Déméter
ISSN : 1638-556X
Éditeur : Université de Lille

15 | Été | 2026
L'actrice face au volcan néoréaliste : une confrontation propice à l'expérience du temps

Comportements musicaux et syncrétisme dans le paysage musical japonais actuel

Musical Behaviour and syncretism in the current Japanese musical landscape

Luc Deduytschaever

https://www.peren-revues.fr/demeter/2672

DOI : 10.54563/demeter.2672

Référence électronique
Luc Deduytschaever, « Comportements musicaux et syncrétisme dans le paysage musical japonais actuel », *Déméter* [En ligne], 15 | Été | 2026, mis en ligne le 01 juillet 2026, consulté le 09 septembre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2672

Droits d'auteur
CC-BY-NC

Comportements musicaux et syncrétisme dans le paysage musical japonais actuel

Musical Behaviour and syncretism in the current Japanese musical landscape

Luc Deduytschaever

PLAN

Introduction
Distinction de comportements musicaux dans la composition contemporaine japonaise
  Comportements culturellement non impliqués
  Comportements culturellement impliqués
  Comportements transculturels neutres
  Comportements culturellement médiatisés
Vers un dépassement de l'exotisme : le geste en tant que notion intermédiaire vectrice de syncrétisme
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 Le présent article vise à synthétiser les données recueillies lors d'un voyage de recherche auprès de différents compositeurs et compositrices japonais.es. J'ai eu l'opportunité d'interroger douze compositrices et compositeurs ainsi que trois instrumentistes traditionnels dans un intervalle d'un peu plus de trois mois passés au Japon[1]. D'un point de vue méthodologique, les entretiens étaient semi-directifs et ont été réalisés en japonais, puis ont été traduits en français. Les questions posées étaient sensiblement les mêmes pour chaque compositeur et compositrice, mais légèrement adaptées à chaque entretien : un travail a été réalisé en amont pour que les questions portent bien sur les processus de composition des différents interrogés, en mettant en relation le sujet de l'entretien avec le travail du/de la compositeur/compositrice. Sauf exception, tous les propos cités des compositeurs proviennent des entretiens que j'ai réalisés à

Paris, Tokyo et Kobe. Les questions posées étaient organisées par thématique :

- Parcours musical et apprentissage.
- Processus de composition : le discours du compositeur/de la compositrice sur sa propre pratique ; quelle place est laissée aux traditions, comment le compositeur/la compositrice assumait la relation entre musique contemporaine et références traditionnelles, ainsi que l'importance qu'il/qu'elle donnait à la notion de geste idiomatique dans les processus de syncrétisme. Des questions spécifiques ont été posées sur certaines œuvres des compositrices/compositeurs interrogé.e.s.
- Le rapport au processus musical exotique : est-ce que les interrogé.e.s souhaitaient éviter l'exotisme et, si oui, comment et par quel processus musical y parvenaient-ils/elles ?

2 Les objectifs de ces entretiens étaient multiples ; il s'agissait en premier lieu de distinguer des typologies de comportements musicaux dans la composition japonaise. De nombreux articles et ouvrages portent sur la relation entre la musique contemporaine et la tradition chez les compositeurs japonais. C'est le cas de Hiroyo Morooka, Jeremy Corral, Wataru Miyakawa, Rodolphe Bruneau-Boulmier ou encore de Lasse Lethonen [2]. Nous tenions à vérifier si l'utilisation d'éléments traditionnels était toujours d'actualité et, si oui, à quel degré elle l'était. Nous le verrons, les réponses sont multiples, et même si la plupart des compositeurs interrogés revendiquent l'utilisation d'éléments traditionnels, d'autres postulent qu'il est loin d'être nécessaire d'y avoir recours et qu'il est largement possible de composer une œuvre sans références culturelles. En quelque sorte, cette synthèse d'entretiens permet d'appréhender — de manière non exhaustive — la composition musicale contemporaine actuelle au Japon. Par ailleurs, à notre connaissance, aucune typologie de comportements n'a été distinguée à ce jour dans la création musicale japonaise contemporaine alors que celle-ci nous semble importante.

3 D'autre part, ces entretiens avaient pour objectif de questionner la qualité syncrétique des références aux éléments traditionnels dans les œuvres des compositeurs japonais interrogés qui intègrent ces comportements. Les travaux consacrés aux relations entre traditions musicales est-asiatiques et musique occidentale depuis les

années 1960 montrent qu'aucun modèle unifié d'hybridation ou de fusion ne permet de rendre compte des pratiques compositionnelles observées. Christian Utz souligne que le recours à la tradition recouvre des démarches hétérogènes, allant de stratégies de réaffirmation identitaire à des positions explicitement anti-essentialistes, et que les notions d'hybridité ou d'interculturalité dépendent étroitement des cadres musicologiques et institutionnels qui en conditionnent l'interprétation [3].

