Il ne s'agit point d'un exotisme destiné à combler les nostalgies de pittoresque à bon marché […]. C'est le choc d'une tradition codifiée autrement mais aussi puissamment, que la tradition d'Occident, qui va précipiter la rupture de la nouvelle musique avec les éléments traditionnels européens […]. Dès lors, ce contact avec l'Orient ne saurait être circonscrit à une banale question d'échelles exotiques ou de sonorités rutilantes. Il rejoint, d'une part le sens « moderne » que prend l'esthétique, d'autre part la recherche d'une hiérarchie constamment revivifiée[472].

On remarque que Boulez insiste sur l'égalité des cultures en précisant que les traditions extra-européennes sont codifiées aussi « puissamment » que la tradition musicale occidentale. Car cette nouvelle posture idéologique qui considère l'Autre comme *différent* plutôt que comme le deuxième terme d'une relation hiérarchique constitue en réalité le véritable point d'achoppement qui rend désormais intenable toute intention exotique « à l'ancienne ». Il s'agit alors de se dédouaner de tout exotisme d'une part en affirmant que l'on ne fait pas « dans l'exotisme » et d'autre part en précisant la valeur que l'on accorde aux autres traditions en mettant en exergue leur remarquable complexité. Si les compositeurs se sentent aussi systématiquement forcés de se justifier, c'est que l'intérêt qui persiste pour les cultures extra-européennes, s'il prend effectivement chez certains d'entre eux la forme d'une simple ouverture esthétique *apparemment* dénuée de tout ce qui faisait auparavant l'exotisme, n'en demeure pas moins étroitement lié, dans son essence, à l'*esprit exotique*. Cela est vrai, même lorsque cet esprit ne transparaît pas dans l'œuvre, ainsi que nous venons de le voir avec l'exemple de Messiaen. On n'enferme certes plus le *réel* dans des stéréotypes fantaisistes mais, dans sa réalité même, il reste l'objet du fantasme exotique… Il en résulte un conflit entre une *pulsion exotique* apparemment inaliénable et un environnement idéologique avec lequel elle entre en contradiction.

C'est ce tiraillement qui induit les nouvelles modalités de l'expression exotique. En premier lieu, il n'est plus tenable de se livrer à une évocation trop directement exotique, c'est-à-dire reposant sur des caractéristiques musicales saillantes désormais perçues comme des stéréotypes usés. De plus, ces imitations superficielles apparaissent comme une sorte de pillage culturel s'apparentant à la posture coloniale et sont ainsi

[472] Pierre Boulez, cité in Luisa Bassetto, « Orient - Accident ? » *op. cit.*, p 28

définitivement bannies. L'imitation des caractéristiques sonores ne disparaît pas pour autant, ainsi que nous l'avons vu avec Boulez et Messiaen. Il est cependant symptomatique qu'elle concerne alors des styles musicaux peu connus du public (le gamelan balinais et le gagaku). La sensation d'étrangeté introduite, comme nous l'avons vu, ne renvoie ainsi à aucune connotation exotique dans le sens où aucun imaginaire collectif ne s'est encore construit autour de ses musiques qui restent donc *exotiquement* vierges. Les évocations sonores que nous avons relevées chez Boulez et Messiaen sont ainsi purement esthétiques et ne véhiculent aucun exotisme, ainsi que nous l'avons déjà noté.

Un autre moyen de satisfaire au besoin d'exotisme sans trahir les nouveaux idéaux consiste à transformer l'emprunt en emprunt conceptuel non perceptible à l'écoute. Dans *Pli selon Pli*, Boulez indique ainsi une conception « orientale » dans la forme circulaire de l'œuvre, « l'accord final de *Tombeau* renvoyant à l'accord initial de *Don* »[473]. De la même façon, il indique comme « orientale » l'insertion du hasard sous la forme de sections semi-improvisées :

> Nous avons respecté le « fini » de l'œuvre occidentale, son cycle fermé, mais nous avons introduit la « chance » de l'œuvre orientale, son déroulement « ouvert »[474].

Mais aucun élément spontanément perceptible à l'écoute ne vient corroborer ce lien à l'Orient qui reste très abstrait tout en témoignant de la volonté du compositeur de rattacher son œuvre à des traditions extra-européennes. Dans le même esprit figurent les rythmes de la musique indienne utilisés par Messiaen et dont Ton de Leeuw déclare :

> N'oublions pas qu'il s'agit ici des rythmes-sur-le-papier, absolument inexistants dans l'Inde actuelle. N'oublions pas non plus que la façon dont sont traitées ces formules rythmiques est entièrement occidentale. Autant que je puisse en juger, le langage rythmique de Messiaen n'a rien à faire avec quoi que ce soit dans la musique de l'Inde[475].

---

[473] *Ibid.*, p 30
[474] *Ibid.*, p 28
[475] Ton de Leew, « Interaction des cultures dans la musique contemporaine » in Culture, Vol L, n°3, Unesco et la Baconnière, 1974, p 23, cité in Trân Van Khê, « Quelques remarques et réflexions sur la rencontre des cultures dans la musique contemporaine », Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae T. 24, Supplementum: Report of the Musicological Congress of the International Music Council (1982), p 99-108, consultable en ligne : http://www.jstor.org/stable/902028

Là encore le compositeur lie son œuvre à l'Orient tout en sauvegardant le sonore de toute évocation trop explicite. Le compositeur le plus emblématique de cet exotisme conceptuel reste bien entendu Cage. S'intéressant aux philosophies orientales, il utilisera le *I Ching*, recueil d'oracles de la Chine ancienne, pour déterminer par des opérations de hasard les éléments de sa *Music of Changes* (et de nombre de ses pièces ultérieures), sans que cela soit perceptible à l'écoute. De la même façon, il déclare à propos des quatre pièces constituant *Amores*, que s'y expriment « l'érotique et la tranquillité, deux des émotions permanentes de la tradition de l'Inde »[476]. Il est évident que cette description du contenu sémantique de l'œuvre relève du subjectif : elle peut difficilement être spontanément perçue par l'auditeur et encore moins être reliée aux traditions de l'Inde. Comme nombre de ses contemporains et de ses successeurs immédiats, Cage sacrifie donc à l'attrait de l'Orient mais sans que cela ait le moindre impact exotique sur son œuvre, même lorsque l'influence devient plus spécifiquement musicale : sa conception du silence, certainement liée aux musiques d'Orient « qui ont su, par la subtilité du traitement qu'elles consentent au temps, sauvegarder, face au son, le silence »[477], ne laisse ainsi elle non plus transparaître aucun élément spontanément identifiable comme oriental par l'auditeur.

Eloy occupe une place à part dans le mouvement de renouvellement de l'expression exotique en raison de la place importante qu'il laisse aux références extra-européennes dans son œuvre. Non seulement le compositeur généralise le métissage et l'érige en principe fondamental de sa démarche compositionnelle, mais il utilise également un instrumentarium réellement étranger au lieu de se contenter d'imitations timbriques. De plus, il ne cherche pas à masquer les références extra-européennes mais les met au contraire en exergue dans les titres. Enfin, ainsi que nous l'avons constaté, l'*esprit exotique* perdure dans son œuvre à travers la permanence des grands thèmes de l'exotisme traditionnel. Parmi les compositeurs que nous avons évoqués, Eloy semble ainsi être celui chez qui la pulsion exotique se fait sentir avec le plus d'acuité, exacerbant la crispation entre un refus de l'exotisme rendu inéluctable par les développements idéologiques de l'époque et la permanence tout aussi inéluctable de l'esprit exotique. Le paradoxe qui exsude l'œuvre illustre ainsi cette « dénégation psychanalytique » relevée par Anaïs Fléchet : la réflexion consciente du compositeur le

[476] Cité in Daniel Charles, « Cage (J.) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 07 septembre 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/john-cage/
[477] *Ibid.*

pousse à réévaluer la relation aux traditions extra-européennes tandis qu'à son insu perdure un imaginaire archaïque lié à une pulsion exotique inconsciente. Au-delà du cas spécifique d'Eloy, cette « dénégation » explique plus généralement, d'une part l'importance que continue à revêtir le « goût des autres » dans la seconde moitié du XXe siècle et d'autre part les subterfuges inconscients employés par les compositeurs pour transformer cet attrait en une posture idéologiquement acceptable.

Reste à présent à interroger la pulsion exotique et à tenter d'éclaircir les raisons de sa permanence.

3.1.4 L'exotisme comme substitut mythique

Il est nécessaire, pour étudier cette permanence inaliénable de l'exotisme, de revenir à la définition même du terme. Ainsi que nous l'avons vu, Victor Segalen lie l'exotisme à une « esthétique du divers », subordonnant l'effet exotique à celui de la nouveauté. S'attachant à cette même définition, Jean-Pierre Staszak explique ainsi la fin du plaisir exotique par la fin de la sensation de *différence* :

> Quelque suspect qu'il soit, ce goût pour l'ailleurs qui fait le plaisir de l'exotisme reste à élucider. De quoi procède-t-il ? Selon Victor Segalen, qui a écrit son *Essai sur l'exotisme* entre 1902 et 1918, il s'agit d'une « esthétique du divers ». Les sens s'émoussent avec l'habitude et la sensation ne retrouve de la vigueur que face à quelque chose de nouveau, de différent. C'est bien ce dont semblent attester les connotations négatives que le terme exotique acquiert quand il est usé, trop familier, et perd tout son attrait : l'exotisme est alors frelaté, inauthentique, folklorique, de pacotille, de bazar, touristique[478].

Mais cette définition est en réalité insuffisante : si le « divers » seul suffisait à circonscrire l'exotisme, la multiplication des contacts aurait effectivement rendu cette notion dépassée. Or, si cette idée est partagée par certains, dont Eloy, nous avons vu qu'elle se heurte à une réalité contraire, au point que Jean-Pierre Staszak argue - sans l'expliquer - que la mondialisation a contre tout attente participé au développement de l'exotisme. Plus qu'une recherche de l'altérité, l'exotisme apparaît en réalité comme un complexe imaginaire faisant partie intégrante de la psyché humaine et prenant naissance, à ce titre, dans des configurations psychiques universelles. Ce complexe s'objective dans le lieu *exotique* - ou, dans le cas de la musique, dans les productions de

[478] Jean-François Staszak, *op. cit.*

la civilisation *exotique* - le chargeant de signification et créant ainsi ce que nous avons appelé le *mythe exotique*.

Commençons par quelques précisions terminologiques afin de prévenir toute confusion[479], notamment entre les termes d'*imaginaire*, d'*image*, de *mythe* et de *symbole* que nous serons amenée à utiliser tout au long de cette réflexion.

Le terme d'*imagination* est employé de façon exclusive jusqu'au milieu du XXe siècle et désigne la faculté psychologique de formation des images. Le terme d'*imaginaire*, qui le supplante peu à peu, est plus délicat à circonscrire en raison de ses interactions avec des concepts proches tels que mentalité, idéologie etc. Nous l'envisagerons ici dans l'acception très générale de *monde des images* tout en insistant sur la distinction entre *imaginaire* et *imagerie* : l'imagerie renvoie en effet à un ensemble d'images illustratives d'une réalité alors que l'imaginaire s'émancipe de la réalité concrète et invente un nouveau contenu introduisant la dimension symbolique[480]. Cependant, loin d'apparaître comme un corpus d'images inertes, l'imaginaire se définit au contraire

> comme **un système**, **un dynamisme organisateur des images**, qui leur confère une **profondeur** en les reliant entre elles […], un réseau où le sens est dans la relation[481].

Précisons enfin que l'imaginaire est un produit de l'esprit et que « sa concordance ou non-concordance avec ce qui se trouve *au-dehors* est chose secondaire[482] ».

Ces considérations nous amènent naturellement à considérer l'image, en son sens le plus large, comme la *substance* de l'imaginaire. Sensible (c'est-à-dire résultant d'une perception)[483], mémorielle (comme souvenir d'une perception passée) ou créée de toutes pièces (à partir de bribes du monde sensible), cette image possède la particularité de toujours renvoyer à la réalité concrète et c'est là ce qui la différencie du symbole, lequel se réfère « à un *sens* et non à une chose sensible[484] ». Le territoire du symbole est ainsi celui du non-sensible par excellence et il trouve son expression dans des

---

[479] Gilbert Durand note « l'extrême confusion [qui] a toujours régné dans l'emploi des termes relatifs à l'imaginaire » in *L'imagination symbolique*, PUF, Paris, 1964, p 7.
[480] Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Que-sais-je ?, PUF, Paris 2003, p 6 - 9
[481] Claude-Gilbert Dubois, Introduction, *op. cit.*, p 15
[482] Lucian Boia, *op. cit.*, p 16
[483] Il n'existe pas de représentation identique à l'objet représenté ; toute image, même a plus « réaliste », suppose une intervention - fut-elle minime - de l'imaginaire (Lucian Boia, *op. cit.*, p 15
[484] Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p 10

complexes d'images. Comme le signe, le symbole est constitué d'un signifiant et d'un signifié mais, contrairement au simple signe, il est polysémique : c'est là

> une règle fondamentale de la motivation symbolique où tout élément est bivalent […] l'eau claire n'ayant pas du tout le même sens que les eaux composées et profondes, l'eau calme signifiant le contraire de l'eau violente[485].

On pourrait de la même façon citer l'exemple du feu dont le sens symbolique renvoie aussi bien à la flamme purificatrice qu'aux flammes de l'enfer. Il résulte de cette polysémie que le sens du symbole ne s'impose pas immédiatement et nécessite un travail d'interprétation : « le symbole est [ainsi] une représentation qui fait *apparaître* un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère[486] ». Enfin, cette interprétation indispensable à la compréhension du symbole implique que le récepteur participe pleinement au processus de symbolisation : « la valeur symbolique d'un objet, d'un mot ou de tout autre élément de désignation se mesure à la réaction du récepteur qui se sent concerné »[487]. C'est en tant que « principe organisateur » donnant naissance aussi bien aux images qu'aux symboles que nous définissons l'imaginaire comme universel alors que son produit est, lui, culturellement marqué.

Dernière production de l'imaginaire, le mythe, dans l'acception restreinte qui nous intéresse ici et que nous avons déjà évoquée, apparaît comme le récit d'une histoire sacrée. Il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial et décrit l'irruption du sacré dans le monde[488]. C'est cette relation du mythe au sacré qui en fait une composante universelle du psychisme humain.

> En effet, il est difficile d'imaginer comment l'esprit humain pourrait fonctionner sans la conviction qu'il y a quelque chose d'irréductiblement réel dans le monde ; et il est impossible d'imaginer comment la conscience pourrait apparaître sans conférer une signification aux impulsions et aux expériences de l'homme. La conscience d'un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré. Par l'expérience du sacré, l'esprit a saisi la différence entre ce qui se révèle comme étant réel, puissant, riche et significatif, et ce qui est dépourvu de ces qualités, c'est-à-dire le flux chaotique et dangereux des choses, leurs apparitions et disparitions fortuites et vides de sens[489].

---

[485] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.,* p 32
[486] Lucian Boia, *op. cit.*, p 13
[487] Claude-Gilbert Dubois, Introduction, *op. cit.*, p 25
[488] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p 16-17.
[489] Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, *op. cit.*, p 9-10.

Le récit livré par le mythe s'inscrit dans un temps primordial considéré comme sacré et dont la réintégration est une des raisons d'être du récit mythique :

> [le Temps de l'origine] est considéré [comme] un temps « fort » justement parce qu'il a été en quelques sorte le « réceptacle » d'une nouvelle création. Le temps écoulé entre l'origine et le moment présent n'est pas « fort » ni « significatif » […] et pour cette raison on le néglige où l'on s'efforce de l'abolir[490].

L'attachement à un *Temps primordial*, caractéristique du mythe, est quant à lui lié à « l'obsession de la béatitude des commencements », à l'idée d'un Âge d'Or perdu :

> l'idée que la perfection a été au commencement semble assez archaïque. Elle est, en tout cas, extrêmement répandue[491].

Le mythe ainsi défini désigne donc les récits fondateurs des sociétés archaïques et l'ensemble des mythes d'une culture donnée forme alors une *mythologie*.
Loin de constituer un point de clivage entre la mentalité primitive des sociétés archaïques et le rationalisme du monde occidental - et bien que ce dernier ait affecté de s'en défaire -, la pensée symbolique à l'œuvre dans le récit mythique traditionnel apparaît au contraire comme le substrat universel de toute vie mentale :

> On est en train de comprendre aujourd'hui une chose […] : que le symbole, le mythe, l'image appartiennent à la substance de la vie spirituelle, qu'on peut les camoufler, les mutiler, les dégrader, mais qu'on ne les extirpera jamais. Il vaudrait la peine d'étudier la survivance des grands mythes tout au long du XIXe siècle. On verrait comment, humbles, amoindris, condamnés sans cesse à changer d'enseigne, ils ont résisté à cette hibernation, grâce surtout à la littérature[492].

Mircea Eliade rappelle ainsi que le *sacré*, étroitement lié au mythe dans la mesure où il permet de donner une signification au monde, « est un élément dans la structure de la conscience, et non un stade dans l'histoire de cette conscience »[493]. Il ne s'agit évidemment pas de postuler une quelconque survivance de la mentalité archaïque chez l'homme moderne mais de rappeler que « certains aspects et fonctions de la pensée

---

[490] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p 50-51
[491] *Ibid.*, p 71
[492] Mircea Eliade, *Images et symboles*, Gallimard Paris, 1979, p 14 et16
[493] Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, *op. cit.*, p 10,

mythique sont constitutifs de l'être humain[494] ». Cette universalité de la pensée mythique peut être étendue à l'ensemble des productions de l'imaginaire et s'explique par l'existence des *archétypes*, notion que nous avons déjà discutée et qui définit le cadre structurel de la pensée symbolique. Pour peu que l'on parvienne à les déchiffrer, ces archétypes, ainsi que nous l'avons vu, se retrouvent dans les mythologies modernes, celles-ci perpétuant ainsi, sous une autre forme, les grands thèmes mythiques de la pensée primitive. Mircea Eliade propose ainsi, dans un exposé sur les rites initiatiques, une « démystification à rebours » pour retrouver la survivance du *sacré* sous le camouflage de l'expression artistique :

> Le marxisme et la psychanalyse nous ont montré l'efficacité de la démystification lorsqu'on veut saisir le vrai sens - ou le sens premier - d'un comportement, d'une action ou d'une création culturelle. Dans notre cas [(celui du déchiffrage des scénarios initiatiques dans la littérature et dans l'art)], il nous faut entreprendre une démystification à rebours ; autrement dit, il nous faut « démystifier » les univers et les langues apparemment profanes de la littérature, de la peinture, du cinéma, et montrer tout ce qu'ils comportent de « sacré » - évidemment, d'un sacré ignoré, camouflé ou dégradé[495].

Cette démystification prônée par Mircea Eliade correspond en partie à la démarche que nous avons adoptée pour l'analyse de l'imaginaire exotique dans l'œuvre d'Eloy. La recherche des mythes étayant l'œuvre artistique - et notamment musicale - constitue d'ailleurs une option d'analyse communément admise. En 2006, Marie-Pierre Lassus a par exemple réuni sous le titre *Pensée mythique et création musicale* les actes d'un colloque consacré à Maurice Ohan[496]. Ce colloque, dont l'objectif était de « questionner la fonction symbolique de la musique »[497], était accompagné d'une représentation de *L'Office des Oracles*, œuvre décrite par Marie-Pierre Lassus comme « entièrement bâtie sur un vieux mythe primordial inhérent au rituel d'initiation »[498]. Ainsi que le rappelle Danièle Pistone, ce type de travaux existe depuis les années 1970 dans le domaine musicologique mais reste encore relativement isolé :

---

[494] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p 223
[495] Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, *op. cit.*, p 205,
[496] Marie-Pierre Lassus, dir., *Pensée mythique et création musicale*, actes du colloque autour de Maurice Ohana, 2 et 3 avril 2001, Maison de la Recherche de l'Université de Lille 3, Marie-Pierre Lassus Éditeur, Lille, 2006
[497] *Ibid.*, p 10
[498] *Ibid.*, p 11

> Dans le champ musicologique, les travaux de recherche, généralement inspirés par Gaston Bachelard puis Gilbert Durand, existent en fait depuis les début des années 1970. La thèse de Michel Guiomar, aujourd'hui professeur émérite de philosophie à l'université de Paris-Sorbonne, y fait figure de texte pionnier. Celle de Claude Jamain, maître de conférence à Angers, est issue, quant à elle, de la littérature. La discipline de rattachement de ces deux auteurs, tout comme les nombreuses années qui séparent ces deux textes, sont bien significatives des longues réticences des spécialistes. Durant cette même année 1996 a du reste été soutenue la thèse de Mireille Vial. Jusque-là les travaux musicologiques se référant à l'imaginaire étaient plutôt des études de réception[499].

Nous allons cependant au-delà de cette option d'analyse en postulant l'ancrage mythique non pas d'une œuvre donnée, mais, de façon beaucoup plus générale, de toute posture exotique : ce que nous avons appelé le *mythe exotique*. En effet, lorsque l'on liste les grands thèmes de l'imaginaire exotique, de fortes similitudes apparaissent entre ceux-ci et les thèmes fondamentaux de la pensée mythique. Il s'agit alors de comparer les thèmes du mythe avec ceux de l'exotisme afin de vérifier les convergences et d'en tirer des conclusions sur l'essence de la posture exotique.

Fondé sur la référence au sacré, au sens de tout ce qui est relatif aux idées « d'être, de signification et de vérité »[500], faisant le récit de l'origine des choses, le mythe peut être appréhendé comme une recherche de transcendance, une relation établie - rétablie ! - entre le monde sensible et les réalités invisibles. Loin d'être le monopole des sociétés archaïques, la recherche du sacré, ainsi que nous l'avons vu, irrigue de façon universelle la conscience humaine. Ce besoin de transcendance qui sous-tend toute pensée humaine trouve son origine dans l'angoisse de l'homme face à l'écoulement du temps. Cette angoisse induit deux axes essentiels de l'univers mythique, d'une part l'idée de la perfection des origines, période de félicité non soumise à la temporalité, et d'autre part la nostalgie qui en découle, amenant la volonté de réintégrer ce temps primordial : « on sait bien que tout mythe est une recherche du temps perdu »[501]. Cette relation étroite entre le mythe et « l'effroi devant la fuite du temps »[502] apparaît également chez Gilbert Durand, l'anthropologue organisant autour de cet axe fondamental les « constellations de l'imaginaire » qui constituent la matière de son étude. Or nous avons vu que cette nostalgie des origines, thème fondateur du mythe, constitue également l'aspiration

---

[499] Danièle Pistone, « Imaginaire et utopie dans la France contemporaine », in *Imaginaire et utopies du XXIe siècle*, Klincksieck, Paris, 2003, p 147

[500] Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, *op. cit.,* p 9

[501] Claude Levi-Strauss, Structure et dialectique, p 225, cité in Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaier, op. cit.,e* p 433

[502] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p 78

centrale de l'exotisme - mythe et exotisme partageant en outre bien d'autres points de convergence à partir de cet axe central.

L'exotisme repose sur la distinction entre deux mondes, l'Orient et l'Occident, et ce dualisme selon laquelle il organise la réalité est la première caractéristique qui le rapproche de la pensée mythique. Ainsi que le rappelle Mircea Eliade, le dualisme occupe en effet une place primordiale au sein de cette pensée :

> [l'expérience religieuse503] présuppose une bipartition du monde entre sacré et profane. […] Nous retrouvons l'opposition exemplaire sacré-profane parmi les innombrables listes d'antagonistes binaires, à côté, par exemple, de l'opposition mâle-femelle, Ciel-Terre, etc[504].

Et l'historien des religions de préciser plus loin : « le symbolisme dualiste est manifeste dans toutes les pratiques magico-religieuses »[505]. Cassirer décrit également « cette orientation fondamentale de la conscience mythique, « cette décision originaire qui, à la fois jugement et rupture, sépare le sacré et le profane, ce qui est consacré et ce qui ne l'est pas » pour en conclure l'universalité :

> Il semblerait que tout ce que le mythe touche est soumis à cette « décision » et qu'elle pénètre et imprègne la totalité du monde, dès qu'il se présente sous la forme d'une totalité mythique[506].

Mais la similitude entre mythe et exotisme ne s'arrête pas au simple principe d'une dualité organisatrice. En effet, nous avons vu que l'Ailleurs exotique est souvent décrit, face au rationalisme occidental, comme la perpétuation de l'Âge d'Or originel et le lieu de conservation de la relation entre l'homme et le divin. Jean-Marc Moura relève cet aspect majeur de l'exotisme au sujet de l'indomanie romantique :

> l'Inde devient ainsi le territoire espéré où seront compensés les oublis et négations du monde des Lumières. Chargée de rendre le sens du religieux et du mythologique aux modernes, elle exprime l'espérance romantique du réveil de

[503] Le mot « religion » tel qu'il est employé par Mircea Eliade n'impliqe pas nécessairement une croyance en en des dieux mais se réfère plus généralement à l'expérience du sacré. Cf Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, *op. cit.,* p 9-10

[504] Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, *op. cit.*, p 216

[505] *Ibid.*, p 224,

[506] Ernst Cassirer, *op. cit.*, p 105

> l'humanité en tant que communauté spirituelle au sein d'un monde lui-même spiritualisé[507].

La dualité exotique s'organise donc, comme la dualité mythique, autour de la polarité sacré-profane, le profane occidental aspirant à renouer avec le sacré des origines. Nous pouvons également noter la parenté entre le sacré tel qu'il est vécu par les sociétés archaïques et l'Orient exotique. Le mélange de mépris et d'admiration qui constitue le second trouve en effet son corollaire dans le mélange de proximité et de distance dévolu au premier. Ainsi que le remarque Cassirer, le sacré apparaît en effet « toujours à la fois comme le lointain et le proche, comme l'élément familier et protecteur et comme l'absolument inaccessible […] »[508].

Si l'Orient est associé à la conservation du sacré, l'Occident représente en revanche le lieu de la chute originelle qui a consommé la rupture entre l'Homme et le Divin. Cette croyance en une rupture, une « chute » originelle qui a donné naissance au temps et a coupé l'humain de la béatitude des commencements, constitue un autre point de convergence entre mythe et exotisme. En effet, commentant les nombreux mythes liés à la nostalgie des origines, Mircea Eliade rappelle qu'ils prennent tous leur origine dans cette idée de rupture :

> […] en décrivant la situation primordiale, les mythes révèlent son caractère paradisiaque par le fait même que le Ciel était, *in illo tempore*, très proche de la Terre, ou qu'on pouvait facilement accéder au Ciel par le truchement d'un arbre, d'une liane ou d'une échelle, ou en escaladant une montagne. Lorsque le Ciel a été brutalement séparé de la Terre, c'est-à-dire lorsqu'il est devenu lointain, comme de nos jours, lorsque l'arbre ou la liane qui reliaient la Terre au Ciel ont été coupés, ou la montagne qui touchait le Ciel, aplanie, l'étape paradisiaque a pris fin et l'humanité a acquis sa condition actuelle. En effet, tous ces mythes présentent l'homme primordial jouissant d'une béatitude, d'une spontanéité et d'une liberté qu'il a fâcheusement perdues à la suite de la chute, c'est-à-dire à la suite de l'événement mythique qui a provoqué la rupture entre le Ciel et la Terre[509].

Or ce regret de l'éloignement du divin se lit également en filigrane dans tout exotisme : la chute primordiale est alors due, dans l'imaginaire occidental, à la victoire du rationalisme sur le sacré. Et c'est précisément ce regret, accompagné d'une volonté de

---

[507] Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1998, p 331
[508] Ernst Cassirer, *op. cit.*, p 104
[509] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p 79

retour au sacré primordial, qui témoigne de la *nostalgie des origines* présente à la source de toute pensée primitive. Mircea Eliade note ainsi que le *retour aux origines*, dont la finalité est de revivre le temps où les choses se sont manifestées pour la première fois, « constitue une expérience d'une importance capitale pour les sociétés archaïques »[510]. Il en retrouve la trace dans l'expérience mystique :

> […] l'expérience mystique par excellence des sociétés archaïques, le chamanisme, trahit la Nostalgie du Paradis, le désir de retrouver l'état de liberté et de béatitude d'avant la « chute », la volonté de restaurer la communication entre la Terre et le Ciel ; en un mot d'abolir tout ce qui a été modifié dans la structure même du Cosmos et dans le mode d'être de l'homme à la suite de la rupture primordiale[511].

Notant également l'expression de cette nostalgie dans le christianisme, il en conclut l'universalité de cette recherche de la béatitude primordiale qui apparaît ainsi réellement comme le pivot de la pensée mythique :

> au commencement comme à la fin de l'histoire religieuse de l'humanité, on retrouve la même nostalgie du Paradis. Si l'on tient compte du fait que la nostalgie du Paradis se laisse pareillement déchiffrer dans le comportement religieux général de l'homme des sociétés archaïques, on est en droit de supposer que le souvenir mythique d'une béatitude sans histoire hante l'humanité dès le moment où l'homme a pris conscience de sa situation dans le Cosmos[512].

Ce mouvement involutif, dont nous avons trouvé à maintes reprises la trace dans l'œuvre d'Eloy, est également très bien décrit par Jean-Marc Moura à propos de l'indomanie romantique, « réappropriation d'un lointain conçu comme une origine qu'on croyait perdue et dont on découvre, à l'encontre de tous les interdits rationalistes, qu'elle a subsisté intacte, à travers un langage et une religion première »[513]. On trouve dans cette définition non seulement l'idée de la permanence des temps primordiaux mais également l'antagonisme entre cette permanence et le rationalisme européen.

Tout naturellement, cette nostalgie nous amène à un autre point de ressemblance entre exotisme et pensée mythique : le désir de régénération. Ainsi que nous l'avons vu, le voyage exotique est en effet souvent perçu comme une renaissance. Cette idée de

---

[510] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p 51
[511] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p 87
[512] *Ibid.*, p 93
[513] Jean-Marc Moura, *op. cit.*

renaissance est étroitement liée à la critique de ce qu'est devenue la civilisation occidentale en faisant le choix du rationalisme et du progrès au détriment du *sacré* primordial. Seule l'immersion exotique permet alors de quitter la civilisation et de réintégrer la condition de l'homme primordial. Cette volonté de *tabula rasa*, présente dans toute évocation exotique, est mise en évidence par Jean-Marc Moura au sujet des Surréalistes : « l'Orient quasi-expiatoire des Surréalistes réalise en rêve l'annulation souhaitée de la civilisation »[514]. Or cette idée de renaissance est omniprésente [515] dans la pensée mythique. On la retrouve dans les nombreux rites de renouvellement annuel aussi bien que dans ceux qui accompagnent les passages initiatiques. Il y est question, la plupart du temps d'une destruction du monde actuel immédiatement suivie d'une renaissance, celle-ci étant engendrée par la réactualisation du mythe cosmogonique :

> […] le « retour à l'origine », qui permet […] les peuples archaïques pensent que le Monde doit être annuellement renouvelé et que ce renouvellement s'opère selon un modèle : la cosmogonie ou un mythe d'origine, qui joue le rôle d'un mythe cosmogonique[516].

Nous avons vu que cette notion de régénérescence, déjà très présente dans l'exotisme traditionnel, prend encore de l'ampleur dans la théorisation des relations interculturelles par les compositeurs d'après-guerre. Elle est ainsi présente dans les écrits d'Eloy, de Boulez ou de bien d'autres, mais aussi apparaît sous la forme d'une symbolisation sonore, ainsi que nous avons pu le relever dans notre analyse : c'est en effet l'idée de réactualisation du mythe cosmogonique qui a pu donner naissance au sème d'émergence ou à celui de la vocalité, de même qu'au sème cyclique.

L'imagination exotique appelle aussi bien à cette régénération apportée par le voyage exotique qu'au refuge en un lieu où le temps ne s'écoule plus, cette annulation du temps chronologique étant un autre grand thème mythique. Faisant référence aux temps primordiaux où la rupture avec le divin n'avait pas encore eu lieu, ce thème est étroitement lié à ceux du sacré et de la nostalgie des origines. Il est également le corollaire naturel de cette régénération qui s'obtient par le retour à l'éternel présent du Temps primordial. On retrouve en effet dans de nombreux rites primitifs cette idée de régénération liée à une récupération du temps non chronologique des origines :

---

[514] *Ibid*, p 337
[515] *Ibid*., p 332
[516] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit*., p 60

> La régénération est, comme son nom l'indique, une nouvelle naissance. [Elle est] au fond une tentative de restauration, même momentanée, du temps mythique et primordial, du temps « pur », celui de l' « instant » de la Création[517].

Là encore, nous retrouvons cette idée sous la plume de J. M. Moura dans son analyse de l'attrait romantique pour l'Inde :

> Les images instaurent un lieu originel où tout peut être régénéré. […] Par ce mouvement d'involution, l'imaginaire retrouve une intimité et une totalité perdues, donnant les images d'un monde exotique où s'accomplit l'être […]. L'aboutissement de la rêverie nostalgique est l'osmose du rêveur et du lointain, le repos final en un espace qui est devenu demeure par l'abandon à une origine excluant tout devenir, toute évolution, toute durée mutilante[518].

Nous terminerons cette comparaison entre mythe et exotisme sur l'idée de connaissance transportée par l'imaginaire exotique, une connaissance née de la proximité avec la nature et non de l'étude universitaire : le « savant » est celui qui a su conserver la relation avec le sacré et qui tire la connaissance de ses interactions avec le Cosmos. Cette connaissance est également valorisée par les sociétés primitives qui la conditionnent à la mémoire des origines - sacrées - de toute chose : celui qui se souvient acquiert non seulement la connaissance mais également un pouvoir sur les choses dont il connaît l'origine. Ainsi les rituels de guérison commencent-ils souvent par le récit de l'origine des traitements qui vont être appliqués. Celui qui sait - le *chaman* - est là aussi celui qui a conservé un lien privilégié avec le sacré. L'oubli est en effet le synonyme de la condition humaine déchue alors que la mémoire symbolise l'abolition ou la transcendance de cette condition[519]. La connaissance mythique s'accompagne ainsi d'un pouvoir sur les choses qui n'est pas sans rappeler la « magie » dont le voyageur occidental auréole le savoir réputé ancestral de l'indigène :

> La connaissance de l'origine et de l'histoire exemplaire des choses confère une sorte de maîtrise magique sur les choses […]. La mémoire est considérée comme la connaissance par excellence. Celui qui est capable de se ressouvenir

[517] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p 69
[518] Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p 333
[519] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p 147

> dispose d'une force magico-religieuse plus précieuse encore que celui qui connaît l'origine des choses[520].

Cette valorisation de la connaissance « ancestrale » est visible chez Eloy, notamment à travers le choix du gagaku, dont le compositeur précise à plusieurs reprises, ainsi que nous l'avons vu, qu'il est l'une des plus anciennes musiques du monde. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Boulez, Messiaen et bien d'autres s'intéressent aussi particulièrement à cet aspect de la musique japonaise. De la même façon, Eloy précise avoir fait reconstituer par le Théâtre National du Japon des « instruments très anciens » devant servir à la fin de la deuxième partie d'*À l'approche du feu méditant* :

> […] des percussions spéciales produisent des glissés et des figures variées actives : les *Sawari's*, à l'arrière du théâtre, mais aussi le *Henkei*, le *Henshô*, le *Hôkyô* - tous trois formés par des échelles régulières de cloches, de lames de métal ou de pierres suspendues (ces instruments très anciens ont été reconstitués par les soins du Théâtre National)[521].

Cette insistance sur l'ancien traduit non seulement une recherche d'authenticité mais également la valorisation des savoir-faire ancestraux.

La brève analyse à laquelle nous venons de nous livrer révèle une coïncidence parfaite entre les thèmes fondamentaux de la pensée mythique et ceux de l'imaginaire exotique, nous autorisant l'hypothèse selon laquelle l'exotisme serait un véritable substitut mythique, dans une civilisation du rationalisme où le mythe est désormais déclassé en simple légende. En attribuant à l'Ailleurs oriental les qualités du Temps primordial, l'imaginaire exotique apparaît en effet comme l'expression « déguisée » de la nostalgie des origines et fait de l'Orient le lieu de convergence des aspirations humaines les plus profondes. Alors que le mythe vise la réintégration des temps originels via le rituel (seul le rituel, cérémonie qui « abolit le Temps profane, chronologique, et récupère le Temps sacré du mythe »[522] permet l'actualisation du mythe et la réintégration du temps fabuleux des commencements), le voyage exotique, par son retour *physique* au « berceau de l'humanité », devient lui-même réactualisation rituelle et permet ainsi de vivre pleinement le retour aux origines. L'expression artistique offre quant à elle un

---

[520] *Ibid.*, p 116
[521] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire op. cit.*, p 143
[522] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p 175

avatar symbolique du voyage exotique. La musique occupe cependant une place particulière dans cette symbolisation : alors que la littérature où les arts visuels n'offrent qu'une « mythologie affaiblie »[523], la musique possède en effet, à travers le concert, une dimension rituelle contenue dans la communion collective autour d'une expérience esthétique et sensorielle. Au-delà de cette dimension, le terme de rituel étant pris là dans son acception la plus globale, nous avons vu qu'Eloy accentue cet aspect en configurant réellement certaines de ces pièces comme des imitations de rituel et en renforçant ainsi l'aspect mythique de sa musique. L'exotisme tel que nous l'envisageons possède ainsi un double ancrage mythique. Il est en premier lieu un substitut mythique développé autour de l'idée fondamentale de la nostalgie des origines, le mythe étant ici envisagé dans son acception ethnologique. Le deuxième ancrage concerne le mythe au sens sémiologique défini par Barthes. Il concerne, ainsi que nous l'avons décrit, l'instauration de l'exotisme comme nostalgie des origines, soit le *mythe exotique*. Cette parole instaurative prend forme avec l'association d'une connotation explicitement exotique (les titres par exemple dans le cas d'Eloy) et des thèmes liés à la nostalgie des origines.

Notons pour terminer que cette persistance du mythe sous une forme sécularisée a depuis longtemps été relevée par Mircea Eliade dans divers domaines de l'action humaine, au cours d'une réflexion très éclairante qui nous semble justifier une longue citation :

> Certains « comportements mythiques » survivent encore sous nos yeux. Non qu'il s'agisse de « survivances » d'une mentalité archaïque. Mais certains aspects et fonctions de la pensée mythique sont constitutifs de l'être humain. […] On a vu l'importance, dans les sociétés archaïques, du « retour aux origines », effectué d'ailleurs par des voies multiples. Ce prestige de « l'origine » a survécu dans les sociétés européennes. Lorsqu'on y entreprenait une innovation, celle-ci était conçue, ou présentée, comme un retour à l'origine. La Réforme a inauguré le retour à la Bible et elle ambitionnait de revivre l'expérience de l'Église primitive, voire des premières communautés chrétiennes. La Révolution française s'est donné comme paradigmes les Romains et les Spartiates[524].

L'auteur se met ensuite en quête des mythes modernes présents dans les « mass-media » :

---

[523] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p 184
[524] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p 223

> Des recherches récentes ont mis en lumière les structures mythiques des images et des comportements imposés sur les collectivités par la voie des *mass-media*. Ce phénomène se constate surtout aux Etats-Unis. Les personnages des « comic strips » (bandes dessinées) présentent la version moderne des héros mythologiques ou folkloriques. Ils incarnent à tel point l'idéal d'une grande partie de la société que les éventuelles retouches apportées à leur conduite ou, pis encore, leur mort, provoquent de véritables crises chez les lecteurs ; ceux-ci réagissent violemment et protestent, en envoyant des télégrammes par milliers aux auteurs des comics strips et aux directeurs des journaux. Un personnage fantastique, Superman, est devenu extrêmement populaire surtout grâce à sa double identité : descendu d'une planète disparue à la suite d'une catastrophe, et doué de pouvoirs prodigieux, Superman vit sur la Terre sous les apparences modestes d'un journaliste, Clark Kent ; il se montre timide, effacé, dominé par sa collègue Lois Lane. Ce camouflage humiliant d'un héros dont les pouvoirs sont littéralement illimités reprend un thème mythique bien connu. Si l'on va au fond des choses, le mythe du Superman satisfait les nostalgies secrètes de l'homme moderne qui, en se sachant déchu et limité, rêve de se révéler un jour un « personnage exceptionnel », un « héros »[525].

Ces deux longs extraits nous permettent de mesurer d'une part la permanence du mythe dans des domaines très divers, de même que son articulation autour du thème majeur de la nostalgie des origines, et d'autre part sa prégnance dans la psyché humaine : la description de « véritables crises chez les lecteurs » renvoie ainsi à ce que nous avons qualifié de *pulsion exotique* et souligne à quel point le mythe, constitutif de l'esprit humain, apparaît comme un penchant inaliénable. La pulsion exotique, que nous avons identifiée comme la cause du paradoxe relevée dans l'œuvre d'Eloy (et, dans une moindre mesure, chez tous les compositeurs d'après-guerre), s'explique ainsi par cette identité profonde entre mythe et exotisme.

3.1.5 L'exotisme comme utopie

Nous avons qualifié de « subterfuge », destiné à en camoufler l'ancrage exotique, la quête d'authenticité développée par les compositeurs dans leurs relations avec les musiques extra-européennes. Subterfuge car il s'agit, selon l'hypothèse que nous avons formulée, de permettre au penchant exotique de continuer à s'exprimer tout en lui conférant une dimension moralement acceptable. Cette quête d'authenticité constitue la base des nouvelles modalités de relation à l'Autre, qui, destinées à régénérer le langage, valorisent désormais le métissage culturel. L'esprit est le même mais la nuance est indéniable entre la nouveauté apportée par l'exotisme du XIXe siècle et les éléments musicaux, étayés par une connaissance réelle, qui fondent désormais la rencontre des

[525] *Ibid.*, p 226-227

cultures. Ce métissage, supposant une égale dignité des cultures abondamment soulignée, est présenté comme la survie d'une musique occidentale victime de sclérose. Eloy prône ainsi la « musique universelle » du futur, constituée d'un gigantesque répertoire également familier à tous les habitants de la planète.. De la même façon, nous avons vu que Boulez prophétise l'asphyxie de la musique occidentale si les fenêtres ne sont pas « grandes ouvertes sur le monde »[526]. Quant à Philippe Manoury, il affirme se « nettoyer » les oreilles en écoutant des musiques extra-européennes tout en prenant bien garde à préciser sa détestation de l'exotisme :

> Lorsque je n'écoute pas de musique dite « classique » ou dite « contemporaine », c'est vraiment vers les musiques extra-européennes que je me tourne. Cela nettoie mes oreilles. J'y puise pas mal de mes idées, surtout en ce qui concerne les principes généraux (phénomènes rythmiques, conception dynamique du son…). Ensuite, c'est comme toujours. C'est tellement transformé qu'on ne voit pas. Je ne déteste rien tant que l'exotisme musical[527].

Le métissage comme exotisme

Mais cette volonté de métissage qui s'exprime avec tant d'acuité depuis l'après-guerre est-elle réellement si éloignée de l'esprit exotique ?

Nous allons tenter de répondre à cette question à partir d'un exemple récent, celui de la collaboration du quatuor Bela avec Moriba Koïta. Cette collaboration s'est poursuivie sur plusieurs années mais nous allons plus particulièrement nous intéresser à une prestation enregistrée en 2011 au festival Détours de Babel. Cette prestation a donné lieu, quelques semaines plus tard, à une diffusion radiophonique sur France Musique. Plus que sur la musique elle-même, c'est sur la présentation du concert, aussi bien sur les ondes que sur la plaquette du festival, que nous allons nous pencher.

Diffusé le 13 mai 2011 dans le cadre de l'émission *Le concert de la mi-journée*, l'enregistrement fait l'objet d'une brève présentation (exemple sonore n°47) que nous transcrivons ci-dessous :

> C'est la rencontre, une rencontre étonnante entre un quatuor à cordes classique et le grand Moriba Koïta, joueur incontournable de n'goni, et descendant d'une famille de griots maliens. Alors, ensemble ces musiciens jouent, travaillent et créent de véritables curiosités musicales, vous allez l'entendre, dont chacune est intimement liée à un rite séculaire. Le concert que nous allons diffuser est

[526] Cf supra p 57

[527] Philippe Manoury cité in Philippe Albèra, *op. cit.*, format e pub, chapitre « questions aux compositeurs ».

> davantage d'ailleurs un spectacle qu'un concert. Moriba Koïta joue parfois avec le quatuor, parfois seul, de son instrument, complexe, qui s'appelle donc le n'goni, qui est un instrument d'Afrique de l'ouest, instrument à cordes pincées, sorte de luth à quatre cordes, minuscule, dont il joue avec une grande vélocité. Parfois aussi Moriba Koïta parle, vous allez l'entendre, et ses mots de griots fusent. Alors avant de partir en voyage, je vous présente aussi ce jeune quatuor, jeune quatuor lyonnais, le quatuor Bela, qui se définit d'ailleurs comme un ensemble aimant à cultiver une approche panoramique de la musique.

La première chose qui étonne dans cette présentation est l'accent qui est mis sur la personne de Moriba Koïta, comme s'il ne s'agissait plus d'une collaboration mais d'une prestation soliste. Judith Chaine, présentatrice de l'émission, attend ainsi la toute fin de son exposé pour enfin évoquer le quatuor Bela. Encore le fait-elle dans le cadre d'un énoncé quasi uniquement performatif (« je vous présente aussi ce jeune quatuor ») à peine étayé de deux précisions (quatuor lyonnais cultivant une approche panoramique de la musique). Quant à la présentation de Moriba Koïta, elle évoque celle d'un dieu tutélaire dont la moindre action est entourée de vénération : commençant par parler du « grand Moriba Koïta », Judith Chaine répète ensuite systématiquement le nom de l'artiste, comme si elle se refusait à le remplacer par un pronom personnel (« Moriba Koïta joue », « Moriba Koïta parle »). Elle présente ensuite le n'goni comme un instrument « complexe » dont Moriba Koïta joue avec « une grande vélocité ». Dirait-on d'un violoniste que son instrument est complexe et qu'il en joue avec une grande vélocité ? L'admiration devient ici quasi mystique et très ambivalente. Il semble que l'on retrouve là le fétichisme lié au « culte de l'authenticité » que nous évoquions plus haut et qui, par un processus d'inversement, finit par teinter l'énoncé laudatif d'une sorte de supériorité condescendante. On retrouve la même ambivalence dans le texte de présentation du concert, cette fois sur la brochure du festival (cf fig. 49). À l'inverse de la présentation de France Musique, celle de la brochure envisage la collaboration entre le quatuor et Moriba Koïta comme une appropriation unilatérale de la musique du musicien malien : « la tradition mandingue s'y trouve livrée aux imaginaires les plus débridés ». C'est en outre au quatuor que la parole est donnée pour commenter le programme, et c'est d'ailleurs dans ses commentaires que l'on va retrouver le même fétichisme : Moriba, s'étonnent les musiciens, joue une musique « incroyablement poétique et complexe sur son instrument, le n'goni, pourtant si archaïque et si petit ». Là encore l'admiration est poussée à un paroxysme fétichiste et se trouve ainsi prise dans un renversement de valeur qui la fait osciller entre condescendance et infantilisation.

Quant à la phrase conclusive de la brochure du festival, « ou quand le griot charme les musiciens dits 'savants' », elle contient à elle seule tous les ingrédients du culte de l'authenticité . On y retrouve la critique d'une certaine hégémonie occidentale en matière culturelle, (« dits 'savants' »), le terme *griot* qui met l'accent sur la culture africaine « authentique » de Moriba Koïta, et enfin l'idée que les traditions archaïques sont en réalité source de « connaissance » pour les musiciens occidentaux (le griot les « charme »).

Nous avons choisi là un exemple particulier, plus proche de nous dans le temps mais tout à fait représentatif de l'attitude développée par les compositeurs dans les dernières décennies du XXe siècle. Cet exemple souligne par ailleurs l'actualité de la réflexion sur le métissage et l'exotisme, et par là la continuité anthropologique que nous avons notée entre l'époque créatrice d'Eloy et les premières décennies du XXIe siècle.

Les différences de traitement relevées entre la présentation de France Musique et celle du festival, donnant tour à tour la préséance à Koïta ou au quatuor, témoignent par ailleurs de cette difficulté à appréhender la collaboration comme un véritable métissage. Non pas qu'il subsiste le moindre soupçon de hiérarchie culturelle. Mais la tradition extra-européenne bénéficie encore ici d'une aura quasi magique : on semble ne pas trop savoir comment la considérer. Judith Chaine compare d'ailleurs le concert à un « spectacle », sans préciser sur ce qui induit cette comparaison étonnante : en effet, aucune mise en scène particulière n'est prévue, et les musiciens adoptent une configuration classique de quatuor (cf photo sur brochure, fig. 49). Elle semble ainsi être portée par un imaginaire exotique qui lui inspire une vision rituelle de la musique.

MARDI 19 AVRIL 20H Hexagone, Scène nationale Meylan 14H30 (séance scolaire)
durée : 1h

tarifs : de 8 à 21€

QUATUOR BÉLA & MORIBA KOÏTA
IMPRESSIONS D'AFRIQUE

Mali / France

Rencontre d'un quatuor à cordes et d'un griot malien

Convaincus que l'expression savante contemporaine se doit de s'ouvrir à toutes les musiques vivantes et neuves, les quatre mousquetaires du Quatuor Béla n'ont pas leur pareil pour cultiver les détours. Cette rencontre avec Moriba Koïta, grand griot malien joueur de n'goni (luth traditionnel), n'est donc pas leur première aventure menée loin des sentiers battus de leur univers musical habituel.

« Jamais encore cependant, nous n'étions partis si loin de nos racines culturelles. Ce n'était pas faute d'en avoir rêvé et pour cause, Frédéric Aurier, l'un des deux violonistes du quatuor, écrivait voilà deux ans, une pièce en quatre mouvements intitulée « Impressions d'Afrique », œuvre inspirée par la lecture du livre éponyme de Raymond Roussel ».