4 Cette pluralité est également mise en évidence par Hee Sook Oh dans le contexte coréen, où la dichotomie durable entre *gugak* (musique coréenne) et *yangak* (musique occidentale), conjuguée à l'occidentalocentrisme des cadres de formation, conduit à des formes d'hybridation diverses, notamment perceptibles dans les dispositifs instrumentaux associant instruments occidentaux et traditionnels [4].

5 Dans le cas japonais, Luciana Galliano [5] montre que l'histoire de la musique écrite du XX^e^ siècle ne relève ni d'une assimilation progressive de la musique occidentale ni d'une fusion culturelle, mais d'un processus de stratification durable, dans lequel la musique occidentale (*yōgaku*) coexiste avec les traditions sans les remplacer. Galliano montre qu'à partir des années 1960, cette coexistence se stabilise : la tradition n'est plus pensée comme un matériau à imiter, mais comme un horizon parallèle intégré de manière pragmatique à des trajectoires esthétiques individuelles, sans qu'émerge pour autant une synthèse normative à l'échelle du champ musical [6].

6 Ainsi, dans le présent article, l'usage du terme « syncrétisme » s'inscrit dans la continuité de nombreux travaux qui mobilisent cette notion dans un cadre musical et culturel [7], le plus souvent en lien avec des processus d'hybridité, et non dans son acception première renvoyant à la « fusion de différents cultes ou de doctrines religieuses », tel qu'elle est définie par le CNRTL. Parmi les acceptions proposées par cette même source, la définition du syncrétisme comme « mélange, fusion d'éléments de plusieurs cultures ou de différents systèmes sociaux » correspond davantage à l'orientation retenue ici.

7 Cette approche est mise en relation avec la classification proposée par Uno Everett à propos des compositions contemporaines faisant appel à l'« hybridation » musicale [8]. Everett distingue trois catégories

principales : le transfert, le syncrétisme et la synthèse. Le syncrétisme y est défini comme « un procédé d'assemblage qui oriente pour les constituants engagés, estimés d'emblée non incompatibles, un changement de leur valeur et de leur forme [9] », tandis que la synthèse correspond à « un nouvel organisme cohérent des substances au départ regardées comme contradictoires [10] ». Le transfert, quant à lui, désigne le processus par lequel des ressources culturelles asiatiques sont empruntées, réappropriées et intégrées à un contexte musical relevant du champ occidental [11].

8 Dans cette perspective, nous considérons que le processus syncrétique en musique repose, d'une part, sur une compatibilité préalable des éléments mobilisés — indépendamment de leur origine culturelle — et, d'autre part, sur une transformation effective de ces éléments au sein d'un mélange homogène.

9 Les compositeurs et compositrices japonais.es interrogé.e.s ne font pas qu'assembler des éléments issus de cultures différentes ; ils cherchent un moyen efficace de faire dialoguer les deux types de musique de façon homogène, par des processus de composition complexes. Comment les compositeurs et compositrices interrogé.e.s pensent faire dialoguer musique composée et traditions musicales japonaises à travers un langage cohérent ? Comment pensent-ils éviter une certaine forme d'exotisme au profit d'une écriture syncrétique ? C'est aussi pour répondre à ces problématiques que ces entretiens ont été menés. De nombreux articles et ouvrages traitent déjà de la notion d'hybridation musicale dans le cadre de compositions japonaises contemporaines. Nous pouvons nous appuyer sur les travaux de Wataru Miyakawa [12], qui détaille avec justesse l'utilisation de références au monde traditionnel japonais dans l'œuvre du compositeur Toru Takemitsu et leur mise en relation avec l'écriture contemporaine. Hiroyo Morooka [13] s'intéresse quant à elle au travail de synthèse effectué par Yoshihisa Taira à travers la notion de méditation. Clara Wartelle [14] met en évidence l'intérêt d'une hybridation musicale dans les chants pour enfants japonais du vingtième siècle, notamment dans les *warabe uta*. Citons encore Ziad Kreidy [15] qui met en avant, à l'instar de Miyakawa, l'utilisation du silence chez Takemitsu [16]. Bien que les références traditionnelles soient décelables dans diverses compositions, nous pensons que les entretiens menés peuvent permettre de mieux appréhender la manière

dont les compositeurs et compositrices japonais.e.s interrogé.e.s pensent la notion d'hybridité dans leurs œuvres respectives. Des analyses musicales devront cependant être menées pour confirmer les propos soutenus par les différent.e.s interrogé.e.s [17].