Qu'à cela ne tienne, « Impressions d'Afrique » fera bien partie du programme de ce concert où ensemble, le quatuor Béla et Moriba Koïba interpréteront leurs pièces pour quintet ; la tradition mandingue s'y trouve livrée aux imaginaires les plus débridés...
Enfin, les danses « White Man Sleeps » écrites par le sud-africain Kevin Volans en 1982 au cœur de l'apartheid, dialogueront avec les pièces solo de Moriba qui joue une musique « incroyablement poétique et complexe sur son instrument, le n'goni, pourtant si archaïque et si petit » remarquent ses comparses.
Ou quand le griot charme les musiciens dits « savants »...

The Quartuor Béla's four musketeers are convinced that contemporary artistic expression has a duty to open itself up to all types of living and new music, so this encounter with Moriba Koïta, the great Malian storyteller who plays the n'goni (a traditional lute), is not the first adventure they have embarked on, far from the beaten tracks of their normal musical world. "However, we had never previously ventured so far from our cultural roots".

« White Man Sleeps »
de **Kevin Volans**

« Impressions d'Afrique »
de **Frédéric Aurier**

Pièces pour quatuor à cordes et n'goni de
Frédéric Aurier
et Moriba Koïta

Solo de n'goni
Moriba Koïta

Quatuor Béla
Frédéric Aurier
Julien Dieudegard
Julian Boutin
Luc Dedreuil

Moriba Koïta
n'goni

www.quatuorbela.com

Coaccueil Hexagone de Meylan / DDB avec le concours d'Africolor. Projet soutenu par la Sacem

31

Figure 58 : La présentation du concert du quatuor Bela et de Moriba Koïta sur la brochure du festival Détours de Babel, édition 2011

N'oublions pas, en effet, que la quête d'authenticité indissociable du métissage relève en réalité de catégories liées à l'exotisme. Figeant l'altérité dans une intemporalité anhistorique, elle lui refuse toute perspective de changement, comme si son seul rôle était de continuer à satisfaire la pulsion exotique. Notons enfin que les phénomènes de métissage, si l'on prend le terme dans son acception la plus générale, concernent toute hybridation entre deux matériaux d'origine différente. Or il n'est pas anodin de constater que le XXe siècle voit le développement de ces hybridations non seulement sur le plan géographique mais également sur le plan historique, avec des emprunts aux musiques anciennes, toujours dans l'optique avouée de régénération du langage :

> […] les affinités qui peuvent pousser un compositeur à s'intéresser de façon parfois très fouillée à d'autres musiques, reflètent aussi bien une attirance vers des musiques d'ailleurs que pour des traditions plus proches dans l'espace mais plus anciennes dans le temps. Maurizio Kagel, François-Bernard Mâche aussi, dans leurs esthétiques au demeurant diverses, ne négligent pas le timbre d'instruments du Moyen-Âge, au même titre que des instruments extra-européens, ou des langues rares[528].

Cet intérêt pour l'ancien renvoie à l'idée de nostalgie des origines déjà véhiculée par la quête d'authenticité : en effet, l'authenticité, comme l'*ancien*, n'a de valeur que parce qu'elle suppose un état *originel* non souillé. L'ambiguïté de cette recherche de pureté liée au métissage est d'ailleurs relevée par Véronique Brindeau :

> C'est peut-être le moment de souligner combien le terme, aujourd'hui de plus en plus couramment employé, de *métissages* fait un sort curieusement « pur » aux traditions. On sait pourtant de quel écheveau complexe, pour ne pas dire inextricable, elles sont le plus souvent issues ; leur ôter ces alliages sécrétés par l'histoire des peuples, des instruments et de leurs voyages, c'est se faire une représentation à la fois simplifiée et non exempte de repli sur soi, de frontières assignées et jalousement défendues[529].

Le métissage comme utopie

Il semble ainsi que soit attestée notre hypothèse selon laquelle le métissage possède une composante exotique liée à la permanence de la nostalgie des origines. Mais cette composante va bien au-delà. Pour réellement mettre au jour la dimension mythique, et donc exotique, qui le conditionne, il faut se rappeler que le métissage est une posture résolument tournée vers le futur. Il apparaît en effet comme une véritable *utopie*, au

[528] Véronique Brindeau, *op. cit.* p 33.
[529] *Ibid.*, p 31

sens premier du terme, dans la mesure où il se fait invitation à un *monde à venir*. C'est bien évidemment chez Eloy que cette idée se développe et s'exprime avec le plus de force, dans l'utopie d'une musique universelle qui réaliserait la synthèse des traditions existantes. Cette utopie constituée par la valorisation du métissage, c'est d'abord la promesse d'une négociation entre la pulsion exotique et la réalité idéologique qui lui a ôté toute légitimité. La vocation de l'utopie est en effet non seulement « de se dire, de se déployer comme formation de l'inconscient, de manifester la présence de l'inconscient sur le terrain même où ce dernier est censé n'avoir nul accès [celui de la rationalité] »[530], mais également de résorber les contradictions nées de la confrontation du réel et de l'inconscient. L'utopie prend ainsi en charge « le poids du passé, des archaïsmes, des origines, des antériorités » constitutifs de l'inconscient pour « les intégrer, les mobiliser et les inscrire dans une dynamique originale qui les dépasse, les transforme, les métamorphose »[531]. Absorbant les contradictions « dans une forme totalisante »[532],

> le texte utopique renverrait ainsi à un inconscient plus surprenant, plus complexe, plus « dialectique » qu'on ne veut l'admettre. Le désir d'utopie serait désir de surmonter toutes les coupures, séparations, exclusions - tous les « schizes », dirait-on, constitutives de la condition humaine, interminablement traversée par les divisions entre rationnel et irrationnel, individuel et social, dit et non-dit, expressions langagières et autres systèmes de sens, etc[533].

Nous adoptons là proposition analytique de Roger Dadoun, qui veut voir en l'utopie le retour à l'archaïque plutôt que la projection vers un futur idéal :

> Pour indiquer, de la façon la plus simple, le sens de l'opérations proposée, on conviendra de placer, au-dessus du mot « utopie », la flèche d'un vecteur. Dans l'idée courante que l'on se fait de l'utopie, la flèche est orientée, selon la pratique mathématique habituelle, de gauche à droite, de l'arrière vers l'avant ; et ce qui est visé de la sorte, le but recherché, c'est la réalité. Il est convenu ainsi que l'utopie a pour vocation, est orientée en tout cas vers sa réalisation. Cible d'un tel vecteur, d'un tel fléchage : le réel ! […] Nous proposons d'aller franchement à contre-courant, d'inverser le sens de la flèche, et de tracer un vecteur antagoniste, qui irait de droite à gauche, de l'avant vers l'arrière, c'est-à-dire à l'opposé de la réalité ; qui s'en écarterait radicalement. Et où donc, en

[530] Roger Dadoun, « L'émouvante rationalité de l'inconscient », in Roberto Barbanti et Claire Fagnart, Dir., *L'art au XXe siècle et l'utopie. Réflexions et expériences*, L'Harmattan, Paris, 2000, p 31.
[531] *Ibid.*, p 32
[532] *Ibid.*, p 32
[533] *Ibid.*, p 33

> vérité, pourrait aller s'enfoncer, se ficher notre flèche, sinon dans ce qu'il faut nommer, à défaut d'autre terme, l'inconscient[534] ?

Nous reproduisons ci-dessous le schéma grâce auquel l'auteur illustre sa réflexion :

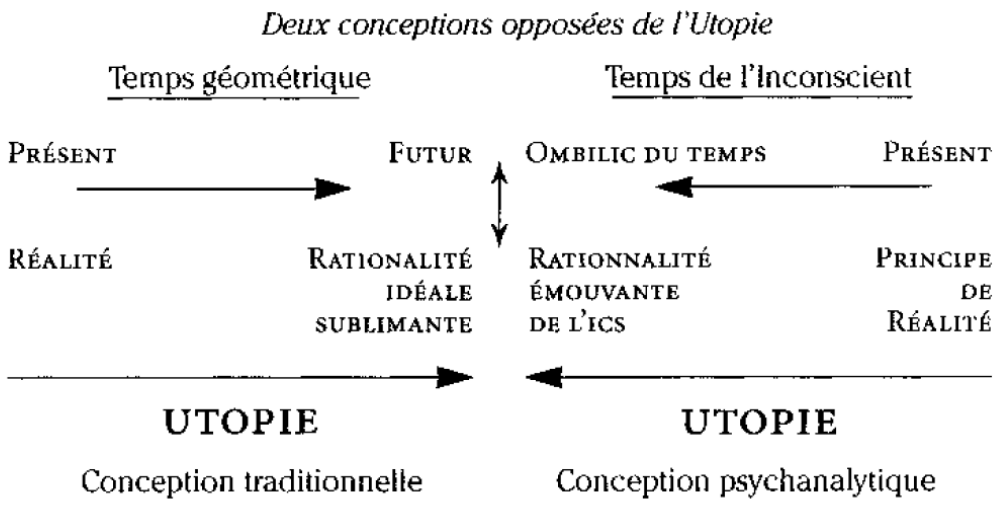


Figure 59 : Comparaison entre deux conceptions de l'utopie, à gauche la conception traditionnelle (projection vers l'avenir) et à droite la conception de R. Dadoun (retour vers l'inconscient)[535]

Il ne s'agit pas de réfuter la localisation dans le futur du *monde à venir* décrit par l'utopie mais, d'une part, de situer sa naissance dans un retour à l'inconscient et, d'autre part, d'affirmer que ce monde à venir reste une projection purement abstraite n'ayant pas vocation à se réaliser. Dans cette conception involutive, l'utopie apparaît comme un rempart contre le réel : au lieu de s'élever *vers* un réel à venir, elle se dresse *contre* un réel générateur de tension, ici entre la pulsion exotique et la réalité idéologique :

> Il faut bien en conclure que la vocation de l'utopie n'est pas d'aller *vers* le réel, de tendre *vers* sa réalisation - mais, bien au contraire, comme nous le soutenons ici, de se dresser *contre* le réel, de s'affirmer contre son plus ardent rival, son plus sûr adversaire[536].

[534] *Ibid.*, p 24
[535] *Ibid.*, p 24
[536] *Ibid.*, p 28

Nuançons toutefois le propos en rappelant que l'utopie dans son acception traditionnelle comprend également une composante d'opposition au réel, ainsi que le souligne Danièle Pistone :

> Rappelons que des philosophes grecs à Nicolas Ledoux ou Charles Fourier, de saint Augustin à l'âge romantique, diverses formes d'utopies ont vu le jour. Si le terme a été forgé par Thomas More lors de la Renaissance (*u-topos*, sans lieu), les premières propositions de ce type sont littéraires : il s'agit avant tout, aux XVIe et XVIIe siècles, de récits, en opposition aux réalités du temps : l'utopie conservera toujours du reste cette forme d'insularité, plus souvent géographique que temporelle[537].

La nouveauté introduite par Dadoun consiste à considérer cette opposition comme la caractéristique principale de l'utopie et à en situer la motivation dans l'inconscient, de même qu'à affirmer que l'utopie n'a pas vocation à se réaliser. Ce qui l'amène à ne plus être considérée comme une projection vers l'avant mais comme un retour vers le refoulé. Cette conception convient particulièrement bien à notre propos. En effet, si l'utopie du métissage généralisé avait vraiment vocation à se réaliser, cela signifierait la fin de la distinction Orient-Occident constitutive de l'exotisme. Or nous avons vu que la raison d'être de cette utopie est justement de permettre la permanence de l'expression exotique en résolvant le conflit entre exotisme et idéologie postcoloniale.

L'utopie comme mythe

La résorption des antagonismes constitue la première similitude entre mythe et utopie. En effet, ainsi que le souligne Lévi-Strauss, « l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction »[538]. Comme le développe ensuite Sophie Marret, « on retrouve dans [cette] approche l'idée que le mythe fournit une explication, acceptable par un groupe donné, à ce qui échappe à tout ordre de causalité »[539]. Dans le cas qui nous occupe, nous infléchirons légèrement cette idée pour admettre que le mythe, comme l'utopie, fournissent un cadre d'*union des contraires* propre à résoudre les conflits entre l'inconscient et le réel. Notons que cette union des contraires permet le retour à l'unité primordiale et nourrit ainsi la révolte mythique contre l'irréversibilité du

[537] Danièle Pistone, « Imaginaire et utopie dans la France contemporaine », *op. cit.*, p 143
[538] Claude Lévi-Strauss, cité in Sophie Marret, « L'inconscient aux sources du mythe moderne », Études anglaises, 2002/3 (Tome 55), p. 298-307. Article disponible en ligne : http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2002-3-page-298.htm
[539] *Ibid.*

temps : Gilbert Durand explique ainsi par la « médiation des contraires » l'abolition du temps chronologique par le schème cyclique. Le mythe, comme l'utopie, apparaît comme un rempart contre le réel de la condition humaine déchue : mythe et utopie semblent ainsi bien partager ce mouvement de retour à l'unité primordiale. L'hypothèse est d'autant plus séduisante que la nostalgie des origines, qui donne naissance à l'idée de retour, est une réalité protéiforme dans la pensée mythique. Si elle s'exprime généralement dans un mouvement involutif permettant de réintégrer symboliquement les temps primordiaux, elle apparaît également parfois sous les traits d'une projection eschatologique ayant comme fin le retour à la béatitude des commencements. Cette projection se rencontre couramment dans les mythes de fin du monde, qui ne font plus le récit de ce qui s'est déjà passé mais prophétisent l'Âge d'or à venir :

> […] la « perfection des commencements » a été projetée également dans un avenir intemporel. Les mythes de la Fin du Monde ont certes joué un rôle important dans l'histoire de l'humanité. Ils ont mis en évidence la « mobilité » de « l'origine » : en effet, à partir d'un certain moment, « l'origine » ne se trouve pas uniquement dans un passé mythique mais aussi dans un avenir fabuleux. […] Mais la notion de « l'origine » est surtout liée à l'idée de perfection et de béatitude. C'est la raison pour laquelle nous trouvons, dans les conceptions l'eschatologie comprise comme une cosmogonie de l'avenir, les sources de toutes les croyances proclamant l'Âge d'Or non seulement (ou non plus) dans le passé mais également (ou seulement) dans l'avenir[540].

Ainsi, l'utopie du métissage généralisé professée par Eloy et bien d'autres s'inscrit totalement dans le motif mythique de la « perfection des commencements »[541]. Elle peut donc être considérée, au même titre que l'exotisme, comme l'expression de la nostalgie des origines.

Métissage et exotisme semblent bien être les deux faces d'une même composante mythique et l'on peut donc, sous cet éclairage, postuler l'identité de leur motivation.

3.1.6 L'exotisme postcolonial comme résolution d'un conflit anthropologique

Nous avons relevé, dans les dernières décennies du XXe siècle, la très forte présence des références à l'altérité extra-européenne chez les compositeurs. Il aurait cependant été absurde d'en conclure l'exotisme de toute la production de cette période. Ainsi que nous l'avons constaté, certaines œuvres porteuses de telles références ne génèrent aucun

[540] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p 72
[541] *Ibid.*, p 98

exotisme et les intègrent comme de simples emprunts esthétiques dénués de toute connotation. La posture des compositeurs, en revanche, nous semble plus systématiquement imprégnée d'esprit exotique, même lorsque cela ne transparaît pas dans l'œuvre. Cet esprit exotique s'exprime dans l'idée de régénérescence associée aux traditions non occidentales aussi bien que par la permanence des thèmes de l'imaginaire exotique, comme par exemple l'association de l'Orient avec la spiritualité. Il s'exprime également dans la quête d'authenticité qui caractérise désormais la relation aux musiques extra-européennes et qui, sous couvert de posture postcoloniale, perpétue le thème exotique majeur de la nostalgie des origines. Cette persistance de l'esprit exotique malgré un environnement idéologique désormais hostile à ses fondements traditionnels nous a amenée à nous interroger sur sa nature réelle. Nous avons ainsi remarqué une coïncidence quasi parfaite entre les thèmes de l'imaginaire exotique et ceux de l'imaginaire mythique. Nous avons alors identifié l'exotisme comme un *substitut mythique*, et l'avons considéré, en tant qu'expression de la nostalgie des origines, comme un penchant essentiel de l'esprit humain. Le paradoxe relevé dans l'œuvre d'Eloy s'explique ainsi par un conflit entre les aspirations profondes de la psyché humaine et les pressions exercées par le réel idéologique. S'il prend des proportions emblématiques chez le compositeur, il n'en irrigue pas moins, de façon plus ou moins diffuse, l'ensemble de la production - musicale et paramusicale - de l'époque. Ce conflit a poussé les compositeurs à l'élaboration de stratégies visant à permettre l'expression de la pulsion exotique malgré le discrédit dont elle fait désormais l'objet : ce que nous avons nommé l'exotisme postcolonial.

Ces stratégies semblent s'être concentrées, pour en prendre le contrepied, sur l'aspect mystique qui entoure l'exotisme traditionnel et qui a donné naissance à des lieux communs tels que la régénération de l'individu par le voyage exotique ou l'intemporalité du séjour oriental. Pour contrer l'aura mystique de ces idées, et faire de l'évocation exotique une posture moralement acceptable, il a fallu y injecter une rationalité en phase avec les idéaux postcoloniaux. Ainsi, il n'est plus question d'emprunts stéréotypés mais d'une réelle connaissance de terrain, faisant de la quête d'authenticité le premier pilier de ce nouvel exotisme. De la même façon, l'emprunt exotique n'est plus unilatéral mais se fait dans le cadre du métissage, utopie d'une culture universelle à venir dont les modalités sont souvent largement commentées par les compositeurs. L'exotisme postcolonial apparaît ainsi principalement comme la rationalisation d'un exotisme traditionnel devenu indéfendable. Nous retrouvons là l'un

des aspects de la réflexion de Roger Dadoun évoquée plus haut. L'auteur considère en effet que l'utopie se manifeste selon trois « lignes de forces » qui sont l'écriture, la construction sociale (l'utopie se veut une organisation novatrice de la condition humaine) et la raison :

> Rationalisation, organisation et écriture composent un tryptique décrivant ce qu'il y a de plus apparent, de plus manifeste, et même de spectaculaire, dans le travail de l'utopie[542].

Cette rationalité constitutive de l'utopie introduit ainsi une particularité, dans l'utopie considérée comme retour vers l'inconscient, en rapprochant deux notions apparemment antagonistes :

> […] on en vient dès lors à considérer l'utopie comme une formation de l'inconscient - une formation à nulle autre pareille, en ce que, paradoxalement, elle se constitue de cela même qui est dénié à l'inconscient, à savoir un mouvement de rationalité[543].

Le métissage considéré comme utopie « régressive » comprend lui aussi cet antagonisme entre l'imaginaire exotique et la théorisation raisonnée du métissage. Cette dimension utopique du métissage nous amène à nous interroger sur celle de l'exotisme traditionnel. Ainsi que le rappelle Dadoun, il y a toujours du réel à la source de l'utopie :

> Nous sommes, certes, bien conscients que du réel est, de manière déterminante, à la source de l'utopie : tantôt un réel insupportable, dont on veut se défaire, que l'on s'emploie à refouler, et alors survient l'utopie qui, de ce réel, se dégage et s'extrait - et s'abstrait - pour édifier « dans les nuées », dit-on, dans l'abstraction, ses royaumes du bonheur ; tantôt, au contraire, un réel si riche de promesses qu'il suffit de le prolonger, en le délestant dans toute la mesure du possible - de l'impossible ? - des contraintes et pesanteurs qui en freinent l'épanouissement […][544].

Il semble bien que l'on puisse retrouver, dans cette description des deux réels opposés à la source de l'utopie, les deux réalités correspondant d'une part à la période de l'âge d'or de l'exotisme et d'autre part à la période qui nous occupe. En effet, si on le

---

[542] Roger Dadoun, *op. cit.*, p 26
[543] *Ibid.*, p 29
[544] *Ibid.*, p 27

considère du point de vue du *penchant exotique*, le réel de la seconde moitié du XXe siècle apparaît comme une impasse rendant impossible toute expression de ce penchant : il donne ainsi naissance, ainsi que nous l'avons vu, à une utopie « régressive » puisant dans l'archaïsme de l'inconscient les outils qui lui permettront de le combattre. Au XIXe siècle au contraire, le penchant exotique est non seulement admis mais largement partagé. L'utopie n'a ainsi plus qu'à accompagner ce réel et à lui inventer de merveilleux développements au lieu de s'y opposer. Cette réflexion serait d'un intérêt moindre si elle ne permettait pas d'éclairer sous un certain angle la relation entre exotisme et colonialisme. Ce sont en effet les empires coloniaux qui permettent à l'imaginaire exotique de développer ses potentialités et offrent ainsi à l'utopie exotique ce réel plein de promesses sur lequel s'appuyer. Le développement colonial, s'il n'a joué aucun rôle dans la naissance de ce qui constitue une composante incontournable de l'esprit humain, en a toutefois largement facilité l'épanouissement sous la forme que nous connaissons.

Reste à présent à s'interroger sur les raisons de cette forte prégnance de l'esprit exotique à deux périodes séparées d'environ un siècle.

3.2 Une période de crise

Nous allons à présent tenter d'élucider la résurgence massive du mythe exotique sur la période que couvre notre étude. L'exotisme postcolonial - comme l'exotisme traditionnel - ayant pu être ramené à un substitut mythique, il s'agira en fait de discuter la résurgence du mythe. Ainsi que le rappelle Mircea Eliade, le mythe ne disparaît jamais totalement et sa marque, même camouflée, reste toujours décelable dans les productions culturelles sous la forme d'une révolte contre le temps historique :

> On devine dans la littérature, d'une manière plus forte encore que dans les autres arts, une révolte contre le temps historique, le désir d'accéder à d'autres rythmes temporels que celui dans lequel on est obligé de vivre et de travailler. On se demande si ce désir de transcender son propre temps, personnel et historique, et de plonger dans un temps « étranger », qu'il soit extatique ou imaginaire, sera jamais extirpé. Tant que subsiste ce désir, on peut dire que l'homme moderne garde encore au moins certains résidus d'un « comportement mythologique ». Les traces d'un tel comportement mythologique se décèlent aussi dans le désir de retrouver l'intensité avec laquelle on a vécu, ou connu,

> une chose pour la première fois ; de récupérer le passé lointain, l'époque béatifique des « commencements »[545].

Cette résurgence du mythe n'apparaît toutefois pas avec la même force à toutes les époques, et semble ainsi répondre à des conditions particulières. « Les mythes du monde moderne »[546] dont il est ici question possèdent en outre une dimension idéologique qui explique en partie cette différence de prégnance mythique selon les périodes. Rappelons en effet que nous avons défini le mythe exotique en nous appuyant sur la réflexion de Roland Barthes, celui-ci postulant cette composante idéologique et la désignant même comme l'élément déclencheur de ses travaux :

> Le départ de cette réflexion [sur quelques mythes de la vie quotidienne française] était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le « naturel » dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique : en un mot, je souffrais de voir à tout moment confondues dans le récit de notre actualité, Nature et Histoire, et je voulais ressaisir dans l'exposition décorative de ce-qui-va-de-soi, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché[547].

Au-delà de ces considérations, le mythe est souvent considéré comme l'antithèse du logos, entendu au sens de discours rationnel. Certains auteurs, comme Sophie Marret, opposent ainsi l'ère de la pensée mythique à celle de la pensée rationnelle, « l'âge du mythe, celui d'avant la *République* de Platon, à l'avènement du Logos, de la pensée rationnelle qui rend le mythe inutile » :

> L'émergence de la science moderne supplanterait les explications fabuleuses à l'ordre du monde, portées par le mythe, et irait de pair avec une modification des structures de la pensée divergeant dès lors de la bi-polarité caractéristique de la pensée archaïque[548].

Sophie Marret oppose cette conception (établie par Jean-Pierre Vernant à propos de la mythologie grecque) à celle de Mircea Eliade qui considère le mythe moderne comme une résurgence du mythe archaïque : « d'autres théoriciens, tel Mircea Eliade, auront plutôt souligné l'universalité des mythes antiques, la subsistance du mythe jusque dans

---

[545] Mircea Eliade, *Aspects du mythe op. cit.*, p 235.
[546] *Ibid.*, p 223
[547] Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, Avant-propos, p 9.
[548] Sophie Marret, *op. cit.*

la modernité, sa cohabitation avec l'histoire »[549]. Ces deux conceptions ne nous paraissent cependant pas contradictoires : si l'approche scientifique rend en effet caduque, pour les sociétés qui la cultivent, la connaissance apportée par le mythe, elle n'en éradique pas pour autant la pensée mythique comme composante essentielle de la psyché humaine. Le mythe peut ainsi être déconnecté de sa dimension cultuelle, « démythisé », ses thèmes n'en subsistent pas moins à travers les actions et productions humaines. La pensée de Lacan précise les modalités de cette cohabitation entre pensée mythique et pensée scientifique :

> Si Lacan prend appui sur l'opposition « Mythos/Logos » pour cerner la spécificité du mythe, il le fait en bien d'autres termes que Jean-Pierre Vernant. L'opposition n'est pas essentiellement historique, mais structurale, la pensée mythique cohabite avec la pensée scientifique en tant qu'elle est l'énonciation de ce que cette dernière exclut[550].

Certaines constatations de Mircea Eliade attestent également cette complémentarité entre pensée mythique et pensée rationnelle. L'historien des religions remarque ainsi le développement simultané des théories matérialistes et de l'intérêt pour les religions orientales et archaïques, qu'il explique par la « nostalgie du primordial ». Cet exemple souligne les résidus mythiques à l'œuvre dans la pensée scientifique mais également le recours au mythe pour ouvrir la réflexion à ce que la démarche rationnelle « exclut », à la « vérité refoulée par la science »[551] :

> Arrêtons-nous un instant […] pour examiner la signification de cette synchronicité entre les idéologies matérialistes, d'une part, et l'intérêt croissant pour les formes orientales et archaïques de religion, d'autre part. On pourrait dire que la recherche anxieuse des origines de la vie et de l'esprit, la fascination exercée par les « mystères de la nature », ce besoin de pénétrer et de déchiffrer les structures internes de la matière - que toutes ces aspirations et ces impulsions dénotent une sorte de nostalgie du primordial, de la matrice originelle universelle[552].

Cette opposition entre mythe et logos nous amène à penser le mythe comme un exutoire face à un réel dont on cherche à s'extraire. Comme si, après avoir été affaibli par la pensée scientifique, le mythe resurgissait pour étendre les limites du monde rationnel

---

[549] *Ibid.*
[550] *Ibid.*
[551] *Ibid.*
[552] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p 77

vers un *au-delà* du visible. Anaïs Fléchet note ainsi la coïncidence entre « le repli conservateur du Second Empire » d'un côté et l'âge d'or du roman d'aventure exotique de l'autre. Si elle voit dans cette correspondance une façon « d'innocenter la civilisation européenne et de justifier l'ordre colonial »[553], il nous semble que l'on peut surtout y lire le besoin de s'évader d'une gangue morale étouffante. S'appuyant sur Ricoeur, Sophie Marret souligne également cet aspect libérateur du mythe « qui n'est pas seulement explicatif, mais offre une ouverture à d'autres mondes possibles, qui transcenderaient les limites établies du nôtre ». Elle illustre son propos par l'exemple de *Dracula* et *Frankestein*, qui « portent l'intuition des limites » du « triomphe du discours de la science »[554] porté par l'époque victorienne. Cette dimension émancipatrice du mythe nous renvoie à la conception utopique que nous avons développé, avec l'idée d'un réel « insupportable » dont l'utopie permet de s'extraire. Notons qu'en réalité toute utopie naît de ce type de réel. Bien que nous ayons classé l'utopie exotique traditionnelle, contrairement à l'utopie du métissage, comme accompagnant un réel plein de promesses, il semble bien que ces promesses se fassent jour, en tout premier lieu à partir d'une situation générant un besoin d'évasion. On peut ainsi émettre l'hypothèse - nous y reviendrons - que le positivisme du XIXe siècle ait provoqué un besoin imaginaire trouvant sa « promesse » dans le réel des empires coloniaux. Quoi qu'il en soit, ce besoin d'émancipation qui trouve son expression dans la résurgence mythique traduit un état de *crise*, le terme étant employé dans une acception large de *période de trouble* : en d'autres termes, ce serait pour faire face à une situation problématique que l'on aurait recours à l'exutoire du mythe exotique. Ce mythe suppose, dans le domaine musical, une *imitation* des modèles extra-européens qui revêtira, ainsi que nous l'avons vu, des aspects aussi divers que l'emprunt stéréotypé ou le métissage. Or, ainsi que le rappelle Gilbert Merlio, toute recherche d'un modèle à imiter suppose une crise identitaire. Sa réflexion concerne l'œuvre de Schiller mais il nous semble intéressant d'en reproduire un extrait tant elle peut également s'appliquer à la période qui nous occupe :

> […] la recherche de modèles à imiter trahit une quête, voire une crise d'identité, la modernité présente étant ressentie comme une époque marquée par des déficiences et des imperfections auxquelles la référence à des modèles anciens doit permettre de remédier. D'où d'ailleurs un second trait à cette modernité : elle est conçue comme un âge transitoire, entre un âge d'or passé et un âge d'or futur. La modernité, c'est en somme l'innocence ou l'unité perdue, la

[553] Anaïs Fléchet, *op. cit.*
[554] Sophie Marret, *op. cit.*

> conscience de cette perte, mais aussi l'orgueil que la recherche résultant de cette perte peut produire une culture supérieure. […] Comme l'a bien montré Hans-Robert Hauss, c'est la nostalgie secrète du commencement qui a été le véritable moteur des Lumières. Le mythe eschatologique du progrès est dialectiquement lié au mythe de la décadence. Seul le recommencement d'une histoire avortée peut faire naître une société d'hommes achevés, libres et égaux. Et l'idéal opposé à la décadence moderne, qu'il s'agisse du bon sauvage ou de l'Antiquité grecque, est moins un passé historique qu'une image de l'archaïque et de l'éternel auquel les temps présents doivent puiser les ressources d'un avenir meilleur[555].

De la même façon, Anaïs Fléchet s'interroge sur les liens possibles entre « des moments exotiques et des moments de crise identitaire »[556]. Il s'agit à présent d'identifier la crise ayant mené, dans le seconde moitié du XXe siècle, à cette forte résurgence du mythe exotique.

3.2.1 Une crise identitaire

La notion de crise sous-entend un trouble, une déstabilisation, en un mot une rupture d'équilibre par rapport à une situation antérieure perçue comme stable. Considérée comme transitoire, elle introduit une incertitude vis-à-vis de l'avenir et appelle ainsi à une prise de décision devant mener à sa *résolution*. Myriam Revault d'Allonnes rappelle la nature métaphorique du terme de crise, ainsi que le champ médical auquel elle se rapporte dans l'Antiquité. Elle en déduit cette « projection » de la crise vers l'attente d'une décision qui doit en déterminer l'issue :

> La crise est […] le moment de la maladie où intervient un changement subit, où se révèle au grand jour la pathologie cachée et où se décide l'issue, bonne ou mauvaise. Elle associe quelques traits essentiels : une situation pathologique marquée par les perturbations du corps et la souffrance ; une rupture dans la rythme temporel de la maladie elle-même, une évolution brutale dans un sens ou dans l'autre ; l'intervention d'un regard clinique qui pose un diagnostic et formule le pronostic d'une issue en forme d'alternative (amélioration ou aggravation) et donc d'une sortie de crise. […] la crise se développe fondamentalement dans une *temporalité*. Elle est le moment où il faut faire preuve de discernement, opérer des choix et prendre des décisions[557].

---

[555] Gilbert Merlio, « La crise de la modernité selon Schiller », Revue germanique internationale [En ligne], 22 | 2004, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 11 septembre 2017. URL : http://rgi.revues.org/1035 ; DOI : 10.4000/rgi.1035

[556] Anaïs Fléchet, *op. cit.*

[557] Myriam Revault d'Allonnes, *La crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Éditions du Seuil, Paris, 2012, format e pub, chapitre I : Généalogies, transferts, usages.

La crise ainsi définie est considérée par l'auteur comme consubstantielle à la modernité dans la mesure où celle-ci introduit une rupture radicale avec ce qui précède :

> La crise prend désormais la forme d'une rupture généralisée, d'une négation radicale de l'ancien par le nouveau, au nom d'une certaine conception du progrès. C'est la raison pour laquelle la modernité est, en tant que telle, un concept de crise. Structurellement et consubstantiellement habitée par la crise. […] C'est de la nature même du projet moderne qu'est issue la crise[558].

Myriam Revault d'Allonnes décrit en outre une crise sans fin qui caractériserait l'époque contemporaine. Elle note ainsi un retournement de la notion de crise qui, de passage circonscrit dans le temps, serait devenu un état permanent de la société européenne : « la crise est aujourd'hui devenue une situation pérenne - et non plus un moment - habitée par l'incertitude »[559]. Situant cette généralisation de la crise dans la seconde moitié du XXe siècle, elle relève ainsi la coloration spécifique prise par la « crise de la modernité » à cette période, accusant la rupture qui s'opère alors et soulignant la continuité que nous avons déjà relevée entre l'époque créatrice d'Eloy et les premières décennies du XXIe siècle :

> On dit souvent que nous vivons aujourd'hui une modernité « avancée », « tardive », une « seconde », une « hyper » ou une « ultra » modernité. La diversité et le flottement de ces épithètes traduit *a minima* la perception d'un changement qualitatif par rapport à ce que donnait à voir la modernité « triomphante » telle qu'elle s'était déployée depuis le XVIIe siècle jusqu'à la première moitié du XXe[560].

Ces généralités sur la notion de crise une fois posées, nous pouvons à présent nous préoccuper de la crise identitaire qui secoue la culture européenne dans la seconde moitié du XXe siècle. Nous entendons ici le terme d'identité dans sa dimension collective d'une part (il ne s'agit pas de la crise identitaire de tel ou tel individu mais bien d'un sentiment collectivement partagé) et culturelle d'autre part, le terme étant ici employé comme synonyme de culture. La crise identitaire que nous allons tenter de décrire concerne ainsi un groupe culturel, celui des compositeurs - mais également artistes, penseurs, intellectuels… - de la seconde moitié du XXe siècle européen.

---

[558] Myriam Revault d'Allonnes, « Crise et modernité », article en ligne (2013) : http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/287/414

[559] Myriam Revault d'Allonnes, *La crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps, op. cit.*, format e pub, chapitre III : L'expérience contemporaine du temps. La crise sans fin.

[560] Myriam Revault d'Allonnes, *Ibid.*, format e pub, Introduction.

La première rupture qui s'opère après 1945 concerne l'effondrement de l'idée de progrès, constitutive de la modernité européenne depuis les Lumières. L'idée de progrès, dans la première appréhension que l'on en a, peut apparaître en contradiction avec la pensée mythique. Elle suppose en effet une évolution positive et continue alors que, pour le mythe, l'idée même de durée induit un processus de dégradation menant à la nécessité d'un éternel recommencement. Pour la pensée archaïque en effet,

> […] l'écoulement du temps implique l'éloignement progressif des « commencements », donc la perte de la perfection initiale. Tout ce qui dure s'effrite, dégénère et finit par périr[561].

On voit qu'il semble y avoir là une opposition totale entre progrès et pensée mythique. Mais l'idée de progrès, impliquant l'avènement constamment renouvelé du meilleur, est également assimilable, comme promesse d'un *monde à venir*, à une utopie s'inscrivant dans une conception mythique de type eschatologique. Ce n'est toutefois pas la dimension mythique de l'idée de progrès qui nous intéresse ici mais plutôt les prémisses sur lesquelles elle se base. Or ces prémisses sont plutôt de type ethnocentriste dans la mesure où elles prennent la civilisation européenne comme étalon universel, ainsi que le suggère Doudou Diène. Bien que celui-ci développe une réflexion radicale à laquelle nous n'adhérons pas toujours, nous rappellerons pourtant sa posture à ce sujet :

> Le « monde occidental » a toujours fait l'objet d'interrogations multiples sur son existence et de définitions diverses sur son identité. […] Mais le concept ontologique central au cœur de son autodéfinition […] est celui de l'universalité de sa civilisation. Historiquement, l'Occident s'est posé comme concept-monde, c'est-à-dire comme modèle, mesure et expression finale de l'évolution humaine. Sa configuration géographique initiale, l'Europe, s'est donné, dans son rapport aux autres peuples, une mission de civilisation. Ses lunettes culturelles ont été, dans la durée, teintées par une construction de l'universalité, l'universalité-miroir, selon lequel [sic] « est universel ce qui me ressemble ». Sa phase historique d'expansion, sa « sortie d'Europe », du coin occidental du continent eurasiatique, s'est auto-légitimée par une mission civilisatrice nourrie par un dogme intangible : la supériorité de sa civilisation. […] Ses philosophes et scientifiques, notamment ses naturalistes, ont fourni un fondement

[561] Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p 70

> scientifique et philosophique à la légitimation ultime de la mission civilisatrice : la hiérarchie des cultures, des races et des espèces[562].

C'est ainsi à l'aune de son propre modèle que la pensée européenne[563] a élaboré cette idée de progrès qu'elle ne partage d'ailleurs avec aucune autre culture. Y voyant, une « véritable mythologie ou idéologie de l'Occident »[564], Jean-Jacques Wunenburger précise ainsi à quelle point cette idée est étrangère aux cultures antiques ou extra-européennes :

> À vrai dire, notre croyance au progrès, aujourd'hui en crise, qui a traversé les derniers siècles du développement de l'Occident n'est ni ancienne, ni vraiment universelle. Dans les sociétés traditionnelles, précolombiennes, égyptiennes pharaoniques, gréco-latines, le terme de changement a été tenu plutôt pour négatif, péjoratif, car seul ce qui se maintient en place, en ordre, est digne d'éloge. Les sociétés asiatiques n'ont jamais, avant le contact avec l'Occident, pensé le monde comme une histoire en progrès, mais plutôt comme le fait de cycles de dysharmonie et d'harmonie. Pour les anciens grecs, comme Platon, le devenir du monde et des sociétés les condamnait à une décadence, de sorte que tout projet de réforme comme celui de La République de Platon, devait porter sur les moyens de freiner ou de stabiliser cette chute[565].

Dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale, l'idée de progrès est en crise : « le désenchantement entraîné par les grandes catastrophes du XXe siècle (totalitarismes, génocides, bombe atomique, etc.) nous a ouvert les yeux »[566]. La prise de conscience du relativisme consacre l'effondrement du progrès auparavant considéré comme aspiration universelle de l'humanité depuis les Lumières européennes. Cette idée commence déjà à poindre à la fin du XIXe siècle : dans l'article « Progrès » de *La Grande Encyclopédie* (1885-1902), Dominique Parodi[567] s'interroge déjà sur l'universalité présumée de la notion de progrès :

---

[562] Doudou Diène, « Crise identitaire du monde occidental », Revue internationale et stratégique 2009/3 (n° 75), p. 93-100. DOI 10.3917/ris.075.0093. Article disponible en ligne : http://www.cairn.info/revue-internationale-et-strategique-2009-3-page-93.htm

[563] Nous employons le terme de pensée *européenne* dans le sens plus général de pensée *occidentale*. En effet, l'Europe, ainsi que le remarque Jacqueline Russ, ne possède pas « une connotation essentiellement géographique : elle intègre, comme figure spirituelle, non seulement le continent européen mais aussi les Etats-Unis », in Jacqueline Russ, *L'aventure de la pensée européenne*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1995, p 254.

[564] Jean-Jacques Wunenburger, *Le progrès en crise*, Éditions Uppr, Paris, 2014, format e pub, chapitre I : Histoire et signification du terme « progrès ».

[565] *Ibid*., format e pub, Avant-propos.

[566] *Ibid*.

[567] Cité in Bernard Valade, « Progrès », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 septembre 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/progres/

> […] quand on parle de progrès que l'histoire nous découvre, on restreint peut-être sans y penser l'histoire à notre histoire, ou au moins à celle de notre monde occidental ; si l'on peut affirmer le progrès humain en général, c'est à la condition de supposer entre les événements des relations complexes et cachées que ne révèle pas le simple récit des faits ; plutôt qu'un progrès général et continu de l'espèce, l'histoire ne semble constater que le progrès de certaines civilisations[568].

L'Europe réalise qu'elle n'est plus - qu'elle n'a jamais été - le modèle du monde en matière de civilisation : les inégalités culturelles deviennent de simples différences entre cultures et sont désormais considérées en-dehors de toute idée de hiérarchie. Les relations interculturelles sont soumises à des impératifs nouveaux qui bousculent tous les codes établis jusque là.

Enfin, il faut noter la déchéance de la raison comme corollaire de celle du progrès :

> La raison contemporaine s'affirme comme raison relative, descendue de son piédestal : comme une raison modeste, liée à des paris provisoires et délivrée de tout fondement. Nous assistons aujourd'hui à une transformation complète de l'idée de raison. Explorer les disciplines contemporaines, c'est s'arracher aux ambitions excessives de cette ratio qui, des Lumières jusqu'à la fin du XIXe siècle, se crut triomphante, maîtresse de la nature et des choses[569].

Terminons ces préalables en rappelant que l'idéologie du progrès s'est bâtie en réponse à des questions fondamentales et que sa fin marque inévitablement la résurgence de ces questions et la nécessité d'y trouver de nouvelles réponses :

> Pour répondre à des questions devenues insolubles et à une situation existentielle invivable, l'homme moderne a déployé l'idée de Progrès en se pensant comme l'auteur d'une histoire sur laquelle il pouvait extrapoler. Nous héritons, avec l'effondrement des grandes philosophies de l'Histoire et de la croyance au Progrès, de questions fondamentales qui touchent à l'orientation vers l'avenir[570].

Une autre crise marque de façon profonde le second XXe siècle, celle de la rupture avec la tradition. Là encore le mouvement est amorcé depuis les Lumières mais prend au cours de ces décennies une acuité radicale, particulièrement visible dans le champ de la

---

[568] Dominique Parodi, article « *Progrès* », in La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, sous le direction de M. Berthelot, Paris, tome 27 p 749, disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k24662j/f1195.item.zoom

[569] Jacqueline Russ, *L'aventure de la pensée européenne*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1995, p 264.

[570] Myriam Revault d'Allonnes, *La crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, *op. cit.*, format e pub, chapitre III : L'expérience contemporaine du temps. La crise sans fin.

création artistique. Considérant la rupture du fil de la tradition comme l'un des faits majeurs du XXe siècle, Hanna Arendt intitule ainsi « Brèche entre le passé et le futur » la préface de son recueil de textes édités sous le titre de *La crise de la culture*. Elle débute sa réflexion par une citation de René Char, « notre héritage n'est précédé d'aucun testament », dont elle livre ensuite sa propre interprétation :

> Le testament, qui dit à l'héritier ce qui sera légitimement sien, assigne un passé à l'avenir. Sans testament ou, pour élucider la métaphore, sans tradition - qui choisit et nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur - il semble qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait, par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur, mais seulement le devenir éternel du monde et en lui le cycle biologique des êtres vivants[571].

La rupture de tradition est ensuite présentée par la philosophe comme la conséquence des tragédies du XXe siècle et, surtout, comme quelque chose d'irréversible :

> [La rupture dans notre histoire] naquit d'un chaos de problèmes de masse sur la scène politique et d'opinions de masse dans le domaine spirituel que les mouvements totalitaires, au moyen de la terreur et de l'idéologie, cristallisèrent en une nouvelle forme de gouvernement et de domination. La domination totalitaire en tant que fait institué, lequel, en ce qu'il est sans précédent, ne peut être compris à l'aide des catégories usuelles de la pensée politique, et dont les « crimes » ne peuvent être jugés avec les critères moraux traditionnels ni punis à l'intérieur du cadre légal de notre civilisation, a rompu la continuité de l'histoire occidentale. La rupture dans notre tradition est maintenant un fait accompli. Elle n'est ni le résultat du choix délibéré de quelqu'un ni susceptible d'être changée par une décision à venir. [Son caractère non délibéré] lui confère un aspect irrévocable que les événements seuls - jamais les pensées - peuvent avoir[572].

Dans le champ artistique, les manifestations de cette rupture sont toutefois assez ambivalentes. Se succédant dans une quête absolue de nouveauté, elles génèrent une « tradition de la rupture » propre à brouiller toute tentative de repérage :

> Cette rupture avec la tradition inaugure une *tradition de la rupture* qui va affecter la dimension normative de la modernité : toutes les tentatives pour fixer des repères, des critiques, des normes vont être travaillées de l'intérieur et potentiellement ébranlées dès que posées. Il en va ainsi, notamment, de la

[571] Hanna Arendt, *La crise de la culture*, Éditions Gallimard, 1972, pour la traduction française, Paris, p 14
[572] *Ibid*., p 39-41

> modernité esthétique où le problème de l'autofondation[573] prend une forme particulièrement aiguë[574].

Une succession de cycles de ruptures s'installe ainsi, qui n'est pas sans rappeler le mythe de l'éternel retour : chaque fin de cycle donne lieu à un commencement qui se veut la *tabula rasa* de ce qui a précédé. Cette ambivalence n'a pas échappé à Mircea Eliade dans les quelques réflexions sur l'art qui émaillent ses publications :

> [...] tous les mouvements artistiques modernes poursuivent, consciemment ou non, la destruction des univers esthétiques traditionnels, la réduction des « formes » à des états élémentaires, germinaux, larvaires, dans l'espoir de recréer des « mondes frais », autrement dit d'abolir l'histoire de l'art et de réintégrer le moment auroral où l'homme voyait le monde « pour la première fois ». Inutile de rappeler combien tout ceci doit intéresser l'historien des religions, lequel n'est pas sans connaître le système mythologique impliquant la destruction et la recréation symboliques de l'univers pour permettre le recommencement périodique d'une existence « pure » dans un monde frais, fort, fertile[575].

En 1927 déjà, Brancusi doit intenter un procès aux douanes américaines pour que ses œuvres soit reconnues comme sculptures[576] et non comme « objets », catégorie qui entraînait une taxation supérieure.

---

[573] Myriam Revault d'Allonnes définit plus haut la modernité comme un concept « autoréférentiel »
[574] Myriam Revault d'Allonnes, *La crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, *op. cit.*, format e pub, chapitre II : Crise et modernité. La nature du projet moderne
[575] [575] Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p 114
[576] Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, paris, 2005, préface

Figure 60 : Oiseau dans l'espace, l'une des œuvres de Brancusi non reconnue comme « œuvre d'art » par les douanes américaines en 1926

De la même façon, Nathalie Heinich raconte le scandale provoqué par le palmarès de la biennale de Venise en 1964. Le grand prix est alors attribué à Rauschenberg, dont les *Combine paintings*, mêlant peinture et sculpture, décloisonnent les catégories artistiques traditionnelles (l'artiste avait déclaré en 1961 : « ce sont des œuvres combinées, des combinaisons. Je veux éviter ainsi les catégories. Si j'avais appelé peintures ce que je fais, on m'aurait dit que c'était des sculptures, et si j'avais appelé cela sculptures, on m'aurait dit qu'il s'agissait de bas-reliefs ou de peintures »[577]) :

[577] Robert Rauschenberg, entretien avec le critique d'art André Parinaud, cité in Olivier Cena, « Robert Rauschenberg ou le mystère de l'intervalle », Télérama, 13 mai 2008, article disponible en ligne : http://www.telerama.fr/scenes/robert-rauschenberg-ou-le-mystere-de-l-intervalle,28928.php

> « Honte », « dégradation », « conspiration », « désacralisation », atteinte à la dignité », « assassinat de l'art », « barbarie »… Il y a cinquante ans déjà, face à Rauschenberg, l'écrivain Alain Bosquet ne plaisantait pas avec les valeurs artistiques. Que s'est-il donc passé ? À l'été 1964, la biennale de Venise donne son grand prix non pas au favori, le peintre français Roger Bissière, âgé de soixante-seize ans et représentant typique de ce qu'on appelait « l'école de Paris », mais à l'américain Robert Rauschenberg, âgé de trente-neuf ans et porte-étendard du tout nouveau « pop art », représenté par la galerie new-yorkaise de Léo Castelli. C'est un vrai choc pour le monde de l'art, et la « consécration d'un nouveau paradigme artistique », que le milieu parisien de l'art moderne, pourtant en pointe dans la promotion des valeurs avant-gardistes contre le conservatisme des classiques, a bien du mal à assimiler. Non seulement les *Combine paintings* de Rauschenberg - assemblages relevant à la fois de la peinture, de la sculpture et de ce qu'on nommera plus tard l'installation - s'avèrent invendables en France lorsque Daniel Cordier les expose dans sa galerie, mais surtout les rejets sont très virulents : un critique explique que « *les œuvres de Rauschenberg ne peuvent être considérées comme de l'art* », tandis que d'autres voient dans le verdict du jury « *une trahison grave de l'idée même de l'art, une atteinte à la dignité des créateurs et un mépris profond envers le beau, le sens et le goût* »[578].

Ces deux exemples sont particulièrement significatifs de cette rupture progressive qui s'opère dans la seconde moitié du siècle. Alors que le premier résulte, de façon contingente, de l'incompréhension face à une œuvre aux dimensions esthétiques nouvelles, le second découle d'une volonté, affirmée par l'artiste, de brouiller les catégories traditionnelles. Cet écart se répercute également dans les réactions des protagonistes : un simple différend sur la nature juridique d'un « objet » dans le premier cas, de violentes manifestations de désapprobation dans le second. Les nouvelles expressions artistiques répondent ainsi à une situation de crise et, dans le même temps, alimentent elles-mêmes cette crise par l'incompréhension qu'elles suscitent.