10 Nous tenons aussi à éclaircir le terme de « musique contemporaine », dont la définition reste d'une difficulté notable. Nous nous baserons sur la définition donnée par Anis Fariji dans son ouvrage *Fragments accordés* : « Cette catégorie générique désigne les musiques qui s'inspirent des différentes pensées musicales avant-gardistes qui ont vu le jour en Europe et en Amérique au XX^e^ siècle et s'étendent au XXI^e^ siècle. Faute d'une définition précise, on peut toutefois rappeler au moins deux critères qui caractérisent cet univers esthétique : la tendance à affranchir le langage musical de toute norme préétablie et, corrélativement, l'importance donnée à l'écriture dans le processus de création (notation ou élaboration électroacoustique). [18] »

11 Un dernier terme nous semble important à définir : il s'agit de l'exotisme. Tout d'abord, précisons que la distinction opérée ici entre exotisme et syncrétisme se fonde sur une perspective perceptive européenne [19] lors de l'écoute d'une œuvre japonaise. Du point de vue japonais, cette perception relève d'un cadre culturel et esthétique local. Notons en revanche que tou.te.s les interrogé.e.s utilisent clairement le terme d'exotisme lorsqu'ils abordent les processus de composition qui évoquent une altérité. Cette notion se caractérise par une forte instabilité conceptuelle, liée à la diversité des disciplines qui s'en sont emparées et aux connotations contradictoires qui lui sont historiquement associées. Étymologiquement issu du grec *exôtikos* (« étranger »), le terme désigne d'abord ce qui provient d'un ailleurs spatial, avant d'acquérir, à partir du XIX^e^ siècle, une dimension figurée appliquée aux mœurs, aux arts et aux formes culturelles. Comme le souligne Anaïs Fléchet, cette évolution s'accompagne d'un glissement sémantique : d'une appréciation positive dans le contexte de l'expansion européenne, l'exotisme en vient progressivement à véhiculer une idée d'artificialité et d'inauthenticité, nourrie par des représentations stéréotypées de l'Autre [20]. Dans une perspective critique, Tzvetan Todorov définit l'exotisme comme une forme de relativisme, distinct du racisme en ce qu'il valorise l'Autre, mais problématique en raison de la méconnaissance qu'il suppose : l'Autre

est jugé positivement précisément parce qu'il demeure éloigné et mal connu [21]. L'exotisme repose ainsi sur une distance constitutive — spatiale, temporelle ou symbolique — qui fonde la perception de l'altérité sans pour autant en garantir la compréhension.

12 Cette ambivalence est particulièrement marquée dans le champ de l'anthropologie. Là où Alban Bensa voit dans l'exotisme un obstacle à la connaissance, en ce qu'il fige les cultures dans des images globalisantes et empêche l'accès aux processus sociaux et individuels de création [22], Francis Affergan propose au contraire de distinguer radicalement l'exotisme de la simple différence. Pour lui, l'exotisme peut constituer une voie d'accès à l'altérité, à condition qu'il ne repose pas sur une logique comparative et classificatoire [23]. La différence, en tant que relation asymétrique imposée par le sujet observant, tend à réduire l'Autre ; l'altérité, au contraire, intensifie la relation en maintenant une irréductibilité fondamentale.

13 Cette distinction rejoint la pensée de Victor Segalen, pour qui l'exotisme ne saurait se réduire à un décor ou à une accumulation de signes pittoresques. Dans *Essai sur l'exotisme*, il définit l'exotisme comme la « perception aiguë et immédiate d'une incompréhension », condition d'une expérience esthétique fondée sur la reconnaissance du Divers [24]. L'exotisme véritable ne procède donc ni de la familiarité ni de la simple différence, mais d'un rapport dynamique entre individualité et objectivité, dans lequel l'Autre demeure partiellement insaisissable. Cette relation est intrinsèquement liée à l'espace et au temps : la sensation exotique disparaît lorsque l'*habitus* s'installe, ce qui montre que l'exotisme n'est pas une qualité intrinsèque des objets ou des cultures, mais une modalité de la perception.

14 Affergan prolonge cette réflexion en proposant l'idée d'une « phénoménologie de la conscience exotique », selon laquelle toute conscience est située et enracinée dans un point de vue singulier [25]. L'exotisme, compris comme pulsion de curiosité, permettrait alors de penser l'altérité sans la réduire à une identité négative ou à un objet de domination. Toutefois, lorsque l'exotisme se construit à partir de clichés et de résidus imaginaires — ce qu'Affergan qualifie de « pseudo-exotisme » — il devient un simulacre de vérité, historiquement lié aux logiques coloniales [26].

15 Il est dès lors possible de distinguer deux structures antagonistes : une structure comparative, fondée sur la similitude et la différence, qui produit des hiérarchies et favorise l'assimilation ; et une structure de l'altérité, dans laquelle l'Autre demeure inclassable et irréductible, ouvrant un espace de reconnaissance. L'exotisme, dans sa forme la plus positive, s'inscrit donc dans cette seconde structure : il ne vise ni l'appropriation ni la représentation exhaustive, mais la présentation de l'Autre dans son écart même.

16 Ainsi, au regard de plusieurs ouvrages de référence, l'exotisme ne peut être défini de manière univoque. Il constitue une modalité de la relation à l'altérité, fondée sur une distance spatio-temporelle et symbolique, susceptible d'induire aussi bien des formes de domination que des expériences esthétiques ouvertes. Cette ambivalence impose une vigilance conceptuelle : penser l'exotisme suppose de dépasser la logique de la différence pour privilégier une approche de l'altérité qui reconnaisse l'Autre sans le réduire.