[578] Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Éditions Gallimard, Paris, 2014, format e pub, Chapitre I : Un nouveau paradigme

Figure 61 : Monogram (1955), l'un des Combine paintings de Robert Rauschenberg

Rappelons que la foi en un progrès continu voit le jour sous le règne de la raison toute puissante des Lumières et que cette résurgence mythique peut ainsi être lue comme une réaction à ce « logos pétri de pouvoir et de domination »[579]. Quant à la rupture de la tradition telle que nous l'avons évoquée, elle prend naissance dans le besoin de s'émanciper des normes esthétiques qui secoue la peinture de la seconde moitié du XIXe siècle. Mais on peut également y voir, comme nous le disions, une volonté de retour aux moments auroraux, comme la recherche d'un refuge en réaction à l'incertitude qui agite alors la peinture. Ces hypothèses accréditent l'idée développée plus haut et selon laquelle les résurgences de l'imaginaire mythique apparaissent comme le corollaire de moments de crise. Comme le soulignait déjà Baudelaire, « la

[579] Jacqueline Russ, *op. cit.*, p 251

modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »[580].

Un troisième bouleversement s'opère dans la seconde moitié du XXe siècle, le développement de la culture de masse Cet aspect des dernières décennies du XXe siècle est rarement présenté comme générateur de crise. Nous le classons cependant comme participant à la crise identitaire que nous sommes en train de retracer dans la mesure où Jean-Claude Eloy en fait lui-même un sujet majeur de préoccupation. L'expansion rapide des moyens de télécommunication, phénomène caractéristique du second XXe siècle, est un des facteurs du développement de cette culture de masse :

> La télévision supplante rapidement, à partir de la fin des années 1960, tous les autres vecteurs culturels. Le petit écran, devenu un élément banal de l'existence quotidienne, imprègne désormais tous les champs de la culture et crée une culture de masse, d'essence médiatique. D'où un double phénomène, de communication et d'uniformisation culturelle[581].

Si le développement des télécommunication est généralement salué de manière positive, il n'en est pas de même de celui de la culture de masse. Hanna Arendt rappelle ainsi que l'association des deux termes contient déjà en elle-même une contradiction, la notion de masse étant jusque-là synonyme de dépravation. Ce faisant, elle note l'inquiétude des intellectuels face à l'expansion de ce phénomène :

> Depuis plus de dix ans, nous constatons une inquiétude sans cesse croissante parmi les intellectuels quant au phénomène relativement nouveau de la culture de masse. Le terme lui-même provient visiblement du terme guère plus ancien de « société de masse » ; l'hypothèse tacite, sous-jacente à toutes les discussions sur ce sujet, est que la culture de masse, logiquement et inévitablement, est la culture de la société de masse. Le fait le plus significatif en ce qui concerne la brève histoire des deux termes est que, il y a quelques années à peine, ils étaient encore utilisés en un sens fortement péjoratif, impliquant que la société de masse était une forme dépravée de la société, et la culture de masse une contradiction dans les termes […][582].

De la même façon, Adorno fait de la culture de masse une critique virulente passée à la postérité sous la célèbre formule opposant en tout art « l'avant-garde » et la « camelote » :

---

[580] Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, 1863, format e pub. Chapitre IV : La modernité

[581] Jacqueline Russ, *op. cit.*, p 256

[582] Hanna Arendt, *op. cit.*, p 253

> Il se dégage un type musical qui, nonobstant sa prétention inébranlable au sérieux et au moderne, s'assimile à la culture de masse par une débilité mentale calculée. […] Non seulement les oreilles des gens sont inondées de musique légère, au point que l'autre musique les atteint juste encore comme contraste figé de la première, comme musique « classique » ; non seulement les airs à la mode émoussent à tel point la faculté perceptive, qu'il n'est plus possible de se concentrer pour une audition sérieuse, les auditeurs étant distraits par les réminiscences de ces refrains stupides, mais encore la sacro-sainte musique traditionnelle elle-même s'est assimilée, par son interprétation et pour l'existence des auditeurs, à la production commerciale de masse, ce qui ne laisse pas intacte sa substance. La musique participe à ce que Clément Greenberg appelait la division de tout art en camelote et avant-garde, et la camelote, la dictature du profit sur la culture, s'est assujetti depuis longtemps la sphère particulière, socialement réservée, de la culture[583].

De nombreux compositeurs affichent également ce refus, parfois même sous la forme d'un véritable mépris, des transformations apportées par cette massification. Ligeti regrette ainsi que les radios allemandes, qui, soucieuses de promouvoir un art nouveau, diffusaient dans les années d'après-guerre de la musique contemporaine et des conférences, se soient ensuite totalement laissées submerger par la « musique légère »[584]. De façon beaucoup plus virulente, Xenakis n'hésite pas à affirmer que « nous sommes infestés par la musique pop, la musique de variété, et à un moindre degré par la musique du passé. Là encore, c'est la crainte d'une *édulcoration* de la musique qui l'amène à énoncer une opinion aussi radicale :

> On peut faire la comparaison suivante : un chercheur de laboratoire découvre des substances chimiques. Il n'a pas à proprement parler une finalité. Mais il vit dans un environnement qui se saisit de sa découverte et qui la transforme en produit pharmaceutique par exemple. En musique, les découvertes effectuées dans le domaine technologique se retrouvent, souvent très édulcorées, dans certaines musiques pop ou de variétés. De la même façon, ces musiques reprennent des éléments de langage venus de l'Inde ou de l'Indonésie, par le biais des guerres coloniales notamment[585].

Eloy s'inscrit totalement dans ce courant critique vis-à-vis de la culture de masse. Bien que le terme n'apparaisse jamais sous sa plume (il parle plus volontiers de « musiques commerciales » ou de « musiques industrielles de masse »), il partage l'inquiétude d'Adorno face à l'impact négatif de ces musiques de consommation. Il relie en outre le

---

[583] Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962, pour la traduction française, p 16-20.
[584] György Ligeti in Philippe Albèra, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Entretien avec György Ligeti ».
[585] Iannis Xenakis in Philippe Albèra, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Entretien avec Iannis Xenakis ».

phénomène de la culture de masse à celui de l'uniformisation du goût, né de la mondialisation des échanges et de l'hégémonie culturelle européenne :

> C'est un *fait* incontournable qu'en musique, la civilisation occidentale domine de manière gigantesque. Non pas tant avec sa musique *classique*, ou encore moins sa *modernité*, qu'avec les musiques populaires ou industrielles de masse (chansons, télévision, cinéma) […][586].

Dans un mail du 10 septembre 2017 le compositeur revient sur ce sujet qui lui tient à cœur :

> Aujourd'hui, sous le prétexte des "métissages", de la "world music", etc., c'est le triomphe des musiques dites "populaires" (et j'ajoute malheureusement beaucoup trop souvent musiques "commerciales", musiques de consommations, musiques soutenues par les médias).

Il avait déjà auparavant abordé le sujet des « musiques du monde » dénaturées par l'uniformisation commerciale :

> C'est parfois intéressant, exceptionnellement réussi, malheureusement trop souvent vulgaire, facile, dégradé, commercial. […] Dans ce que j'ai pu entendre, il apparaît parfois quelques perles inattendues : trésors soudain révélés, d'autant plus forts qu'ils sont rarissimes ! Mais face à ces miracles exceptionnels, on trouve une masse de produits commerciaux sans grand intérêt[587].

Cet aspect de la réflexion d'Eloy éclaire d'un jour nouveau la quête d'authenticité prônée par le compositeur. L'objet de la quête ne change pas, il s'agit toujours de sauver malgré elles des traditions extra-européennes supposées menacées de disparition. Les raisons du péril sont en revanche un peu différentes : c'est toujours l'hégémonie occidentale qui menace, mais elle le fait cette fois à travers le développement de sa propre culture de masse. Ce développement pose ainsi un double problème : l'affadissement de la musique occidentale et l'uniformisation des cultures extra-européennes. Il en résulte une incertitude sur l'avenir de la musique qui lui donne toute sa place dans le cadre de cette réflexion sur la crise identitaire européenne.

---

[586] Jean-Claude Eloy, *Le chemin vers la voix claire, op. cit.*, p 95
[587] *Ibid.*, p 99

Fin du progrès, rupture de la tradition et développement de la culture de masse constituent ainsi les trois aspects majeurs de la crise identitaire qui ébranle la génération d'après 1945. Cette crise génère une incertitude quant à l'avenir qui peut expliquer le recours à des mécanismes de pensée archaïques soucieux, face à l'adversité, de trouver refuge dans un retour à la béatitude mythique des commencements.

3.2.2 Une crise musicale

La musique de la seconde moitié du XXe siècle subit la même crise que les arts visuels, l'éclatement des normes menant là aussi à une remise en cause générale qui ira jusqu'à questionner la notion même d'œuvre. Les « scandales » musicaux sont cependant de moindre ampleur dans la mesure où, plus que les arts visuels, la musique semble avoir consommé la rupture avec son public. Cette rupture n'est certes pas le fait unique de la période qui nous intéresse, mais elle prend une dimension particulièrement significative dans le champ musical. Nous ne rappellerons ici certains faits, par ailleurs bien connus, que pour mieux connecter notre problématique à la situation anthropologique vécue par Jean-Claude Eloy.

Molino voit les prémisses de cette rupture plus d'un siècle auparavant, dans deux transformations essentielles de la vie musicale au début du XIXe siècle : le passage, pour le musicien, du patronage à l'autonomie et, pour l'auditeur, de l'espace privé à l'espace public. Il déduit de ces transformations la divergence inéluctable qui s'installe entre les aspirations du compositeur et le goût du public, les deux n'étant plus liés par une destinée commune :

> Le créateur est peu à peu devenu autonome, mais il est en même temps livré à lui-même : c'est précisément le moment où émerge la figure de l'Artiste au sens moderne du mot. Il n'y a donc plus la régulation automatique qui, sous le régime du patronage, faisait que le créateur était par définition en accord avec son public, ce public restreint d'aristocrates connaisseurs dont les goûts évoluaient au même rythme. D'où le processus d'autonomisation de l'art : il peut dorénavant suivre une évolution indépendante de toute régulation externe. C'est évidemment là la source de la séparation progressive entre l'artiste et son public et non je ne sais quel philistinisme propre à la bourgeoisie : cette séparation était inscrite dans l'organisation de la nouvelle société[588].

[588] Jean Molino, « Le temps, la musique et l'histoire », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 4, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, p 77

Jean-Jacques Nattiez situe pour sa part les débuts de la rupture avec le public à une date plus récente, considérant qu'avec « Debussy et Schoenberg, une cassure, qui ira grandissante, s'instaure entre le compositeur et l'auditeur ». Il note toutefois que, déjà depuis Beethoven, « le compositeur ne se sent plus obligé de tenir compte des attentes de l'auditeur »[589]. Bien qu'elle s'origine dans des bouleversements plus anciens, c'est cependant dans la seconde moitié du XXe siècle que cette rupture entre le compositeur et le public atteint un point critique, notamment en raison de cet éclatement de la norme dont nous parlions plus haut et qui fait de chaque œuvre un système autonome et nouveau susceptible de dérouter la perception. Nattiez date ainsi du début des années 1950, avec *Polyphonie X* et le premier livre des *Structures pour deux* pianos de Boulez, le moment où « la cassure entre le compositeur et son public est à son comble »[590]. C'est, selon Adorno, cette difficulté à discerner désormais la bonne de la mauvaise musique - tout simplement à *comprendre* ? - qui « déconcerte un public coupé de la production », alors qu'il est en réalité illusoire de penser que « Beethoven serait compréhensible et que Schönberg ne le serait pas » :

> On peut juger de la qualité de chaque œuvre d'avant-garde dans les mêmes limites et d'une manière aussi concluante que s'il s'agissait d'une œuvre traditionnelle, voire peut-être mieux, parce que là aucun langage musical ne peut ôter à l'auteur la responsabilité de la justesse de l'œuvre. Cependant, les médiateurs prétendument compétents ont perdu la capacité de décider en cette matière. Depuis que la composition se mesure uniquement par la structure propre de chaque œuvre et non sur des exigences générales et tacitement acceptées, il n'est plus possible « d'apprendre » une fois pour toutes à distinguer la bonne musique de la mauvaise. Qui veut juger doit regarder en face les problèmes et les antagonismes impermutables de chaque création en particulier, et là-dessus ne le renseignent aucune théorie générale et aucune histoire de la musique. Il n'y a guère que le compositeur d'avant-garde qui soit à la hauteur d'une pareille tâche ; en revanche il manque le plus souvent de dispositions pour la pensée discursive. Il ne peut plus compter sur un médiateur entre le public et lui-même[591].

Cette idée de la nécessité d'une médiation entre le compositeur et son public fait par ailleurs consensus : Nattiez rappelle ainsi que la forme-sonate n'est théorisée qu'au moment où elle se transforme,

---

[589] Jean-Jacques Nattiez, « Comment raconter le XXe siècle », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 1, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, p 40-41
[590] *Ibid.,* p 42
[591] Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p 18

> la musicologie et le discours sur la musique de façon plus générale [apparaissant] lorsque les compositeurs s'écartent des cadres de références, lorsqu'il y a nécessité d'expliquer aux mélomanes ce qu'ils ne comprennent plus[592].

Plus que le besoin de médiation, c'est ainsi l'indigence, voire l'inexistence, de cette médiation que soulève le texte d'Adorno.

Le public de la musique « savante » étant désormais plus restreint, il est normal que les scandales deviennent moins nombreux et moins retentissants. Xenakis semble d'ailleurs le regretter :

> Quand vous ne heurtez pas les gens, c'est que vous ne leur apportez rien. Or aujourd'hui, il existe une sorte de réserve, on ne siffle plus les œuvres nouvelles, et il est difficile de prendre pour critère la réaction du public. On ne sait pas dans quelle mesure il est préparé par les *mass media*, dans quelle mesure il est ou non spécialisé […] Au temps où je prenais des cours chez Messiaen, le scandale était presque un critère de vérité pour son propre travail. Aujourd'hui nous ne sommes loin[593].

On trouve dans le propos de Xenakis, outre un mépris à peine voilé pour les *mass media*, l'idée d'une distinction entre l'auditeur des « musiques de masse » et celui des « musiques savantes », distinction encore en vigueur aujourd'hui. Cette distinction introduit la notion d'un public de « spécialistes », celui-ci s'attendant à une musique éventuellement « transgressive » et étant donc peu susceptible de réaction violente lors du concert. C'est d'ailleurs sur cette distinction entre deux types d'auditeurs que Julien Mathieu base son analyse du scandale provoqué par la création de *Déserts* en 1954. En effet, alors que ce scandale est communément considéré comme l'un des plus grands scandales musicaux de la seconde moitié du XXe siècle, l'auteur en relativise la portée Il précise ainsi que, si « cet événement pose le problème des rapports conflictuels que la musique contemporaine - et, plus spécifiquement, la musique atonale, a entretenus avec son public dans les années cinquante », cette « coupure entre le 'créateur' et son auditoire, en quelque sorte symbolisée par les 'tumultes' que l'œuvre de Varèse a provoqués, est un phénomène dont les ressorts sont loin d'être strictement

[592] Jean-Jacques Nattiez, « Comment raconter le XXe siècle », *op. cit.*, p 40-41

[593] Iannis Xenakis, cité in Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.,* chapitre « Entretien avec Iannis Xenakis». La date de l'entretien n'est pas précisée. La plupart des textes ont cependant été précédemment publiés dans la revue Contrechamps en 1989.

esthétiques »[594]. Julien Mathieu rappelle en effet que cette création de *Déserts* a eu lieu dans la cadre de concerts hebdomadaires organisés par la RTF et attirant généralement un auditoire nombreux en raison de leur gratuité et de leur lieu prestigieux (le Théâtre des Champs-Élysées). Ces concerts n'étaient en outre pas spécifiquement dédiés à la musique contemporaine (*Déserts* y côtoyait Mozart et Tchaïkovsky) et le public qui s'y pressait ne s'attendait pas forcément à en entendre. Ainsi, le scandale provoqué par *Déserts*, bien qu'entré à la postérité comme « mythe fondateur de la musique contemporaine », s'il marque bien la rupture entre la musique contemporaine et le *grand public*, semble toutefois résulter d'une sorte de malentendu plutôt que d'une indignation réellement significative :

> Si, par exemple, *Déserts* avait été créé dans le cadre des concerts du *Domaine musical*, on peut, sans beaucoup hésiter, penser que l'accueil eut été tout autre. Souvenons-nous, en effet, que, comme l'a montré Pierre Bourdieu toute œuvre d'art est, d'une manière ou d'une autre, codée. Dans certains milieux « cultivés », il est parfaitement admis qu'une musique « novatrice » soit « transgressive » ; c'est même là un des signes de sa *valeur* culturelle. Elle ne peut donc qu'être reçue favorablement. En revanche, si cette musique est transférée (avec, comme nous l'avons vu, un « effet de surprise ») dans un autre univers social, où les conceptions artistiques sont fondées sur la notion de « plaisir », « d'utilité », « d'éthique », elle ne peut qu'être prise au pied de la lettre (ou plutôt de la note, si l'on peut dire), c'est-à-dire comme une transgression *pure*, donc à traiter comme telle[595].

Au-delà de cette division des publics, ici entre auditeurs de musique *classique* et auditeurs de musique *contemporaine*, la perte d'intérêt pour la création contemporaine est une réalité : son public restreint à un petit cercle d'initiés, elle traverse une crise de légitimité qui est l'une des principales caractéristiques du second XXe siècle. En effet, non seulement le public s'en détourne mais, ainsi que le souligne Philippe Albèra, les élites intellectuelles elles-mêmes lui offrent bien peu de place dans leur réflexion :

---

[594] Julien Mathieu, « Un mythe fondateur de la musique contemporaine : le « scandale » provoqué en 1954 par la création de Déserts d'Edgar Varèse », Revue d'histoire moderne et contemporaine 2004/1 (no51-1), p. 129-152. DOI 10.3917/rhmc.511.0129.Article disponible en ligne : http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-1-page-129.htm

[595] *Ibid.*

> […] la musique contemporaine n'a plus de résonance sociale ; elle n'intervient même plus dans le champ des élites intellectuelles, qui sont indifférentes à ses enjeux[596].

Cette crise de légitimité trouve sa rationalisation dans un retour à la figure de l'artiste incompris, qui détient une vérité encore invisible au commun des mortels. Julien Mathieu note ainsi à propos du scandale de *Déserts* :

> Demeure finalement ce que les musiciens contemporains en ont fait, à savoir une sorte de « geste héroïque » de la musique atonale. Émerge ainsi, au fur et mesure que l'on s'éloigne chronologiquement de l'événement, le mythe (très romantique en définitive) du « génie incompris », victime de la « stupidité des foules » […][597].

Dans la même idée, Boulez écrira à Varèse à propos de cet épisode : « vous possédez la sauvagerie concertée propre à l'isolé de la harde, la rareté d'un diamant unique en sa monture, la patience obstinée à élaborer votre combinatoire du son »[598]. Cette figure de l'artiste pourrait à première vue sembler étrangère à notre problématique. Elle en est cependant assez proche dans la mesure où elle renvoie à la figure de l'artiste « sauveur », par son respect de l'authenticité ou des traditions extra-européennes en perdition. Rappelons que ce sauvetage s'opère contre le gré même des cultures concernées, à qui l'on reproche de se laisser acculturer dans le grand mouvement mondial de la commercialisation culturelle. Or cette façon de penser à la place de l'Autre, outre l'aspect exotique, au sens traditionnel, que nous avons déjà relevé, induit l'idée d'un être « supérieur » qui saurait mieux que les autres, parce qu'il a accès à l'*invisible*, où se trouve leur intérêt. Cette description rappelle fortement le *chaman* des sociétés primitives et éclaire la quête d'authenticité d'un jour nouveau, conséquence certes de la nostalgie des origines mais également de cette nature quasi mystique à nouveau accordée à l'artiste. Cela permet d'expliquer comment des compositeurs qui se sont réellement intéressés aux musiques extra-européennes ont pu à ce point insister sur l'authenticité sans se rendre compte que cette notion n'était pas viable en matière culturelle. En effet, ainsi que le remarque Nader N Chokr, « une culture qui ne survit pas à différents types de changements n'est plus authentique mais simplement morte » :

---

[596] Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, Éditions Contrechamps, Genève, 1997, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Médiations »
[597] Julien Mathieu, *op. cit.*
[598] Pierre Boulez in *La Revue Musicale*, « Varèse, Xenakis, Berio, Pierre Henry », n°265-266, 1968, p 30

> […] il n'est pas évident de savoir jusqu'où nous pouvons ou devons préserver les cultures en tant que telles – comme si elles pouvaient être « gelées dans le temps » comme des « conserves dans leur bocal » si elles ne sont pas capables de survivre aux changements et aux adaptations – et les supporter, même si c'est seulement en tant qu'entité historique. N'oublions pas que les cultures se sont faites continuellement à travers des changements et que l'identité d'une culture (en tant qu'entité historique) survit habituellement à ces changements plus ou moins radicaux. Une culture qui ne survit pas à divers types de changements n'est pas plus authentique, mais simplement morte. C'est vrai de toute culture occidentale particulière comme de n'importe quelle culture non occidentale[599].

Ainsi, cette crise de légitimité, par la réaction qu'elle induit, installe la perpétuation d'un environnement idéologique propre à renforcer la légitimation de la quête de l'authenticité initiée par l'imaginaire exotique. Notons tout de même, pour clore cette réflexion, que l'étiolement du public qui est pour nous à l'origine de la résurgence de cette figure de l'artiste-*chaman*, est au contraire considéré par Mario Baroni comme la raison de la fin de cette figure. Il base quant à lui son argumentation, que nous atténuerons, sur l'*échec* que constituerait la désaffection du public :

> La vieille fonction romantique de guide spirituel est en crise et n'est presque jamais discutée ni même mentionnée, mais elle n'a pas pour autant disparu. [Elle devait cependant] inexorablement se heurter à la médiocrité des résultats obtenus, c'est-à-dire le peu d'auditeurs et leur origine. Il est donc significatif de voir renaître à cette époque des tendances néo-dada sans qu'elles retrouvent la violence révolutionnaire qu'elles avaient cinquante ans plus tôt. Cage, par exemple, les mêle à des références à la pensée zen […][600].

Nous pensons pour notre part que la coexistence d'un certain néo-dadaïsme et de l'image de l'artiste comme guide spirituel incompris procèdent plus simplement du foisonnement artistique caractéristique d'un « siècle déchiré par mille contradictions »[601].

En plus de cette crise de légitimité, la musique subit une crise interne liée à l'éclatement des normes qui, en remettant en cause la notion d'œuvre, va mener au cas limite de sa disparition en tant que création constituée. Ainsi que le formule Daniel Charles, « L'œuvre musicale [doit désormais] cesser d'être murée dans sa clôture d'objet : il faut

---

[599] Nader N. Chokr, *op. cit.*
[600] Mario Baroni, « Naissance et décadences des avant-gardes », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 1, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, p 104-105
[601] Suzanna Pasticci, « Musique religieuse et spiritualité », *op. cit.*, p 324

la laisser respirer avec ce qui l'entoure, et se faire processus […] »[602]. Cette idée va d'abord être mise en pratique avec l'introduction de l'indétermination dans l'œuvre. Et c'est en 1952, avec 4'33'', que cette indétermination va être portée à son plus haut niveau, Cage livrant sa partition laissée vierge à l'aléatoire de l'environnement sonore et créant ainsi ce que Daniel Charles propose d'appréhender comme un ready-made à la Marcel Duchamp[603]. Loin de ce cas extrême, le *Klavierstück XI* de Karlhein Stockhausen, pour citer l'un des premiers exemples d'œuvre ouverte dans la musique contemporaine, propose à l'interprète d'agencer à sa guise une série de structures musicales proposées par le compositeur. La responsabilité de l'œuvre est ainsi partagée entre l'interprète et le compositeur. L'on peut certes arguer que cela a toujours été le cas, par le simple fait de l'interprétation. Ici toutefois, la liberté laissée à l'interprète s'exerce sur la structure même de l'œuvre, ayant ainsi un impact, ainsi que le souligne Umberto Eco, sur « l'enchainement narratif du morceau :

> Dans le *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, l'auteur propose, sur une même feuille, une série de structures musicales parmi lesquelles l'exécutant devra choisir librement la structure initiale, puis établir la succession des autres. La liberté de l'interprète agit ici sur l'enchaînement « narratif » du morceau; elle réalise un véritable « montage » des phrases musicales[604].

Notons toutefois que le développement de l'enregistrement sonore, sans réellement saper les bases théoriques de l'œuvre ouverte, en atténue la portée. Si la liberté de l'interprète n'est pas remise en cause, pas plus que le partage de la responsabilité de l'œuvre avec le compositeur, l'enregistrement fige cependant une version donnée dans une possibilité d'écoute toujours renouvelée. Il court-circuite ainsi l'idée de nouveauté permanente corollaire du concept d'indétermination.

Parallèlement à l'intégration de l'aléatoire, la musique s'ouvre, comme les arts plastiques, à une dé-catégorisation qui amène aussi, d'une façon différente, à repenser la notion d'œuvre. Cette dé-catégorisation s'exprime notamment à travers le *happening*, manifestation mêlant différentes expressions artistiques et dont Cage a été le précurseur :

---

[602] Daniel Charles, « Cage John », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 septembre 2017 URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/john-cage/

[603] Cité in présentation du concert du 25 mars 2010 au Centre Pompidou, disponible en ligne : http://brahms.ircam.fr/works/work/7099/

[604] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p 15

> En 1952, alors qu'il était professeur au Black Mountain College, [Cage] a créé le premier happening américain ; sa représentation englobait une œuvre peinte de Robert Rauschenberg, un ballet de Merce Cunningham, un poème récité par Charles Olsen juché sur une échelle, enfin, une musique de piano de David Tudor. [...] Toutefois, mis à part ces signes avant-coureurs, ce n'est qu'autour de 1958 et plus encore de 1968, sous l'impulsion d'un musicien, La Monte Young, et d'un peintre, Allan Krapow, qui peut être considéré comme le véritable créateur du genre, que le happening est apparu sous la forme qu'il développera au cours de la décennie suivante[605].

Notons que le happening est également lié au développement de l'indétermination dans la mesure où seules ses grandes lignes sont prévues à l'avance, son déroulement constituant à chaque fois « une nouvelle expérience créatrice »[606]. Malgré cette abolition des frontières entre les arts, un cloisonnement très marqué subsiste paradoxalement entre les différents styles musicaux, accusant de façon encore plus prégnante l'isolement de la musique contemporaine. Dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale, ainsi que le rappelle Philippe Albèra, il « existait une tension réelle entre les formes de la tradition que le néo-classicisme avait réhabilitées et celles d'une modernité musicale fondée sur la rupture »[607]. Cette tension se manifeste en réalité d'une part entre les tenants du sérialisme adeptes de Boulez (« pour nous c'était *Saint Boulez* », dira Eloy avec beaucoup d'humour en parlant de la période sérielle de ses débuts[608]) et les compositeurs adoptant d'autres conceptions musicales. Dutilleux confie ainsi : « n'ayant pas été un musicien sériel, je me suis retrouvé quelque peu isolé »[609]. De la même façon, sans en faire la raison principale, Célestin Deliège s'interroge tout de même sur le rôle de ses critiques du sérialisme dans l'isolement de Xenakis :

> […] Xenakis a toujours été très isolé du groupe de ses contemporains, et les musiciens ordinaires tenaient généralement son œuvre en méfiance. Les prises de position du compositeur contre le sérialisme ont-elles été pour une part dans cette mise à l'écart ? Sans que l'on puisse tenir le fait pour négligeable dans un milieu qui, à l'poque, était professionnellement très solidaire, il serait

---

[605] François Pluchart, « Happening », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 septembre 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/happening/
[606] *Ibid*.
[607] Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Médiations »
[608] Propos tenus lors d'un entretien avec le compositeur en juillet 2017
[609] Henri Dutilleux in Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Questions aux compositeurs »

> probablement exagéré de voir là la seule raison de cette indifférence, voire de ce rejet collectif[610].

Et si Ligeti analyse après coup le mouvement de Darmstadt comme un mythe, il reconnaît cependant l'ostracisme dont étaient frappés les compositeurs qui s'éloignaient de « la voie principale » :

> On parle du mouvement de Darmstadt, mais c'est un mythe pour une grande part. Il existait des positions musicales antagonistes, et certains indépendants, comme Nancarrow ou Scelsi par exemple, n'étaient pas du tout connus. On méprisait beaucoup de compositeurs parce qu'ils ne suivaient pas la voie principale[611].

Le compositeur poursuit en déplorant ce cloisonnement de la musique, y compris entre la musique dite sérieuse et ses formes les plus *populaires* :

> Je me sens […] éloigné d'une certaine conception de la musique moderne, qui trace des limites infranchissables entre la musique qu'on dit sérieuse et les musiques pop, rock, de variété, etc[612].

L'ouverture à l'aléatoire et le décloisonnement des expressions artistiques illustrent les cas limites jusqu'auxquels est désormais poussée une réflexion artistique privée de normes établies. Ils s'accompagnent de paradoxes qui ne font que renforcer les incertitudes dans lesquelles se retrouve alors plongée la création musicale - et artistique. Enfin, c'est à nouveau de l'intérieur même que naît l'une des crises importantes de la musique contemporaine, avec la fuite en avant du sérialisme menée sous la férule de Boulez. Il ne s'agit pas tant là de l'hégémonie de la doxa boulézienne et de l'ostracisme dont étaient frappés tous ceux qui s'en éloignaient, mais plutôt de la radicalisation d'un système qui, poussé jusque dans ses dernières limites, en est arrivé à nier les contraintes physiologiques de la perception. L'un des exemples les plus flagrants de cette situation peut être emprunté au Livre I des *Structures pour deux pianos*, dont le pointillisme exacerbé finit pas apparaître comme une sorte de *non musique* à un auditeur totalement dérouté par l'absence de repères qui caractérise le flot continu du renouvellement.

---

[610] Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Éditions Mardaga, Bruxelles, 2003, p 195
[611] Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Entretien avec György Ligeti »
[612] *Ibid.*

Boulez se livre d'ailleurs à un *mea culpa* sans équivoque lorsque Philippe Albèra lui rappelle ses propres propos selon lesquels « l'obsession du constant renouvellement de la chose proférée entraîne la perte du message » :

> […] Cela se rattache à la question de la mémoire. On ne peut pas percevoir quelque chose qui est sans mémoire. S'il y a constamment des messages nouveaux, et qu'on ne peut pas les référer à des antécédents, on perd tout intérêt. C'est très simple : ou bien vous avez des informations trop prévisibles, et vous vous ennuyez parce que vous savez comment les choses vont se passer, ou bien vous avez beaucoup trop d'informations imprévisibles, et vous vous ennuyez aussi parce qu'une information de plus ou de moins ne vous intéresse plus, vous ne pouvez pas être responsable vis-à-vis d'elle. Ce qui est important, c'est d'avoir une information mesurée permettant de s'intéresser à ce qui va suivre, de rapporter une information à quelque chose d'antérieur, ou de savoir qu'une information nouvelle prendra son sens plus tard. Il y a une sorte d'allée et venue de la perception et de la mémoire dans l'œuvre. [Mes] deux seules œuvres qui sont vraiment volontairement indifférenciées sont *Structures I* (et encore la seconde pièce cherche à créer des différenciations) et *Polyphonie X*. Mais on a vu que la perception, dans de tels cas, ne marche pas[613].

Cet éloignement du concret qui a marqué les excès du sérialisme est invoqué par certains compositeurs pour expliquer leur renoncement à tout ou partie de cette esthétique au profit d'autres formes d'expression. Berio décrit ainsi ses recherches sur la linguistique comme une démarche complémentaire de celle du sérialisme :

> Avec l'expérience sérielle, la recherche d'organisations nouvelles du langage, on jouait un peu sur le vide. J'ai cherché tout naturellement des points de repère plus profonds, plus concrets[614].

Il est symptomatique que cette recherche de concret soit reliée, au fil de l'entretien, d'une part à la recherche d'universalité revendiquée par le compositeur et d'autre part à *Coro*, œuvre qui fait une large part aux musiques traditionnelles et extra-européennes, et dont Berio explique avoir souhaité « quelque chose qui sonne comme un conte populaire »[615].

---

[613] Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Entretien avec Pierre Boulez ».
[614] Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Entretien avec Luciano Berio ».
[615] *Ibid.*

De la même façon, Aperghis explique avoir besoin de sentir dans la musique la présence du « corps de l'instrumentiste », présence qui a été occultée par l'esthétique sérielle :

> L'essaie de retrouver la même immédiateté physique qui existe dans la plupart des musiques, et qui a été quelque peu perdue à cause de l'éclatement du début de ce siècle [sic !]. Dans la musique « éclatée », ou « abstraite », comme je l'appelle, les événements qui surviennent dans le temps et dans l'espace sont comme distribués par une autorité supérieure - qui est souvent, d'ailleurs, une sorte de hasard contrôlé. Nous sommes face à un écran envahi par des « accidents ». Or, la musique que j'essaie d'inventer ne vient pas d'en haut, elle ne nous tombe pas dessus, mais elle est créée par l'instrumentiste ? Ce que je cherche, c'est une musique qui sorte du corps, où l'on retrouve cet état physique entre le corps de l'instrumentiste et le corps musical. […] Ce dont je me sens éloigné, ce sont des œuvres où n'existent plus que des structures dans l'espace et dans le temps, et pour lesquelles je ne parviens pas à imaginer un corps humain. Lorsque j'écoute les *Klavierstücke* de Stockhausen ou les *Structures* de Boulez, j'en comprends le projet mais cela ne correspond pas à ma façon de sentir[616].

Enfin, Takemitsu met en garde contre le danger, contenu dans la technique sérielle, d'un éloignement de la réalité physique du son :

> La technique sérielle, sur le plan de la pensée de la structure musicale, est une invention importante, mais en même temps, elle a tendance à n'être accomplie en tant qu'événement que sur la surface plane représentée sur le papier. Le son y est pris comme une simple fonction et risque de se retrouver emprisonné dans une esthétique stérile. On peut utiliser la technique sérielle ou tout autre système de même nature, mais l'important est d'avoir toujours à l'esprit les lois naturelles de la physique du son[617].

Quant à Steve Reich, il reproche au sérialisme de ne plus s'inscrire dans la réalité des principes de la résonance :

> Il n'est pas impossible que les musiques sérielle et dodécaphonique aient été des sortes de ruptures avec les principes naturels de résonance et de perception humaine de la musque. Ce qui pourrait expliquer pourquoi, après beaucoup plus de cinquante ans, le facteur ne siffle toujours pas du Schoenberg en faisant sa tournée. En ce qui me concerne, les principes naturels de résonance et de

[616] Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Entretien avec Georges Aperghis »
[617] Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Entretien avec Toru Takemitsu »

> perception humaine de la musique ne constituent pas des limitations ; ce sont des données de la vie[618].

Ainsi, sans pour autant obligatoirement remettre en cause son utilisation, de nombreux compositeurs relèvent, dans la technique sérielle, le danger d'arriver à une musique désincarnée résultant de l'abstraction d'opérations combinatoires. Cette *crise du sérialisme* semble pouvoir en partie expliquer, dans une optique spécifiquement musicale cette fois, le regain d'intérêt que connaissent les traditions extra-européennes chez les compositeurs d'après-guerre. L'abstraction sérielle apparaît en effet, à travers ses excès, comme une poussée de la rationalité excluant toute référence à l'humain dans ses aspects sensibles. Elle génère alors un besoin de retour - retour à l'humain, retour au sensible - qui s'exprime par un intérêt pour ce qui représente symboliquement l'humain *originel*. Nous évoquions plus haut *Coro*. De la même façon qu'Eloy avec *À l'approche du feu méditant*, Berio décrit cette œuvre comme une rencontre progressive entre les traditions orales et la musique savante, rencontre « transposée » au niveau littéraire par la présence de textes folkloriques et d'un poème de Pablo Neruda :

> Dans *Coro*, il y a deux types de textes : ceux que j'ai choisis dans les folklores du monde, qui sont de nature populaire et de tradition orale, et un poème de Pablo Neruda. L'un commente l'autre. Il en va de même dans la musique : d'un côté, la référence à différentes traditions orales, de l'autre, la musique »savante ». Ces deux niveaux textuels et musicaux se regardent l'un l'autre, et peu à peu se mettent à fusionner[619].

Comme chez Eloy, on ne trouve nulle sensation d'exotisme dans cette œuvre, au sens où l'évocation n'est pas directement audible, ainsi que le remarque Simha Arom à propos de la musique des Banda Linda utilisée par Berio :

> La musique des Banda-Linda est représentée dans *Coro* beaucoup plus qu'on ne l'imagine à l'écoute. C'est ce qui me frappe à la lecture de la partition. Berio a su intégrer la technique africaine, en faire sa cuisine, en faire du Berio — ce que

[618] Steve Reich cité in Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, format e pub, chapitre « questions aux compositeurs »
[619] Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Entretien avec Luciano Berio »

> j'admire beaucoup. Car l'important ce n'est pas d'avoir de la musique Banda, l'important c'est d'avoir à dire quelque chose d'abord[620].

Berio insiste d'ailleurs, comme Eloy au sujet du chant *Shômyô*, sur le fait qu'à deux exceptions près, il n'a pas utilisé de chants folkloriques originaux mais des créations s'en inspirant :

> Dans *Coro* aucun véritable chant populaire n'a été cité ou transformé, à l'exception de l'épisode VI, où j'ai employé une mélodie yougoslave, et de l'épisode XVI, où je reprends une mélodie de mes Cries of London. Par contre, des techniques diverses et des comportements de différentes sources culturelles sont présentés et quelquefois combinés sans aucune référence à des chants spécifiques[621].

On trouve en revanche dans l'œuvre une forte prégnance de l'imaginaire exotique, renforcée par l'évocation du folklore musical, qui, comme le recours aux traditions extra-européennes, renvoie à la nostalgie des origines. Cet imaginaire s'exprime par l'utilisation de schèmes liés au primitivisme et évoque d'ailleurs par certains aspects *Noces* de Stravinsky.

Nous nous sommes arrêtée sur *Coro*, d'abord parce qu'on y trouve de nombreuses similitudes avec la démarche d'Eloy mais surtout parce que cette œuvre est fort significativement évoquée, dans l'entretien publié par Philippe Albèra, comme une sorte de réaction au « jeu sur le vide » de l'expérience sérielle. Cela semble attester notre hypothèse selon laquelle l'intérêt pour les musiques extra-européennes, tel qu'il s'exprime dans la seconde moitié du siècle, peut être envisagé comme une réponse à l'excès de rationalisme prôné par les tenants inconditionnels du sérialisme. L'esthétique sérielle n'aurait cependant pas suscité cette réaction si elle n'avait été qu'une esthétique parmi d'autres, dans le foisonnement des démarches individuelles et collectives qui caractérisent l'époque. Mais l'hégémonie boulézienne la transforme en voie institutionnelle et, ainsi que nous l'avons vu, bannit sans états d'âme ceux qui, comme Eloy, s'en détournent. Le sérialisme, devenu ainsi une sorte de doxa officielle à laquelle il est difficile de se soustraire, ne pouvait manquer de générer des réactions contre cette toute puissance de la rationalité y compris, et c'est là le plus intéressant, chez ses

---

[620] Simha Arom, cité in Sylvie Lannes "*Coro* de Berio et *Drumming* de Reich : deux compositions intégrant les polyrythmies africaines, comme expérience de renouveau musical." Canadian University Music Review 111 (1991): 101–127. DOI : 10.7202/1014833ar

[621] Luciano Berio, cité in Sylvie Lannes, *op. cit.*

propres adeptes. On retrouve là l'opposition mythe/logos que nous évoquions plus haut et qui semble être l'une des clefs de la résurgence exotique.

3.2.3 Un besoin de spiritualité

Philippe Albèra, comme Mircea Eliade du reste, voit une forme de transcendance dans la quête effrénée de la nouveauté :

> La recherche du nouveau est […] une forme sécularisée de la transcendance (d'où la conjonction entre les mouvements artistiques les plus novateurs et la question du religieux sous toutes ses formes[622].

L'auteur nous amène ainsi à nous interroger sur la place du spirituel dans la seconde moitié du XXe siècle. Car si la recherche de nouveauté est l'une des caractéristiques essentielles de l'époque, elle s'accompagne d'une recherche de spiritualité tout aussi essentielle qui irrigue tout le demi-siècle.

Il importe d'abord de préciser ce que nous entendons par spiritualité. La spiritualité est proche de l'idée de sacré dans la mesure où elle suppose une interrogation sur des questions relatives au mystère de l'existence. Le terme est d'ailleurs parfois utilisé au pluriel tant les voies d'accès à ces questions sont nombreuses. La spiritualité est également liée à la transcendance, que nous définirons comme un au-delà de la condition humaine. Il ressort de ces brèves tentatives de définition une non-coïncidence entre religion et spiritualité : si la religion contient forcément une composante de spiritualité, la spiritualité, elle, n'est pas forcément religieuse. Dans un mail du 02 août 2017, Jean-Claude Eloy s'insurgeait ainsi contre la confusion entre religion et spiritualité :

> Pourquoi toujours mélanger les valeurs "spirituelles" avec les valeurs "religieuses" ? La "spiritualité" est le propre de l'homme: c'est son "esprit" qui est en cause et se rattache aux valeurs humanitaires, à l'intelligence, aux valeurs qui font que l'homme est capable de réfléchir un peu plus loin que les animaux dont il est issu. Ces valeurs qui poussent les hommes et leur esprit à penser suivant un plan ordonné; à se projeter sur le futur; à réfléchir au passé; à tenter de découvrir le "pourquoi" des choses, l'immensité de l'univers, la raison d'être ici sur cette terre, etc.? La seule vraie question est celle que je pose au début de mon petit bouquin sur *Yo-In*, en citant Gauguin. Gauguin était-il "religieux" en

[622] [622] Philippe Albèra, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, format e pub, chapitre « Médiations »

> se posant ces éternelles questions sur ce que sont le pourquoi de la vie, du monde, etc.? Je pense qu'il n'appartenait à aucune religion, tout comme moi !

Cette distinction est importante dans le domaine musical, où l'adjectif religieux s'applique généralement à des œuvres destinées à la liturgie, même lorsqu'elles ne sont plus jouées qu'en concert, alors que la spiritualité a de multiples autres façons de s'exprimer. Elle devient primordiale en ce qui concerne la création du XXe siècle dans laquelle, même si l'on assiste parallèlement à une renaissance de la spiritualité, les productions spécifiquement liturgiques sont très rares :

> Dans un contexte culturel marqué par une approche essentiellement laïque de l'expression artistique, comme celle qui a inspiré les aventures musicales du XXe siècle, tenter de retracer le cheminement d'une créativité liée à l'expression de thèmes religieux est du plus grand intérêt, mais une telle entreprise ne va pas sans problème. En effet, si […] on entend par « musique religieuse » une production musicale destinée au culte et à une fonction liturgique, ou tout u moins une musique conçue pour affirmer « l'expression d'une foi », ou pour préciser l'appartenance de l'auteur à une confession définie, on se trouve confronté à un corpus d'œuvres assez limité. Le sens du religieux qui habite la conscience des artistes du XXe siècle est dans bien des cas un sentiment caché, source de problèmes et d tourments : loin de s'afficher ouvertement et de s'identifier à des rituels officiels, il relève de la sphère la plus intime de la spiritualité personnelle et adopte parfois la forme d'une vague fascination pour le mystère et l'inéluctable[623].

Pour éviter toute confusion, nous n'utiliserons pas le terme de religieux (sauf dans l'acception première de « relatif à une religion »), même pour nommer le *sens du religieux*, que nous désignerons exclusivement sous les termes de sacré ou de spiritualité.

Le mouvement hippie, qui naît au milieu des années 1960 à San Francisco, constitue une illustration éclatante du développement de la spiritualité au XXe siècle. En effet, ainsi que le soulignent Frédéric Monneyron et Martine Xiberras, il représente une exception notable dans l'univers occidental en tant que mouvement contestataire religieux (nous reprenons là la terminologie des auteurs) :

> Depuis le siècle des Lumières au moins, la tendance majeure de la pensée révolutionnaire a toujours été antireligieuse, voire ouvertement et agressivement

[623] Susanna Pasticci, « Musique religieuse et spiritualité », *op. cit.*, p 323

> athée […]. Les candidats révolutionnaires de l'Occident se sont toujours fortement accrochés à une tradition de laïcité sceptique et militante[624].

Nous retrouvons ici l'opposition au logos qui fonde, pour une grande part, la naissance et le développement de l'idéologie hippie. L'antagonisme mythe / logos que nous avons identifié plus haut se transforme ici en une opposition spiritualité / logos, le mouvement remettant en cause la surenchère de raison qui dirige la civilisation occidentale et insère, au sein même de sa contestation politique, une connexion avec une spiritualité puisée dans les utopies venues d'ailleurs. Et, comme dans l'opposition mythe / logos, qui recouvre en fait la même idée, c'est dans les civilisations orientales qu'il va chercher l'antidote à ce trop-plein de rationalité :

> Les besoins de sortir des moules de la raison et de ses avatars sociaux les plus solidement établis se manifestent par la revalorisation du nocturne, sous ses formes les plus variées, qui s'articule malgré tout autour de deux schèmes majeurs : d'une part, par un goût pour l'irrationnel (la magie, l'occultisme et, d'une manière générale, les mysticismes qu'ils soient occidentaux ou orientaux sont particulièrement à l'honneur) ; d'autre part, par une volonté - que l'on peut appeler dionysiaque - de se brancher aux forces vives de la nature ou de la sexualité. De fait, la contestation, au fur et à mesure qu'elle se développe, remet en question les fondements philosophiques de la civilisation moderne — le cartésianisme qui distingue le corps de l'esprit, les Lumières qui ouvrent l'ère de l'atomisation individuelle, le positivisme scientifique qui assure la maîtrise de l'homme sur la nature. Et pour cela, elle s'appuie sur le spiritualisme des religions orientales ou extrême-orientales[625].

On note ici la même attitude que celle initiée par les romantiques avec l'aspect initiatique du voyage en Orient : c'est là aussi dans un ailleurs fantasmé que le mouvement hippie situe l'objet de sa quête. S'il a rapidement essaimé en dehors de San Francisco, gagnant le reste des États-Unis puis l'Europe, le mouvement hippie n'a cependant concerné qu'une partie de la population, notamment la plus jeune. Il n'en reste pas moins symptomatique d'un certain état d'esprit, celui de la révolte contre le culte de la rationalité occidentale et du retour au spirituel, et méritait à ce titre que nous nous y arrêtions. Cet exemple est significatif dans la mesure où il atteste, en dehors de la sphère strictement musicale, d'une part une crise remettant en cause le *logos* tout puissant de la civilisation occidentale, et, d'autre part, la résolution de cette crise dans le recours initiatique à l'Orient - recours qui suppose tous les fantasmes élaborés par

[624] Theodore Roszak, Vers une contre-culture, Stock, Paris, 1970, p 165, cité in Frédéric Monneyron et Martine Xiberras, *Le monde Hippie*, Imago, Paris, 2008, format Kindle emplacement 268
[625] Frédéric Monneyron et Martine Xiberras, *op. cit.*, emplacement 276

l'exotisme traditionnel. Il semble bien que les observations que nous avons faites jusqu'à présent aient leurs racines profondes ancrées dans un mouvement général des idées qui irrigue toute la seconde moitié du siècle. La philosophie du mouvement hippie exprime ainsi de façon explicite une partie des hypothèses révélées par notre analyse. Ce besoin de spiritualité qui irrigue l'ensemble de la société fait également indéniablement corps avec la création musicale.

Suzanna Pasticci sépare en deux parties distinctes son étude sur la présence du spirituel dans la musique du second XXe siècle. Elle envisage ainsi cette présence sous l'angle de la « dimension non linéaire du temps musical » puis sous celui de « l'influence des modèles de pensée des religions orientales » :

> L'idée de l'éternité comme un espace de l'imagination au sein duquel passé, présent et avenir se fondent dans une simultanéité virtuelle a stimulé la création de [nombreux] compositeurs. Dans de nombreux cas cependant, cet intérêt pour la temporalité n'est pas déterminé par l'influence des religions occidentales, mais par une fascination vis-à-vis des modèles de pensée du mysticisme oriental[626].

Les deux aspects de la question se rapportent en fait à la mise en œuvre d'une dimension non linéaire du temps musical, la distinction réelle concernant en fait l'ancrage théorique sur lequel repose la réflexion. Même si celle-ci peut sembler par trop binaire, elle est cependant intéressante à rappeler. L'auteur oppose ainsi les compositeurs qui basent leur approche sur des présupposés scientifiques et ceux qui s'appuient sur le modèle oriental. Il est toutefois très significatif que les deux compositeurs qu'elle cite dans la première catégorie (Zimmermann et Pärt) soient deux compositeurs qui revendiquent leur foi religieuse (protestante pour l'un, orthodoxe pour l'autre) et ne semblent ainsi pas éprouver le besoin d'ancrer leur spiritualité dans des mystiques étrangères. Cette constatation semble confirmer l'hypothèse formulée plus haut sur la nature de l'exotisme comme substitut mythique et, par voie de conséquence, *spirituel*.

3.2.4 Des convergences anthropologiques

Nous avons postulé une similitude structurelle entre l'exotisme du XIXe siècle et celui du XXe siècle. Malgré une expression et un appui idéologique différents, il semble bien,

[626] Susanna Pasticci, *op. cit.*, p 343

en effet, que le second puisse être considéré, du point de vue de sa motivation, comme une résurgence du premier. Cette hypothèse induit que le XIXe siècle a dû connaître un contexte anthropologique similaire, sous certains aspects, à celui que nous avons identifié comme la cause du regain d'exotisme dans la seconde moitié du XXe siècle. Il s'agit donc à présent de comparer les deux périodes et de vérifier si un même contexte est susceptible d'avoir généré, à plus d'un siècle de distance, le même penchant exotique.

Rappelons que nous avons relié la pulsion exotique à une situation de crise. Générant une sensation d'incertitude, la crise induit en effet une nostalgie de temps plus sereins qui prend la forme mythique de la nostalgie des origines dont l'Ailleurs exotique constitue la représentation symbolique. Peut-on trouver, à l'époque de l'exotisme triomphant, une situation de crise similaire à celle que nous avons décrite pour la seconde moitié du XXe siècle ?