17 En revanche, dans le cas proprement musical, il existe des processus de composition qui permettent de faire jaillir l'exotisme dans une œuvre. Plusieurs auteurs insistent d'ailleurs sur son caractère processuel. Yves Defrance souligne ainsi la pluralité des formes d'exotisme en musique, qu'il distingue selon leur degré d'éloignement culturel. Il montre que certaines pratiques historiquement perçues comme exotiques — telles que la présence de musiciens étrangers européens à la cour de France aux XVI^{e}–XVIII^{e} siècles — relèvent d'un exotisme « modéré », par opposition à des formes plus spectaculaires liées à des populations ou des pratiques perçues comme radicalement autres [27]. Cette gradation conduit Defrance à poser une question fondamentale : à partir de quel moment peut-on réellement parler d'exotisme en musique, notamment lorsqu'il s'agit d'œuvres appartenant à d'autres époques ou de créations plus contemporaines [28] ?

18 Dans cette perspective historique, Beltrando-Patier rappelle que, jusqu'au XIX^{e} siècle, l'exotisme demeure essentiellement visuel et terminologique plutôt que strictement musical. Les emprunts attribués à des compositeurs tels que Rameau, Purcell ou Haendel relèvent davantage d'un décor symbolique que d'une transformation profonde du langage musical [29]. En revanche, chez certains composi-

teurs romantiques — notamment Liszt, Chopin ou Rachmaninov — apparaît une sensibilité exogène susceptible de susciter chez l'auditeur une réception perçue comme exotique, sans que celle-ci repose nécessairement sur une imitation directe de musiques extra-européennes.

19 Pour dépasser ces approches descriptives, plusieurs auteurs proposent d'envisager l'exotisme musical comme un ensemble de procédures. Jean-Pierre Bartoli définit ainsi l'exotisme comme un faisceau de techniques visant à évoquer une altérité culturelle ou géographique [30], tandis que Serge Gut met l'accent sur la réception : le sentiment d'exotisme naît lorsque des éléments appartenant à une culture donnée sont utilisés de manière exogène, c'est-à-dire déplacés hors de leur contexte habituel [31]. L'exotisme ne réside donc pas dans l'élément musical en soi, mais dans les conditions de son apparition et de sa perception.

20 L'exemple de l'intervalle illustre clairement cette logique. Bartoli [32] prend l'exemple de la seconde augmentée qui, associée à une échelle heptatonique, peut produire un effet exotique chez un auditeur occidental précisément parce que cet intervalle, bien que connu — notamment dans le cadre de la gamme mineure harmonique — est ici déplacé vers un contexte d'usage inhabituel. À l'inverse, il explique que lorsque cet intervalle est intégré dans un cadre stylistique occidental clairement identifié, comme dans la sonate en fa majeur de Mozart (Allegro, m. 86), il ne suscite aucune réception exotique, sa fonction étant entièrement absorbée par une logique dramaturgique interne [33]. Plus un paramètre musical s'éloigne des conditions qui encadrent traditionnellement son usage, plus il est susceptible de produire un sentiment d'étrangeté et, partant, une perception exotique.

21 Toutefois, la modification isolée d'un paramètre ne suffit pas à elle seule à engendrer l'exotisme. Comme le souligne Bartoli, un intervalle pris isolément ne saurait produire un effet exotique stable, puisqu'il peut appartenir à des systèmes musicaux très divers (andalou, tzigane, oriental ou occidental) [34]. L'exotisme musical résulte ainsi de la conjonction de plusieurs paramètres — hauteurs, rythmes, timbres, intensités, procédés d'accompagnement — agissant simultanément

pour déplacer la valeur fonctionnelle d'un élément commun à plusieurs cultures.

22 Dans cette optique, Serge Gut et Jean-Pierre Bartoli proposent une définition opératoire de l'exotisme musical : il suppose l'existence d'un élément partagé par plusieurs cultures musicales, dont au moins deux paramètres sont modifiés pour qu'ils intègrent un cadre stylistique nouveau [35]. Cette transformation crée une rupture dans l'équilibre entre deux identités culturelles et fonde ainsi des relations transculturelles [36]. Enfin, précisons que l'exotisme en musique n'est en rien stérile, il permet d'apporter et de découvrir une musique autre, certes par le biais d'un langage que l'on connait.

Distinction de comportements musicaux dans la composition contemporaine japonaise

23 Comme nous l'avons rappelé dans l'introduction de cet article, de nombreux ouvrages portant sur la composition contemporaine au Japon mettent en avant l'utilisation d'éléments traditionnels chez certains compositeurs japonais. Il convient cependant de distinguer certains comportements chez ces derniers, car tous les compositeurs japonais ne composent pas en s'appuyant sur la culture traditionnelle japonaise. D'autres encore s'inspirent de la culture moderne et actuelle du Japon, telle que la *pop culture*. Une telle diversité doit être spécifiée. Les entretiens que nous avons menés en France et au Japon, auprès de douze compositeurs et compositrices, ainsi que trois interprètes de musique traditionnelle, ont permis de distinguer quatre typologies de comportements :

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

Les *comportements culturellement médiatisés*, fortement liés à la *pop-culture* et au consumérisme.