Nous avons ouvert notre description du second XXe siècle sur les bouleversements engendrés par la Deuxième Guerre Mondiale. Ces bouleversements trouvent un corollaire dans l'instabilité politique qui accompagne le cours du XIXe siècle à la suite de la Révolution. Bien évidemment sans rapport avec la rupture opérée au XXe siècle par la Seconde Guerre, les différents régimes qui se succèdent tout au long du XIXe sont cependant similaires, dans le sens où ils signent eux aussi une rupture civilisationnelle radicale et induisent ainsi un moment d'incertitude caractéristique des temps de crise. Rappelons brièvement qu'entre 1815 et 1870, la France va connaître une alternance mettant tour à tour au pouvoir pas moins de quatre régimes différents : ce sera d'abord la restauration avec l'avènement de Louis XVIII en 1815, suite à la défaite de Waterloo et l'exil de Napoléon à Sainte-Hélène ; puis la proclamation de la Seconde République en 1848, suivie en 1852 de la proclamation du Second Empire par Napoléon III ; et enfin, en 1870, la proclamation de la Troisième République qui fait suite à la défaite de Sedan. Ce n'est pas tant l'alternance politique qui nous intéresse ici que les changements sociaux dont elle s'accompagne. Si la Révolution avait initié la promotion sociale de la bourgeoisie, celle-ci continue à se développer tout en générant des phénomènes qui contribuent à donner une nouvelle morphologie à la société. Les « grands magasins » décrits par Balzac puis Zola, avec leur quête effrénée de « nouveautés », sont le reflet des mutations économiques de l'époque tandis que le percement des grands boulevards change la physionomie de Paris. Une vie élégante se développe, à laquelle on accède désormais par sa situation financière et non plus par sa

naissance : l'apparition de la classe des notables participe largement à cet essor du luxe. Mais c'est dans le domaine de l'industrie et des transports qu'apparaissent les bouleversements les plus importants. En 1841, six millions de voyageurs ont déjà emprunté le chemin de fer, expérimentant une modification sans précédent de l'espace-temps auquel ils étaient habitués jusque-là :

> Les distances vécues, restées jusque-là les mêmes depuis les routes de César, se rétrécissent fantastiquement. [Le chemin de fer] dépasse le galop du cheval en atteignant 30 ou 40 km/h. Cent millions de voyageurs en 1867 à 50 ou 60 km/h. À ce moment-là le train met Genève à douze heures de Paris, alors qu'auparavant, à cause de la traversée du Jura, un courrier à bride abattue mettait soixante-douze heures - et par beau temps[627].

Quant à la révolution industrielle, elle affiche son succès triomphal jusque dans les productions architecturales (que l'on pense, justement, aux armatures métalliques des grands magasins), et se met en scène lors de l'exposition universelle de 1889 avec la tour Eiffel, « construite en deux ans avec des éléments préfabriqués, démonstration […] grandiose de la suprématie de l'ingénieur sur l'architecte »[628]. La caractéristique principale de cette révolution réside dans la nouveauté sans précédent qu'elle introduit en peu de temps dans des domaines qui n'avaient pas évolué depuis des siècles. Il en résulte une transformation du quotidien qui influe sur les mentalités. Or, ainsi que le rappelle Pierre Daix, les révolutions des mentalités qui ont jalonné l'histoire occidentale s'appuyaient jusque-là sur un retour au passé, contrairement aux changements initiés par la révolution industrielle. Ainsi, la génération qui arrive à l'âge adulte autour des années 1840 découvre un monde entièrement nouveau qui opère une rupture radicale avec le passé :

> Cette génération […] découvre un monde qui ne ressemble plus à rien du passé, or toutes les révolutions précédentes de la mentalité s'étaient construites sans l'imitation du passé vu comme insurpassable : reconquête de l'Antiquité classique à la Renaissance, de la République romaine à l'orée de la Révolution française. Mais si Napoléon a rejoué le Consulat et l'Empire, sa défaite les a évacués. 1848 essaiera de rejouer 1789, ou même, comme le note Marx à chaud, 1793-1795, mais en vain. Ce qui lui fera dire que si l'histoire se répète, c'est par la caricature. Justement, l'histoire ne se répète pas, mais c'est à un niveau qui n'est plus celui des apparences, fussent-elles politiques, c'est au niveau des

[627] Pierre Daix, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Odile Jacob, Paris, 1998, format e pub, chapitre I « De l'art moderne comme fracture culturelle »
[628] *Ibid.*, chapitre XXIV « La science, le symbolisme et l'anarchie »

> changements culturels. Ce qui ne se répète pas, et prend de plus en plus d'ampleur chaque année dans la vision des choses, c'est ce que nous nommons révolution industrielle. Non seulement cette révolution en tant que telle n'imite rien, produit des formes inconnues avant elle, celles du fer et de l'acier, des instruments de la nouvelle énergie, la vapeur, le gaz, l'électricité, mais cet inconnu fait pénétrer, par une accélération historique jamais atteinte, dans un monde qui ne pourra jamais plus imiter le passé parce qu'il a pris avec lui des distances intellectuelles et pratiques que l'accélération de leur accroissement rend infranchissables[629].

À cette révolution industrielle se joint une révolution scientifique qui, pour reprendre les termes que nous avons employés plus haut, consacre la suprématie du logos comme corollaire des transformations de l'époque :

> Les sciences désacralisent désormais jusqu'à l'histoire de la nature, de la vie, laissent voir en l'homme le dernier né de son évolution, déconstruisent les schémas bibliques de la Création. Le bouleversement de l'outillage mental pour la génération née vers 1820 est sans précédent parce qu'il s'accompagne du bouleversement du sens du monde. Elle reçoit Darwin pour sa maturité, apprend que l'homme n'est pas au centre d'un monde conçut pour lui et lègue ce décentrage à la génération des artistes nés vers 1840-1850 […][630].

Enfin, de multiples autres transformations affectent en profondeur la physionomie du quotidien. Ainsi, la communication à distance se développe tout au long du siècle grâce à la mise au point du télégraphe. C'est d'abord le télégraphe optique des frères Chappe qui, dès 1794, permet de transmettre en quelques minutes un message de Lille à Paris. En 1840, les différents relais présents sur le territoire permettent de couvrir cinq mille kilomètres[631]. Cette technique est ensuite remplacée par le télégraphe électrique, développé grâce à l'invention du morse, et qui se généralise dès 1845[632] : comme les transports, la circulation de l'information connaît un essor sans précédent. Le télégraphe n'est pas le seul élément qui révolutionne l'information. En effet, le XIXe siècle voit également le développement de la presse, qui était restée jusqu'à la fin de l'Ancien Régime un phénomène de très faible ampleur. Son développement, à partir de la révolution de 1789, correspond à la mécanisation des presses et aux débuts de la publicité commerciale, ainsi qu'à l'essor pris par le chemin de fer et le télégraphe. Le

---

[629] Pierre Daix, *op. cit.*, chapitre I « De l'art moderne comme fracture culturelle »
[630] *Ibid.*
[631] Olivier Lavoisy, « Télégraphe optique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 septembre 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/telegraphe-optique/
[632] *Ibid.*

lectorat s'élargit considérablement, d'abord à la classe des notables puis dans la seconde moitié du siècle, avec l'adoption du suffrage universel, à quasiment toutes les couches de la société[633]. La presse devient alors un objet de consommation courante qui participe à la vulgarisation des connaissances mais aussi surtout à l'émergence de la notion l'*opinion publique*. L'idée d'opinion publique existe certes depuis le XVIIIe siècle, mais prend alors une toute autre dimension avec des lecteurs « qui se comptent désormais par millions et se mobilisent derrière leurs quotidiens, comme par exemple lors de l'affaire Dreyfus, entre 1897 et 1899 »[634].

Il semble que cette très brève description des transformations profondes survenues au XIXe siècle nous autorise à postuler certaines similitudes avec la seconde moitié du XXe siècle telle que nous l'avons appréhendée. C'est d'abord le sentiment d'une rupture irréversible qui semble rapprocher les deux périodes. Le XXe siècle sort du traumatisme de la Seconde Guerre avec l'idée qu'un pas définitif a été franchi, une rupture radicale avec la représentation que la société occidentale pouvait avoir d'elle-même comme civilisation du progrès. De la même façon, et bien que dans des domaines totalement différents, les révolutions du XIXe siècle introduisent une rupture irréversible avec ce qui avait été le monde jusqu'alors. Dans les deux cas, c'est cette sensation que « plus rien ne sera jamais comme avant » qui domine. Au-delà de cette similitude diffuse, plusieurs points de convergence existent également, à commencer par la suprématie accordée à la raison scientifique. La réflexion de Pierre Daix, citée plus haut, met en exergue l'importance désormais dévolue à « l'ingénieur » plutôt qu'à « l'architecte ». La théorisation du positivisme par Auguste Comte consacre cette primauté accordée à la raison en définissant « une attitude épistémologique liée à la pratique des diverses méthodes scientifiques à la fois rationnelles et expérimentales ». Littré ne s'y trompe d'ailleurs pas, à l'entrée « philosophie positive » de son *Dictionnaire de la langue française* (1863-1870), en opposant *positivisme* à t*héologie* ou *métaphysique* :

> Se dit d'un système philosophique émané de l'ensemble des sciences positives ; Auguste Comte en est le fondateur ; ce philosophe emploie particulièrement

[633] Pierre Albert, « Presse - Naissance et développement de la presse écrite », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 septembre 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/presse-naissance-et-developpement-de-la-presse-ecrite/

[634] Patrick Champagne, « Opinion publique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 septembre 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/opinion-publique/

> cette expression par opposition à philosophie théologique et à philosophie métaphysique[635].

C'est dans le domaine de la circulation des personnes et de l'information que l'on trouve les plus grandes similitudes entre les deux périodes qui nous occupent, non pas au niveau des techniques elles-mêmes mais à celui de l'accélération de leur développement. Ainsi que nous l'avons noté, le fait que « les cosmonautes [fassent] plus de cent fois le tour du globe en une semaine »[636] constitue pour Eloy une caractéristique de notre époque. Si les progrès des transports et des communications ont pu faire naître au XXe siècle l'idée de « village global », la même sensation de rétrécissement des distances s'épanouit au XIXe suite à l'apparition du chemin de fer. Désiré Nisard peut ainsi déclarer : « en cinq minutes, ce qui était à l'horizon devient le point central d'un autre horizon »[637]. Ce qu'il faut retenir là, c'est la sensation, commune aux deux époques, d'un bouleversement qui modifie en profondeur le rapport au monde. Enfin, c'est dans le domaine de la « massification » que se trouve la dernière similitude entre le second XXe siècle et le XIXe. Il ne s'agit bien évidemment pas de postuler pour le XIXe siècle l'émergence de cette culture de masse que nous avons décrite plus haut. Il est toutefois indéniable que la « participation aux idées » s'amplifie, avec le développement de la presse, ainsi que nous l'avons vu, mais également avec l'émergence de nouvelles couches sociales et l'importance qu'elles acquièrent grâce à leur pouvoir financier. Si cette situation n'est pas comparable au développement des *mass media* décrié par les compositeurs du XXe siècle, elle présente cependant une orientation commune, celle de la participation d'un nombre croissant de citoyens à la vie des idées. Il semble toutefois difficile de qualifier de *crise*, comme nous l'avons fait pour la seconde moitié du XXe siècle, les changements qui affectent le XIXe et qui sont plutôt perçus comme une évolution positive redonnant vie à l'idée de progrès. C'est plutôt dans l'éviction du spirituel qu'il faut chercher cette idée de crise, et dans l'inquiétude suscitée par l'idée même de changement. Ainsi que nous l'avons vu plus haut, le changement, fut-il positif, est en effet toujours source d'inquiétude - ou du moins de résistance - pour l'esprit humain qui recherche naturellement la stabilité. Les métamorphoses du siècle, accompagnées de la coupure avec le spirituel, ont donc fort

---

[635] Angèle Kremer-Marietti, « Positivisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 septembre 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/positivisme/
[636] Cf supra p 36
[637] Pierre Daix, *op. cit.*, chapitre XV « Un mutant nommé Manet »

bien pu générer ce besoin de retour aux sources représenté par l'exotisme. On retrouve là la distinction que nous avons faite entre l'utopie « régressive » du second XXe siècle et l'utopie plus optimiste représentée par l'exotisme du XIXe. Les saint-simoniens, qui ont « façonné une grande partie du XIXe siècle »[638], se font eux-mêmes l'écho, dans leur volonté d'union entre l'Orient et l'Occident, de cette foi au progrès qui appelle en contrepoids un retour spirituel :

> L'Orient, en particulier, attira les saint-simoniens après la condamnation de 1832. Du fond de sa prison, le Père Enfantin entend l'Orient qui appelle l'Occident « endormi ». Il en déduit la nécessité d'une union dont la Méditerranée sera le centre ; l'Occident donnera sa technique, l'Orient ses réserves de foi[639].

Comme dans la seconde moitié du XXe siècle, c'est cependant dans le champ artistique lui-même qu'il faut chercher l'expression de la *crise*. Si l'on s'arrête à la définition donnée plus haut, le fait même du développement des emprunts, notamment exotiques, fait de cette période une période de crise. Mais la similitude avec le XXe siècle ne s'arrête pas là : en effet, à l'éclatement des normes que nous avons décrit correspond, au XIXe siècle, la crise qui mène à l'éclosion de la modernité artistique. Au niveau musical c'est dans l'évolution de la tonalité qu'il faut chercher cette crise : l'évolution inéluctable de l'esthétique tonale entraîne peu à peu le langage dans l'impasse qui mènera à l'éclosion du dodécaphonisme. Les compositeurs cherchent des solutions d'élargissement de la tonalité, que ce soit dans les emprunts superficiels de l'exotisme ou dans le recours à la modalité. Toujours est-il qu'après des décennies d'établissement, une esthétique considérée comme l'une des caractéristiques principales de la musique occidentale arrive au terme de son évolution en délestant l'avenir de toute certitude. C'est toutefois dans le domaine de ce que l'on appelle encore les Beaux-Arts que cette crise est le plus visible, peut-être en raison des scandales qu'elle génère. Pierre Daix l'explique par la fracture culturelle irréversible qui secoue le siècle et qui, pour les raisons que nous venons d'énumérer, et auxquelles il faut ajouter l'apparition de la photographie, donne naissance à un monde nouveau[640]. Les paysages eux-mêmes, ainsi

---

[638] BnF, communiqué de presse de l'exposition « Le siècle des saint-simoniens », consultable en ligne : http://www.bnf.fr/documents/dp_saint_simoniens.pdf

[639] Ernest Labrousse, Pierre Guiral, « Saint-Simon Claude Henri de Rouvroy comte de (1760-1825) et Saint-simonisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 septembre 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/saint-simon-et-saint-simonisme/

[640] Pierre Daix, *op. cit.*, chapitre I « De l'art moderne comme fracture culturelle »

qu'il le remarque, subissent des transformations définitives qui inaugurent, pour la première fois à l'échelle de la durée humaine, l'émergence d'un environnement nouveau :

> Les bourgeois, qui fuient la concentration des prolétaires dans les villes devenues immenses, découvrent soudain que la révolution industrielle disloque des paysages jusque-là crus immuables. Il n'y a pas que la révolution sociale qui ne peut plus puiser sa poésie dans le temps passé. L'espace imaginaire de l'Antiquité avec lequel Poussin se trouvait de plain-pied s'était dépoétisé dans l'archéologie des ruines d'Hubert Robert[641].

La seconde moitié du XXe siècle et l'essentiel du XIXe présentent ainsi des similitudes majeures qui, malgré des divergences, en font des périodes anthropologiquement très proches. On y retrouve en effet :

- Des bouleversements culturels profonds
- La primauté accordée à la raison (qui génère en réaction un regain d'intérêt pour le spirituel)
- Une crise artistique amenant à un renouvellement des esthétiques
- Un sentiment de rupture avec le passé

Notre hypothèse, selon laquelle un même contexte pourrait expliquer l'explosion exotique de ces deux périodes, semble ainsi se vérifier. De même que la nature de l'esprit exotique comme substitut mythique (ou spirituel) venant en renfort d'une psyché humaine incapable de trouver un sens au monde sans référence au sacré.

Nous ne pouvons conclure sans préciser que la notion de *crise* telle que nous l'entendons recouvre non pas une *réalité objective* mais un *ressenti*, une sorte de malaise existentiel généré par des mutations trop importantes pour être appréhendées sans inquiétude. Une ou plusieurs générations se trouvent ainsi envahies d'un sentiment irrationnel de rupture qui les amène à se réfugier dans l'illusion d'un paradis perdu. C'est en ce sens que le XIXe siècle et la seconde moitié du XXe présentent de grandes similitudes.

[641] *Ibid.*

CONCLUSION

Notre travail nous a amenée, à travers l'œuvre de Jean-Claude Eloy, à interroger la posture des compositeurs de la seconde moitié du XXe siècle vis-à-vis des traditions musicales extra-européennes et à la comparer à l'exotisme du XIXe siècle. Nous avons souligné combien notre approche pouvait paraître polémique : il s'agissait en effet de postuler des similitudes entre un courant artistique souvent considéré comme un prolongement du colonialisme et une pensée musicale résolument postcoloniale dans la mesure où elle s'appuie sur l'idée de l'égale dignité des cultures. Nous n'avons pas choisi de traiter le sujet dans sa dimension politique (même si nous ne l'avons pas évitée) mais de l'envisager dans le champ des études de l'imaginaire. Nous nous sommes ainsi délibérément écartée de la lecture des rapports de domination postulée par la pensée postcoloniale. Nous avons cependant retrouvé certains aspects de cette pensée chez Eloy et chez nombre de ses contemporains. C'est ainsi que nous avons également choisi d'élaborer nos questionnements et notre analyse à partir du point de vue de Jean-Claude Eloy, rejoignant ainsi une posture plus herméneutique. Nous souhaitons rappeler, au moment de clôturer notre travail, combien nous sommes consciente du paradoxe inscrit au cœur même de notre problématique, paradoxe suscité par la situation anthropologique qui est aussi celle de la seconde moitié du XXe siècle. Nous n'avons pas cherché l'évitement mais bien davantage le questionnement, le risque — qui est, à notre sens, l'un des lieux de la recherche en Arts et en Sciences Humaines.

Comme les théoriciens du postcolonialisme, Jean-Claude Eloy voit en effet dans la mondialisation des échanges la marque de l'hégémonie culturelle occidentale et la permanence d'un processus de domination cautionné cette fois par les populations elles-mêmes et la géopolitique mondialisée : ce sont désormais les ex-colonies qui réclament la marche vers le progrès représenté par l'ancienne métropole et, plus généralement, par l'Occident. Eloy déplore ainsi les « occidentalismes » insérés dans leur musique par certains compositeurs extra-européens. De la même façon, il aspire à une « musique universelle » née du métissage des différentes traditions. Or, cette espérance en de nouvelles relations interculturelles constitue l'un des credo des penseurs postcoloniaux, qui imaginent cette *humanité-à-venir* voyant le jour une fois que l'abolition des différences culturelles aura été réalisée. Cette pensée théorique induit toutefois, chez Eloy et ses contemporains, des postures musicales paradoxales qui ont été à l'origine de

notre réflexion. La première de ces postures concerne la quête d'authenticité qui caractérise la musique du second XXe siècle. Nous avons fait l'hypothèse que cette quête prenait une importance capitale et confinait parfois au fétichisme dans son admiration naïve de la diversité des traditions extra-européennes. Elle entre ainsi en contradiction frontale avec la volonté d'universalisme musical qui suppose le métissage culturel. Elle trouve en revanche une forte résonance dans l'exotisme du XIXe siècle qui recherchait lui aussi, dans les traditions non occidentales, l'*authenticité* perdue par la civilisation européenne. La posture des compositeurs du second XXe siècle et celle des compositeurs de l'exotisme triomphant, qui se développent à plus d'un siècle de distance, présentent en effet une forte similitude dans la mesure où elles nourrissent toutes deux un rejet de certains aspects de la civilisation occidentale (son hégémonie délétère dans le premier cas, sa perte de contact avec le monde *naturel* dans le second). La seconde posture paradoxale que nous avons relevée concerne la mise en exergue de l'altérité, que nous avons notée dans l'œuvre d'Eloy. Cette mise en exergue, dans la mesure où elle perpétue la distinction ontologique entre Orient et Occident, non seulement s'oppose, là encore, aux prétentions universalistes du compositeur, mais s'inscrit tout à fait dans la lignée de l'exotisme traditionnel.

Malgré ces paradoxes, il nous semblait tout à fait inconcevable de postuler une quelconque permanence de pensée coloniale, que ce soit chez Eloy ou chez les autres compositeurs majeurs de l'époque. Il devenait alors incontournable de mener une réflexion d'une part sur la nature réelle de l'exotisme et d'autre part sur la résurgence de certains de ses aspects dans la seconde moitié du XXe siècle. C'est ainsi que nous avons dû déplacer la réflexion du domaine politique vers celui de l'imaginaire. Nous avons alors vérifié l'hypothèse selon laquelle l'exotisme, tel qu'il s'est développé dans le courant du XIXe siècle répondait à un besoin fondamental du psychisme humain pour lequel il apparaissait comme un *substitut mythique* à une époque où le développement des sciences imposait à l'esprit une mise à distance du spirituel. Loin de constituer le prolongement du colonialisme - et même si son développement a été favorisé par celui des grands empires - l'exotisme n'est ainsi pas le corollaire inéluctable du racisme que la pensée postcoloniale a voulu y lire. Il se construit sur des thèmes abondamment présents dans la pensée mythique qui semblent, à ce titre, former le substrat de la psyché humaine. Ces thèmes ressurgissent à la faveur d'un contexte anthropologique suscitateur que nous avons qualifié de période de *crise* (crise *existentielle* - et non

chronologique - provoquée par un contexte anthropologique donné) et dont nous avons retrouvé la trace aussi bien au XIXe siècle que dans la seconde moitié du XXe. Nul doute, évidemment, que la distinction entre Orient / Occident constitutive de l'exotisme soit effectivement liée au développement de la pensée rationnelle européenne, puis à celui des sciences et techniques qui a abouti à la partition du monde entre cultures *industrialisées* et cultures *en voie de développement*. Mais, si cette partition est à l'origine de la posture exotique, nous avons fait l'hypothèse qu'il faut peut-être y chercher la raison dans la révolte d'un imaginaire réduit au silence par un environnement trop rationnel plutôt que dans l'expression de rapports de domination - ce qui n'empêche pas, bien entendu, de penser ces rapports de domination quand ils existent.

Nos hypothèses demeurent ainsi, ouvertes. Nous n'avons pas cherché à les résoudre mais bien à les questionner — aux limites mêmes de nos propres doutes. Le sujet le mérite tant il est délicat et en totale résonance avec notre époque contemporaine où la globalisation de la culture accentue la diversité tout en l'édulcorant. Les œuvres de Jean-Claude Eloy, peu connues finalement, nous ont offert un territoire signifiant suffisamment singulier pour nous y arrêter au point d'un constituer le territoire central de notre étude. Nos recherches s'ancrent ainsi dans une musicologie des textes et de leurs significations. En effet, ces paradoxes et cette lecture de l'imaginaire exotique n'a pu prendre effet que parce qu'elle demeure connectée à la musique qui révèle cette écriture de l'imaginaire. À ce titre, bien des points auraient pu être éclaircis, notamment l'apport des théories postcoloniales connectées aux travaux plus récents sur la globalisation des cultures ou encore celui des théories de l'imaginaire possiblement connectées avec les études cognitives sur la perception. Nous avons cependant choisi de centrer notre problématique sur la musique elle-même. L'analyse musicale et sémiotique conduite constitue ainsi la partie centrale de notre travail. Elle montre combien nous avons souhaité que nos questionnements demeurent ancrés dans le champ des études musicologiques.

Nos conclusions « ouvertes » constitueront, sans aucun doute, de futures orientations de recherche tant elles nous invitent à une réflexion plus large, que nous livrons en toute fin, à la réflexion de chacune et de chacun. En effet, il semble que cet imaginaire exotique que nous avons défini et qui est vécu différemment par nos sociétés depuis le

XIXe siècle nous empêche de penser de façon sereine et distanciée la question de la diversité culturelle. Car les traditions extra-européennes, étroitement liées à la nostalgie des origines constitutive de notre psyché, restent, de façon inconsciente, dépositaires d'une charge affective qu'il est difficile d'occulter. Nous en arrivons ainsi à souhaiter les figer dans un état idéel fantasmé et - peut-être est-ce là le seul aspect où l'on peut voir un rapport de domination inconscient ? - à occulter par-là la volonté de leurs représentants et de leurs principaux acteurs culturels ou artistiques. Volonté qui est la même que celle de notre culture occidentale : transmettre aux générations futures cet entremêlement de la pensée et du sensible comme lecture signifiante de notre monde, particulièrement révélée dans les pratiques artistiques. Il est alors peut-être temps de nous interroger sur cette pseudo-authenticité dont nous parons volontiers les cultures extra-européennes, mais aussi sur la force de l'art à les actualiser et à les porter à la réflexion.