Comportements culturellement non impliqués

24 La première typologie de comportements que nous pouvons distinguer, donc, est une typologie qui s'émancipe très largement de la culture traditionnelle japonaise. Les compositeurs et compositrices japonais.es qui correspondent à cette catégorie n'utilisent aucune référence aux traditions et composent une musique tout à fait transculturelle — un principe cher à la musique contemporaine. Il y a plusieurs raisons à cet « éloignement culturel » : par exemple, Masahiro Aogaki, actuellement au CNSMD de Paris, ne souhaite faire aucune référence à la musique ancienne du Japon ; selon lui, cela lui évite d'être identifié comme un « compositeur japonais » : « Dans un certain sens, il y a chez moi une sorte de résistance pour les choses qui sont typiquement japonaises, notamment aux choses clichées et directes. Je ne veux pas m'en servir comme une arme identitaire pour attirer des auditeurs. C'est pour cela que je ne suis pas en accord avec la posture d'Hosokawa[37] ». Pour d'autres compositeurs, tels que Tomohiro Suzuki[38], la question semble tout à fait hors de propos. Suzuki se sent loin des traditions musicales japonaises et son apprentissage de la musique n'a jamais intégré les concepts traditionnels, même au Japon. En fait, de nombreux compositeurs japonais intègrent cette catégorie. Nous nommons cette catégorie *comportements culturellement non impliqués*.

Comportements culturellement impliqués

25 La seconde typologie de comportements, peut-être la plus connue, peut permettre de catégoriser les compositeurs et compositrices japonais.es qui intègrent de manière largement assumée des éléments traditionnels. Par ailleurs, ces compositeurs et compositrices montrent généralement une grande compréhension du monde traditionnel, souvent synonyme d'une étude minutieuse du langage, des matériaux et de différents genres musicaux traditionnels. La référence est généralement très claire, de l'utilisation/l'inspiration

d'instruments traditionnels à l'utilisation de préceptes musicaux, littéraires ou l'utilisation de matériaux issus de genres musicaux anciens (*nô*, *gagaku*, *kabuki*, *shômyô*, *min'yô*[39], etc.). Précisons tout de même que ces éléments sont généralement modifiés ou décontextualisés dans des processus de composition. Citons ici Toru Takemitsu, Yoshihisa Taira, ou plus récemment Toshio Hosokawa, Kazutomo Yamamoto, Yû Kuwabara ou encore Fumie Hihara. Certains compositeurs, comme Kazutomo Yamamoto[40], vont parfois jusqu'à penser qu'il est possible de renouveler la musique traditionnelle par le biais de la musique contemporaine. Yamamoto explore dans de nombreuses œuvres une utilisation nouvelle des instruments traditionnels, souvent par des techniques de jeu contemporaines. Il explique, dans l'entretien que nous avons eu avec lui, qu'il part toujours de techniques de jeu traditionnelles d'un instrument japonais pour éventuellement dériver vers des techniques plus contemporaines, afin d'obtenir un son spécifique. Lorsqu'il compose avec une instrumentation occidentale, il se sert d'éléments traditionnels et de gestes musicaux liés aux pratiques instrumentales :

> Les Japonais ont un sens du son et du bruit légèrement différent de celui des Européens, notamment parce que le bruit est intégré depuis très longtemps dans diverses traditions musicales. C'est pourquoi je fais délibérément faire ce genre de choses aux instruments européens. J'utilise, en quelque sorte, des techniques gestuelles "bruitistes" traditionnelles japonaises pour un instrument européen. En faisant cela, je crée quelque chose de nouveau dans le flux de la musique européenne, et cela donne aussi un sens au fait que je sois Japonais[41].

Yû Kuwabara, compositrice et enseignante à l'université Kunitachi College of Music de Tokyo, compose une grande partie de son répertoire avec de nombreux éléments issus de traditions tout aussi nombreuses. Mais cette utilisation des éléments traditionnels est avant tout passée par un long apprentissage des différentes traditions musicales du Japon :

> Il faut d'abord saisir l'essence derrière les éléments traditionnels, comme les modes et la façon dont ils sont joués. Il ne s'agit donc pas de choses superficielles, de surface, mais de saisir avec son propre corps ce qu'est l'essence de la musique japonaise, puis de l'essayer

> avec de la musique et des instruments occidentaux. Mais cela demande de nombreux essais et expérimentations avec des instruments occidentaux [42].

Cet intérêt pour différentes traditions musicales japonaises provient de son apprentissage, où elle s'est questionnée sur ce qu'elle devait composer en tant que Japonaise [43].

26 Fumie Hihara, compositrice et interprète de *koto* et de *shamisen*, intègre aussi pleinement cette typologie de comportements. Elle estime d'ailleurs se tourner autant vers les deux types de musique pour composer, qui sont largement complémentaires :

> Musique classique et musique traditionnelle japonaise sont très différentes. Mais musique traditionnelle et musique contemporaine sont très proches. Par exemple, la semaine dernière, je jouais à Deauville, et je jouais un morceau de Yatsuhashi kendo, l'un des plus anciens morceaux pour koto, avec d'autres morceaux, eux contemporains. Le public a trouvé le kendo plus contemporain que les pièces contemporaines [44].

D'ailleurs, pour la rédaction de ses partitions, elle utilise généralement l'écriture traditionnelle plutôt que l'écriture musicale occidentale. Elle estime que la musique contemporaine est très proche de la musique traditionnelle : « lorsque je joue de la musique contemporaine, j'ai vraiment l'impression de jouer de la musique traditionnelle [45] ».

27 Un dernier exemple, pour finir sur cette typologie de comportements, pourrait être le compositeur Tetsuya Yamamoto, jeune compositeur ayant étudié en France après son master au Kunitachi College of Music. Il a étudié la musique contemporaine, mais aussi la musique de *gagaku* avec Mayumi Miyata pendant plusieurs années. Lors de l'entretien, il a clairement exprimé que « ce que j'ai étudié du *gagaku* là-bas est en grande partie lié à mes compositions. Cela m'a également conduit à ma composition actuelle. Je pense que c'est l'une de mes expériences les plus importantes. [46] » Une grande partie de ses œuvres sont tournées vers la tradition musicale du *gagaku*, dont il utilise autant les concepts et les structures musicales que l'instrumentation : « Je pense que plus j'étudie les instruments traditionnels, plus la musique que j'écris se rapproche de cette musique tradition-

nelle. J'ai l'impression que le caractère de ma musique se rapproche de plus en plus de la musique traditionnelle [47] ».

28 Nous pensons important de préciser un dernier point quant à cette catégorie : les compositeurs et compositrices de cette catégorie essaient tous d'éviter l'exotisme dans leurs œuvres et sont tous conscients de leur posture ; ils insistent généralement sur l'importance de la musique ancienne du Japon ainsi que sur sa corrélation possible à la musique contemporaine ; en outre, cette tentative de dépassement de l'exotisme intègre aussi les deux dernières catégories. Qu'ils y arrivent ou non, il faut constater que c'est leur projet. Nous nommons cette catégorie *comportements culturellement impliqués*.

Comportements transculturels neutres

29 La troisième et avant-dernière typologie de comportements, relativement proche de la seconde et que nous nommons *comportements transculturels neutres*, diffère en ce que les compositeurs de cette catégorie s'autorisent des emprunts à la tradition sans nécessairement les revendiquer. Il s'agit de les utiliser à des fins purement compositionnelles. Par exemple, ils identifient, analysent et résolvent une problématique posée par l'une de leurs compositions (temporalité musicale, structure, timbres…) grâce auxdits emprunts. Il arrive parfois que la référence soit tout à fait inconsciente : le compositeur utilise sans s'en rendre compte une structure ou une pensée largement empruntée à la musique traditionnelle. C'est le cas de Kenta Onoda :

> Claude Ledoux a trouvé quelque chose de commun entre ma musique et la tradition japonaise : j'ai présenté une pièce il y a deux ans, et dans la première partie, il y a la circularité, je faisais tourner des matériaux. Il m'a demandé si c'était en relation avec la musique traditionnelle de type gagaku. En fait, c'était bien cela, mais je l'ai fait de manière inconsciente […] [48].

30 Notons que la référence à la musique traditionnelle japonaise est ici traitée au même niveau conceptuel que d'autres notions issues de l'Occident. Nous pouvons aussi intégrer Ichiro Nodaira, compositeur que nous avons interrogé à Tokyo. Ayant étudié en France, Nodaira a

été confronté à un milieu où musique spectrale et musique post-sérielle étaient en confrontation. Il dit lui-même qu'il n'a « pas de relation étroite avec le monde de la musique traditionnelle [49] ». Pourtant, depuis qu'il est rentré au Japon, il va fréquemment au théâtre *bunraku* et il a créé une pièce pour *shamisen gidayu bushi* [50] et violoncelle, une autre étant en cours de création, cette fois-ci accompagnée d'un violon : « Pour l'année prochaine, j'ai reçu une commande pour un duo *bunrakushamisen* et violon. Je suis moi-même très intéressé par le *bunraku*. Le *bunraku* est plus sophistiqué que le *kabuki*, le *nô* ou d'autres genres musicaux de ce type, qui sont plus délicats, fins. Le *shamisenbunraku* est très puissant. J'aime cela ! [51] » Un autre élément, assez significatif, nous permet d'intégrer Nodaira à cette catégorie :

> Lorsque j'ai créé l'une de mes œuvres, une fois, on m'a dit que celle-ci n'était pas une œuvre japonaise. C'est quelque chose que je ne connaissais pas, que je ne comprenais pas vraiment, mais c'est quelque chose qui a été dit de cette façon. Je ne pense pas que ce soit le cas. Je pense qu'il y a beaucoup d'éléments japonais dans mon travail. Mais ce ne sont pas les plus importants de mon travail [52].