Ainsi que le souligne Nader N. Chokr, « pouvons-nous […] justifier de renforcer la diversité en enfermant des gens à l'intérieur de différences qu'ils cherchent eux-mêmes à combler ? »[642]. Cette interrogation est d'autant plus légitime que le concept même de culture peut être mis en question. Ainsi que rappelle Martha Nussbaum, « les cultures ne sont pas des pièces de musée devant être conservées intactes à tout prix »[643].

[642] Nader N. Chokr, *op. cit.*
[643] Martha Nussabum, citée in Nader N. Chokr, *op. cit.*

Table des illustrations

Figure 1 : Présentation, dans le Nouvel Observateur, de la tribune de Boulez « Pourquoi je dis non à Malraux » (25 mai 1966) 1-18
Figure 2 : Boulez et Eloy en 1963, pendant une répétition de Équivalences pour les concerts du Domaine Musical, à l'Odéon Théâtre de France 1-19
Figure 3 : Jean-Claude Eloy au festival de Royan en 1974 1-20
Figure 4 : Explication de Michel Philippot sur la désignation du festival « Sygma » 20
Figure 5 : L'affiche de la première édition du Festival Sygma..... 1-22
Figure 6 : Jean-Claude Eloy au studio de Cologne lors de la réalisation de Shânti (1972-73) 1-23
Figure 7 : Jean-Claude Eloy au studio de Cologne lors de la réalisation de Erkos (1991)..... 1-23
Figure 8 : Taxinomie des principales tendances musicales à partir de leur opposition à l'esthétique sérielle 1-27
Figure 9 : Le continuum sémantique / sens 2-92
Figure 10 : La dialectique œuvre / schème 2-99
Figure 11 : Les différents types de sème 2-102
Figure 12 : Le mythe comme système sémiologique second 2-104
Figure 13 : La naissance du mythe exotique 2-106
Figure 14 : Tableau synoptique des œuvres de Jean-Claude Eloy 2-112
Figure 15 : Le corpus retenu 2-113
Figure 16 : Du thème exotique au schème mythique 2-122
Figure 17 : Typologie des titres 2-128
Figure 18 : Titres et sous-titres des œuvres du corpus 2-132
Figure 19 : Les pochettes des œuvres 2-138
Figure 20 : Notation graphique utilisée avec les moines (Anâhata, solo 1 moine Tendaï) 2-148
Figure 21 : Une partie de l'instrumentarium utilisé pour Anâhata 2-150
Figure 22 : L'allumages des bougies à la fin de Yo-In (Eloy se trouve à droite) .. 2-154
Figure 23 : À l'approche du feu méditant, Théâtre National du Japon, 1983 (photo © Takashi Kijima) 2-155
Figure 24 : Répétition de Anâhata à Varsovie en 1994 (photo ©Tadeus Rolke)... 2-156

Figure 25 : Quelques exemples de percussions dans Yo-In 2-157
Figure 26 : Les phonèmes utilisés dans la formule initiale de Kâmakalâ 2-158
Figure 27 : Les décalages générés, à trois voix, par les limites physiques des chanteurs 2-159
Figure 28 : L'accélération et la stabilisation de la percussion dans l'exemple sonore n°8 2-160
Figure 29 : Les figures rythmiques générées par la superposition d'accélération, de ralentissement et de répétition régulière 2-161
Figure 30 : Relevés de quelques fragments d'Etenraku cités dans Fushiki-e (exemple sonore n°15) 2-163
Figure 31 : L'hymne national du Japon (mélodie et ligne de basse)..... 2-165
Figure 32 : Liste des sons concrets utilisés dans Gaku-No-Michi 2-166
Figure 33 : Lieu de composition et de création des œuvres du corpus 2-169
Figure 34 : Durée des œuvres du corpus 2-172
Figure 35 : Sonagramme de la première partie de l'exemple sonore n°25 2-173
Figure 36 : Sonagramme de l'exemple sonore n°26 2-174
Figure 37 : Sonagramme de l'exemple sonore n°27 2-175
Figure 38 : Sonagramme de la deuxième partie de l'exemple n°25 2-175
Figure 39 : Comparaison des trames de début et de fin de la deuxième partie de l'exemple sonore n°25 2-176
Figure 40 : Sonagramme de repérage pour l'exemple sonore n°29 2-177
Figure 41 : Sonagramme de l'exemple sonore n°30 2-177
Figure 42 : Repérage des variations au début de l'exemple sonore n°31 2-179
Figure 43 : Sonagramme de l'exemple sonore n°32 2-180
Figure 44 : Sonagramme de l'exemple sonore n°36 2-183
Figure 45 : Sonagramme de l'exemple sonore n°29 2-188
Figure 46 : Tracé dynamique de la première occurrence de voix (partie A) 2-188
Figure 47 : Forme d'onde, sonagramme et tracé des hauteurs de l'exemple n°41 2-190
Figure 48 : Trajet conclusif de l'intonation dans l'exemple n°41 2-191
Figure 49 : Succession des événements dans l'exemple sonore n°19..... 2-194
Figure 50 : Sonagramme de l'exemple sonore n°42 2-194
Figure 51 : Sonagramme de l'exemple sonore n°43 2-196
Figure 52 : Sonagramme du début de l'exemple sonore n°44 2-197
Figure 53 : Sonagramme de l'exemple sonore n°45 2-198

Figure 54 : La naissance du mythe exotique 2-206
Figure 55 : Le Marteau sans Maître, Commentaire I de « Bourreaux de solitude » (deux premiers systèmes) 3-218
Figure 56 : Premières mesures de la partie de trompette dans la pièce Gagaku extraite des Sept Haïkaï 3-219
Figure 57 : Typologie des œuvres en fonction de leur niveau d'exotisme 3-221
Figure 58 : La présentation du concert du quatuor Bela et de Moriba Koïta sur la brochure du festival Détours de Babel, édition 2011 3-245
Figure 59 : Comparaison entre deux conceptions de l'utopie, à gauche la conception traditionnelle (projection vers l'avenir) et à droite la conception de R. Dadoun (retour vers l'inconscient)..... 3-248
Figure 60 : Oiseau dans l'espace, l'une des œuvres de Brancusi non reconnue comme « œuvre d'art » par les douanes américaines en 1926 3-264
Figure 61 : Monogram (1955), l'un des Combine paintings de Robert Rauschenberg 3-266

Table des exemples sonores

Exemple sonore n°1	Anâhata - CD1 piste 2 - Premier solo de moine Tendaï
Exemple sonore n°2	Anâhata - CD2 piste 4 - Battements sur l'unisson - à 0'50
Exemple sonore n°3	À l'approche du feu méditant - CD2 piste 4 - Unisson des hichirikis - à 2'30
Exemple sonore n°4	À l'approche du feu méditant - CD1 piste 4 - Psalmodie du chœur de moines à 0'40
Exemple sonore n°5	À l'approche du feu méditant - CD1 piste 6 - Quatuor vocal
Exemple sonore n°6	Kâmakalâ - Voix soliste du début
Exemple sonore n°7	Kâmakalâ - 3 solistes du début
Exemple sonore n°8	Anâhata - CD2 piste 3 - motif d'accélération
Exemple sonore n°9	À l'approche du feu méditant - CD1 piste 3 - Motif d'accélération - à 2'27
Exemple sonore n°10	Kâmakalâ - Décalage des chœurs - à 6'00
Exemple sonore n°11	Kâmakalâ - Figures rythmiques - à 14'00
Exemple sonore n°12	Kâmakalâ - Cris - à 18'19
Exemple sonore n°13	Gagaku *Etenraku*
Exemple sonore n°14	Kâmakalâ - Citation de Gagaku - à 19'20
Exemple sonore n°15	Gaku-No-Michi (Fushiki-e) - Citation de Gagaku - à 3'37
Exemple sonore n°16	Gaku-No-Michi (Fushiki-e) - Shômyô - à 54'58
Exemple sonore n°17	Gaku-No-Michi (Kaiso) - Shakuhashi - à 25'00
Exemple sonore n°18	Gaku-No-Michi (Kaiso) - Hymne national japonais - 3à 7'50
Exemple sonore n°19	Gaku-No-Michi (Tokyo) - Début - Sons enregistrés à Tokyo
Exemple sonore n°20	Gaku-No-Michi (Tokyo) - Combat de sumo - à 35'50
Exemple sonore n°21	Gaku-No-Michi (Banbutsu) - Son de shishi odoshi - à 27'50
Exemple sonore n°22	Gaku-No-Michi (Banbutsu) - Fête de Sakura - à 23'50
Exemple sonore n°23	Gaku-No-Michi (Banbutsu) - Sons de getas - à 57'10
Exemple sonore n°24	Anâhata - CD2 piste 1 - Sons de getas
Exemple sonore n°25	Yo-In - Acte 1 piste 3 - Trame - à 7'00
Exemple sonore n°26	Gaku-No-Michi (Tokyo) - Trame - à 27'00
Exemple sonore n°27	Shânti - « Son de Risset - à 7'30
Exemple sonore n°28	Yo-In - Acte 1 piste 3 - Comparaison entre le début et la fin de la trame
Exemple sonore n°29	Yo-In - Acte 1 piste 2 - Octaves

Exemple sonore n°30	Shânti (début) - Juxtaposition d'éléments discontinus
Exemple sonore n°31	À l'approche du feu méditant - CD2 piste 4 - Immobilité
Exemple sonore n°32	Kâmakalâ (début) - Statisme
Exemple sonore n°33	Kâmakalâ - Do ♯ - à 16'05
Exemple sonore n°34	Yo-In - Acte 4 piste 3 - Fin « cyclique » - à 22'30
Exemple sonore n°35	Shânti - Fin « cyclique »
Exemple sonore n°36	Kâmakalâ - Fin « cyclique »
Exemple sonore n°37	Shânti - Piste 1 - Vocalité
Exemple sonore n°38	Shânti - Piste 3 - Vocalité - à 6'00
Exemple sonore n°39	Yo-In - Acte 3 piste 1 - Vocalité - à 11'10
Exemple sonore n°40	Shânti - Piste 8 - Vocalité - à 5'10
Exemple sonore n°41	Gaku-No-Michi (Fushiki-e) - Vocalité - 54'58
Exemple sonore n°42	Gaku-No-Michi (Tokyo) - Fin , régression vers « l'inarticulé »- à 41'40
Exemple sonore n°43	Gaku-No-Michi (Fushiki-e) - Octaves
Exemple sonore n°44	À l'approche du feu méditant - CD1 piste 2 - Cantillation
Exemple sonore n°45	Orient-Occident - Arvo Pärt - Début
Exemple sonore n°46	À l'approche du feu méditant - CD2 piste 11 - Primitivisme
Exemple sonore n°47	Émission de France Musique sur le quatuor Bela et Moriba Koita (Extrait)

Bibliographie

ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962.

AGUILA, Jésus, *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Fayard, Paris, 1992.

AGUILA, Jésus, « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », in *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Nicolas Donin et Laurent Feneyrou, direction artistique, volume 2, Symétrie, Paris, 2013.

ALBERA, Philippe, *Musiques en création. Textes et entretiens*, Éditions Contrechamps, Genève, 1997.

ALBERA, Philippe, *Le son et le sens*. Essais sur la musique de notre temps, Editions Contrechamps, Genève, 2007.

ANYINEFA, Koffi, « Le métro parisien, figure de l'exotisme postcolonial », in French Forum vol. 28, n°2, 2003.

ARENDT, Hanna, *La crise de la culture*, Éditions Gallimard, Paris, 1972.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et TIFFIN, Helen, *L'empire vous répond. Théorie et pratiques des littératures postcoloniales*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

AUGE, Marc, *Le sens des autres*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1994.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Librairie José Corti, Paris, 1943.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, Paris, 1948.

BARONI, Mario, « Naissance et décadences des avant-gardes », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 1, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004.

BARONI, Mario, « Herméneutique musicale », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 2, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004, tome 2.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Paris, 1985.

BARTOLI, Jean-Pierre, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle,* Jean-Jacques Nattiez dir., tome 5, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004.

BASSETTO, Luisa, « Orient - Accident ? » in *Pli selon Pli*, *Entretiens et études*, Editions Contrechamps, Genève, 2003.

BATTIER, Marc, « Laboratoires », in Musique, *Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 1, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004.

BAUDELAIRE, Charles, Le peintre de la vie moderne, Paris, 1863

BEGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Editions José Corti, Paris 1991.

BENOIT, Pierre, *L'Atlantide*, Le Livre de Poche, Paris, 1973, première édition 1919.

BEYHOM, Amine, «Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], n°5, Musique et globalisation, mai 2011, http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=168
BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture - Une théorie postcoloniale*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2007.
BOIA, Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Les Belles Lettres, Paris, 1998.
Carl Gustav Jung, *Les racines de la conscience*, Buchet-Chastel, Paris, 1971.
BOULEZ, Pierre, « Pourquoi je dis non à Malraux », Le Nouvel Observateur, 25 mai 1966.
BRINDEAU, Véronique, « Le compositeur et ses modèles », in Le courrier de l'Unesco, *Musique du Monde. Le grand métissage*, mars 1991.
CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Éditions Gallimard, Paris, 1938.
CASSIRER, Ernst, *La philosophie des formes symboliques*. 2. *La pensée mythique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1977.
CHOKR, Nader N., « Qui (n')a (pas) peur du relativisme (culturel) ? », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 12 | 2007, mis en ligne le 18 avril 2008, consulté le 12 octobre 2012. URL : http://traces.revues.org/188 ; DOI :10.4000/traces
COLLECTIF, « Pour une 'littérature-monde' en français », in Le Monde, 15 mars 2007, consulté en ligne le 17 avril 2016, http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html
COLLECTIF, catalogue de l'exposition *L'orientalisme en Europe de Delacroix à Kandinsky*, Paris /Bruxelles, Editions Hazan/Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010.
COLLECTIF WRITE BACK, *Postcolonial Studie : mode d'emploi*, Presses Universitaires de Lyon, 2013.
DADOUN, Roger, « L'émouvante rationalité de l'inconscient », in Roberto Barbanti et Claire Fagnart, Dir., *L'art au XXe siècle et l'utopie. Réflexions et expériences*, L'Harmattan, Paris, 2000.
DAIX, Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Odile Jacob, Paris, 1998
DAMBRICOURT, Jean-Pierre, « L'épuisement de la musique », in *Les universaux en musique*, Costin Mireanu et Xavier Hascher, dir., Actes du 4e Congrès international sur la signification musicale, Publications de la Sorbonne, Paris, 1994.
DELACROIX, Eugène, Journal, Plon, Paris, 1893.
DELALANDE, François, « L'analyse des musiques électroacoustiques », in Musique en Jeu n°8, Editions du Seuil, Paris, janvier 1972.
DELALANDE, François, « En l'absence de partition, le cas singulier de l'analyse de la musique électroacoustique », in Analyse Musicale, 2e trimestre 1986.
DELIEGE, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Éditions Mardaga, Bruxelles, 2003.
DIENE, Doudou, « Crise identitaire du monde occidental », Revue internationale et stratégique 2009/3 (n° 75), p. 93-100. DOI 10.3917/ris.075.0093. Article disponible en ligne : http://www.cairn.info/revue-internationale-et-strategique-2009-3-page-93.htm

DUCHESNEAU, Michel « *Jésus Aguila*. Le *Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine* », Fayard, Paris, 1992. 506 p. ISBN 2-213-02532-0. Canadian University Music Review 15 (1995): 189–194. DOI : 10.7202/1014407ar
DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, PUF, Paris, 1964.
DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.
ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Éditions du Seuil, Paris, 1965.
ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1992.
ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957.
ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.
ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Éditions Gallimard, Paris 1969.
ELIADE, Mircea, *La Nostalgie des Origines*, Éditions Gallimard, Paris, 1971.
ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard Paris, 1979.
ELOY, Jean-Claude, « L'Orient et nous, la chance d'une conjoncture » (article tiré d'une conférence de 1971. Non publié).
ELOY, Jean-Claude, *Shânti*, texte non publié.
ELOY, Jean-Claude, « *Kâmakalâ-Shanti* : spirales d'une même galaxie », texte initialement publié dans le programme du festival « Perspectives du XXe siècle », Radio-France, Salle Wagram, 1976.
ELOY, Jean-Claude, "Orient-Occident, Pour en finir avec l'exotisme", *in* Jean-Pierre Leonardini, Marie Collin et Joséphine Markovits *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, Éd. Messidor/Temps Actuels, Paris, 1982.
ELOY, Jean-Claude, *Le chemin vers la voix claire ou la reconnaissance des identités acoustiques*, Hors-Territoires, 2005.
ELOY, Jean-Claude, Uni-modernité contre pluri-modernités, entretien avec Avaera et Makiko, Hors-Territoires, 2006
ELOY, Jean-Claude, *Entre concret et abstrait*, Hors-Territoires, 2010.
ELOY, Jean-Claude, *Du Littéral et de l'oral*, Hors-Territoires, 2011.
ESCAL, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale*, Herman, Paris, 1996.
ESCAL, Françoise, *La musique au regard des sciences humaines*, L'Harmattan, Paris, 1997.
ESCAL, Françoise, « Le sens en musique : parcours d'une recherche », in Marta Grabocz, dir., *Sens et Signification en musique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2007.
ESCLAPEZ, Christine, « Pour une herméneutique de l'analyse », in Approches herméneutiques de la musique, Jacques Viret dir., Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
ESCLAPEZ, Christine, HAUER, Christian, « La musique comme 'parole'», in *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret dir., Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
FELD, Steven, « Une si douce berceuse pour la world music », in *L'Homme*, 2004/3 n°171-172.
FLECHET, Anaïs, « L'exotisme comme objet d'histoire. », Hypothèses 1/2008 (11) , p. 15-26 URL : www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm

FRANCASTEL, Pierre, *La figure et le lieu*, Gallimard, Paris, 1967.
GALLOIS, Jean, *Camille Saint-Saëns*, Editions Mardaga, Paris, 2004.
GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Editions Gallimard, Paris, 1996.
GORGE, Emmanuel, *La musique et l'altérité*, L'harmattan, Paris, 2008.
GRABOCZ, Marta, dir., *Sens et Signification en musique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2007.
GENETTE, Gérard, *Seuils*, Points Essais, Paris 2002.
HAUER, Christian, *Traité informel d'herméneutique musicale. Pourquoi Schoenberg est devenu Schoenberg*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2016.
HUGGAN, Graham, *The postcolonial exotic. Marketing the margins*, Routledge, Londres, 2001.
IMBERTY, Michel, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.
INGLIS, Christine, *Multiculturalisme : nouvelles réponses de politiques publiques à la diversité*, Unesco, Paris, 1997.
JIMENEZ, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, paris, 2005
Heinich, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Éditions Gallimard, Paris, 2014.
LANNES, Sylvie, "*Coro* de Berio et *Drumming* de Reich : deux compositions intégrant les polyrhythmies africaines, comme expérience de renouveau musical." Canadian University Music Review 111 (1991): 101–127. DOI : 10.7202/1014833ar.
LASSUS, Marie-Pierre, dir., *Pensée mythique et création musicale*, actes du colloque autour de Maurice Ohana, 2 et 3 avril 2001, Maison de la Recherche de l'Université de Lille 3, Marie-Pierre Lassus Éditeur, Lille, 2006.
LELONG, Stéphane, *Nouvelle musique*, Editions Balland, Paris, 1996.
MÂCHE François-Bernard, *Musique au singulier*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2001.
MANOURY, Philippe, « Stockhausen au-delà », ressource en ligne sur le site de l'IRCAM, url : http://brahms.ircam.fr/documents/document/20045/
MARRET, Sophie, « L'inconscient aux sources du mythe moderne », Études anglaises, 2002/3 (Tome 55), p. 298-307. Article disponible en ligne : http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2002-3-page-298.htm
MATHIEU, Julien, « Transgressions impossibles ? L'avant-garde atonale et le champ musical parisien en 1954 », Vingtième Siècle. Revue d'histoire 2004/3 (no 83), p. 39-51. DOI 10.3917/ving.083.0039. Article disponible en ligne : http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-3-page-39.htm
MATHIEU, Julien, « Un mythe fondateur de la musique contemporaine : le « scandale » provoqué en 1954 par la création de Déserts d'Edgar Varèse », Revue d'histoire moderne et contemporaine 2004/1 (no51-1), p. 129-152. DOI 10.3917/rhmc.511.0129. Article disponible en ligne : http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-1-page-129.htm
MBEMBE, Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », Esprit 2006/12.

MERLIO, Gilbert, « La crise de la modernité selon Schiller », Revue germanique internationale [En ligne], 22 | 2004, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 11 septembre 2017. URL : http://rgi.revues.org/1035 ; DOI : 10.4000/rgi.1035
MOLINO, Jean, « Le temps, la musique et l'histoire », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 4, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004.
MONELLE, Raymond, *The Sens of Music. Semiotic Essays*, foreword by R. Hatten, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000.
MONELLE, Raymond, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », in *Sens et signification en musique*, Marta Grabocz, Dir., Hermann Éditeurs, Paris, 2007.
MONNEYRON, Frédéric et XIBERRAS, Martine, *Le monde Hippie*, Imago, Paris, 2008.
MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1998.
MUSSAT, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au XXe siècle*, Klincksieck, Paris, 2002.
NATTIEZ, Jean-Jacques, « La signification comme paramètre musical », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 2, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004.
NATTIEZ, Jean-Jacques, « Comment raconter le XXe siècle », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 1, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004.
NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, Garnier-Flammarion, Paris 1980, première édition 1851.
PARSANOGLOU, Dimitris, « Multiculturalisme(S) », Socio-anthropologie [En ligne], 15 | 2004, mis en ligne le 15 juillet 2006, consulté le 07 juin 2017. URL : http://socio-anthropologie.revues.org/416
PASTICCI, Susanna, « Musique religieuse et spiritualité », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 1, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004.
PASTICCI, Suzanna, « L'influence des musiques non européennes sur les musiques occidentales du XXe siècle », in *Musique, Une encyclopédie pour le XXe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir., tome 5, Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2004.
PEREIRA DE TUGNY, Rosângela, « L'autre moitié de l'art », in Jean-Louis Leleu et Pascal Decroupet, dir., *Pierre Boulez, techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Éditions Contrechamps, Genève, 2006.
PISTONE, Danièle, « Imaginaire et utopie dans la France contemporaine », in *Imaginaire et utopies du XXIe siècle*, Klincksieck, Paris, 2003.
POUCHEPADASS, Jacques, « Le projet critique des postcolonial studies entre hier et demain », La situation postcoloniale, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), «Références», 2007, 456 pages, URL : www.cairn.info/la-situation-postcoloniale--9782724610406-page-173.htm
REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *La crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Éditions du Seuil, Paris, 2012.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam, « Crise et modernité », article en ligne (2013) : http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/287/414

ROY, Stéphane, « L'utopie, contrée fertile de la musique électroacoustique », in *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n°3, 2003.

ROY, Stéphane, *L'analyse des musiques électroacoustiques*, modèles et propositions, L'Harmattan, Paris, 2004.

RUSS, Jacqueline, *L'aventure de la pensée européenne*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1995.

SAÏD, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Editions du Seuil, Paris, 1980.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, Paris, 1978.

SEGALEN, Victor, *Les Immémoriaux*, Le livre de poche, Paris, 2001, 1907 pour l'édition originale.

SMOUTS, Marie-Claude, *La situation postcoloniale*, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) « Références », 2007.

SOLOMOS, Makis, « Orient-Occident. From the fim version to the concert version ». Iannis Xenakis : Das elektroakustische Werk, 2006, Germany, p. 118-134, 2009. <hal-00770204>. Consulté en ligne à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770204/document

SPAMPINATO, Francesco, *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, L'Harmattan, Paris 2008.

STASZAK, Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? » in Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 148, 2008. L'exotisme. pp. 7-30 ; doi : 10.3406/globe.2008.1537 url : http://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1537

THOMAS, Joël dir., *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* Ellipses, Paris, 1998.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité*. Editions du seuil, Paris, 1989.

UNESCO, Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, Paris, 2005.

VAN KHE, Trân, « Quelques remarques et réflexions sur la rencontre des cultures dans la musique contemporaine », Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae T. 24, Supplementum: Report of the Musicological Congress of the International Music Council (1982), p 99-108, consultable en ligne : http://www.jstor.org/stable/902028

VECCHIONE, Bernard, « Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : une lecture de l'œuvre musicale en situation festive », in Françoise Escal, *La musique au regard des sciences humaines*, volume 1, L'Harmattan, Paris, 1997.

VECCHIONE, Bernard, « Une approche sémiorhétorique du musical », in *Sens et signification en musique*, Marta Grabocz, Dir., Hermann Éditeurs, Paris, 2007.

VON DER WEIRD, Jean-Noël, *La musique du XXe siècle*, Hachette, Paris, 1997.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Que-sais-je ?, PUF, Paris 2003.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le progrès en crise*, Éditions Uppr, Paris, 2014.