Nodaira explique utiliser des éléments traditionnels mais sans les revendiquer, son œuvre est davantage tournée vers une écriture purement contemporaine.

31 Malika Kishino, compositrice que nous avons interrogée à Tokyo, peut également faire partie de cette catégorie. L'un des aspects les plus importants de son œuvre est la question de l'organicité du son :

> Je ne pense pas vraiment à la technique, mais au son. Par exemple, lorsque je faisais de la musique assistée par ordinateur, ce qui est intéressant, c'est que vous mettez chaque matériau sonore dans l'ordinateur, vous le numérisez et vous le créez ensuite en touchant chaque matériau sonore tout en changeant sa dynamique. Le son a ensuite une attaque, puis une tenue, puis une extension, et enfin il s'éteint. En fin de compte, c'est comme notre vie, nous naissons, nous avons une vie, puis elle s'éteint, nous sommes des organismes mourants, et le son a sa propre vie, c'est organique. Je me suis rendu compte que le son est organique. Faire de la musique à partir de cela, c'est la même chose que faire des œuvres sonores, en fin de compte. Il y a un début. Ensuite, il y a un flux, puis il y a la nature de cette

> musique, et enfin elle disparaît. J'ai pris conscience de cette chose naturelle et j'ai réalisé qu'en fin de compte, faire de la musique, c'est comme faire un être vivant. Chaque être vivant, chaque être humain, a sa propre vie, donc chacun a son propre temps, sa propre durée de vie, et j'ai commencé à composer en gardant cela à l'esprit. Il ne s'agit donc pas tant de technique de composition que de la composition elle-même, de la raison pour laquelle je compose et de ce que peut signifier l'écriture musicale. J'essaie de respecter ce concept dans toutes mes œuvres [53].

Toutefois, elle reste tout de même proche de sa culture :

> Après avoir étudié à l'étranger, lorsque j'ai commencé à composer, je n'étais pas vraiment consciente de la musique japonaise. Mais lorsque j'ai réfléchi à l'esthétique de ce que je trouvais beau et important, plutôt qu'à la musique elle-même, j'ai réalisé qu'il y avait de nombreux sens qui étaient liés à mon éducation au Japon. Je n'ai donc jamais pensé à exprimer le Japon à travers le son lui-même, mais lorsque je réfléchis à ce qui est beau et aux proportions que je devrais utiliser pour faire de la musique, je pense que l'influence de la culture japonaise [traditionnelle] est très importante [54].

32 Remarquons que, lorsqu'elle utilise des instruments ou des techniques spécifiquement japonaises, elle tente de résoudre un problème lié à la composition, dans l'exemple ci-dessous, plutôt liée à la temporalité et la corrélation des langages :

> Je pense que l'ensemble Muromachi, pour lequel j'ai écrit une pièce, est un bon exemple, car il est composé d'instruments baroques occidentaux et d'instruments traditionnels japonais. Il s'agit de l'opus Monochrome Garten. En ce sens, plus que les instruments, l'idée générale de cette œuvre est davantage liée à la manière japonaise de faire les choses, qui fait également partie du processus de composition. [...] Je m'intéresse beaucoup à la percussion traditionnelle japonaise, le tambour tsuzumi, qui joue un rôle très important dans cette pièce. Pour éviter de perdre la temporalité spécifique de cet instrument dans la pièce, j'ai écrit la partie de percussion d'une manière légèrement différente. La partie percussion est donc écrite un peu différemment, de sorte qu'elle s'intègre dans le flux global de la pièce, grâce à ce que l'on appelle tegumi, comparable à un motif rythmique [55].

Comportements culturellement médiatisés

33 Enfin, la dernière typologie de comportements correspond aux compositeurs et compositrices qui font référence à la culture japonaise, mais à la culture moderne et non à la culture traditionnelle. Notons que cette typologie a fait naitre un nouveau mouvement musical, unique au Japon, dans lequel les compositeurs intègrent à leurs compositions des références à la *pop culture* japonaise. Peuvent être cités Yuri Umemoto, Akiko Yamane ou encore Kenta Onoda, avec qui nous nous sommes entretenus. Ces références vont de l'intégration de sons de jeux vidéo développés au Japon jusqu'à des bandes originales de séries d'animations ou des structures musicales importées de la J-pop [56].

34 Pour exemple, Akiko Yamane a dès l'enfance été très proche de la *pop culture* japonaise. Son apprentissage musical reste en revanche ancré dans la musique contemporaine : elle a pris des cours avec Matsumoto Hinoharu, Mirokazu Maeda, Joji Yuasa, Brian Ferneyhough ou encore Michael Jarrell. Pour relier la musique contemporaine à la *pop culture*, elle utilise ce qu'elle appelle le « geste sonore » :

> Je pense à des gestes sonores plutôt qu'à des gestes instrumentaux, ou à des sons abstraits. Je préfère cela. Dans mon cas, lorsque j'entends un son, tout est question de couleur, de forme, de mouvement et de toucher. […] C'est comme si, lorsque j'entends un son que je tire de la culture pop, je le ressens en quelque sorte de cette manière, donc c'est comme si j'étais toujours connectée. […] J'ai commencé à m'intéresser à la beauté et au consumérisme, et je cherche toujours comment relier cela à la musique, mais cela dépend de la composition, j'essaie de trouver les sons que je trouve "mignons [57]", et j'essaie de trouver, note par note, si celle-ci est plus mignonne que celle-là. […] Au Japon en particulier, où l'excès de publicité et de spots publicitaires — que je trouve excessifs et j'y suis très sensible — est très marqué, il y a trois accords majoritairement utilisés, et je les utilise comme les signaux du consumérisme, et je les relie à la musique de différentes manières [58].

35 Ces éléments *pop* ont plusieurs significations : d'une part, ces sonorités sont partout présentes au Japon, surtout dans les grands

centres urbains tels que Tokyo, Kyoto ou Kobe. Puisqu'elles sont omniprésentes, Yamane souhaite en rendre compte. Ensuite, la compositrice estime que la musique *pop* contient ses propres spécificités, et qu'il est possible de puiser dans ces spécificités pour les apposer, en tant que matériaux, dans la musique contemporaine. Lors de l'entretien, nous avons posé la question suivante : « Selon vous, en utilisant des matériaux de la *pop culture*, comment est-il possible d'éviter l'exotisme que ces objets peuvent amener ? » La compositrice a exprimé que l'exotisme tendait à jaillir plus facilement de la *pop music* japonaise. Nous lui avons donc demandé si les caractéristiques de la musique japonaise actuelle (*pop music* qui tendait à faire certaines références à la tradition) pouvaient être réutilisées sans passer par l'utilisation de modes ou de structures paramétriques :

> Oui, je le pense sincèrement. Tout d'abord, il y a l'utilisation des instruments. Même sans réutiliser les modes qui incombent à leur pratique, le son reste le même. En quelque sorte, le son indique une position géographique. Ensuite, il y a la manière de construire le temps musical. On peut se rapprocher d'une structure temporelle de la musique japonaise sans utiliser des modes spécifiques. Et puis, il y a l'ambiance de l'œuvre, on peut recréer une ambiance japonaise sans utiliser de modes musicaux japonais [59].

Précisément en utilisant ces éléments, la compositrice soutient parvenir à éviter une structuration musicale exotique dans son œuvre. Elle précise ceci :

> Il est tout à fait possible d'éviter l'exotisme en utilisant la pop culture. Je pense que l'exotisme est en fait une façon de créer des textures exotiques, donc je pense que je l'intériorise, enfin, je pense que c'est une façon de le faire, mais il y a d'innombrables autres façons d'éviter l'exotisme. Et j'utilise des façons différentes pour chaque composition, donc je ne serais probablement pas capable de bien en parler si je ne disais pas spécifiquement, pour telle œuvre, le processus que j'ai utilisé [60].

Nous nommons cette catégorie *comportements culturellement médiatisés*. Nous précisons que cette dernière s'appuie largement sur la construction du consumérisme du Japon actuel, mais dans laquelle persiste la plupart du temps une présence de la tradi-

tion (sous la forme de références très éloignées et souvent difficilement identifiables, comme noyées dans un consumérisme grandissant).

36 Ces différentes typologies sont aussi importantes les unes que les autres mais la dernière, encore assez jeune, a peut-être moins de poids dans le paysage musical japonais. Dans la suite de cet article, nous nous intéresserons plus précisément aux trois typologies musicales qui font référence à la culture japonaise, en laissant de côté la première. Nous spécifions qu'il n'est pas rare de voir un compositeur ou une compositrice intégrer plusieurs typologies, comme c'est le cas de Kenta Onoda (typologies 3-4) ou d'Ichiro Nodaira (typologies 1-3), voire de changer de catégorie, comme Malika Kishino qui, au début de sa carrière, était davantage orientée vers la première mais qui, au fil des ans, tend à se rapprocher des deuxième et troisième catégories. En revanche, lors de cette enquête de terrain dans laquelle nous avons pu nous entretenir avec de nombreux compositeurs et compositrices, la plupart d'entre eux semblent d'accord sur le fait qu'il existe bel et bien une orientation esthétique dans la musique contemporaine japonaise, souvent d'ordre culturel. C'est ce qui nous amène à la deuxième grande thématique de ces entretiens.

Vers un dépassement de l'exotisme : le geste en tant que notion intermédiaire vectrice de syncrétisme

37 Le deuxième objectif de cette recherche sur le terrain était de comprendre, au niveau poïétique, les processus d'hybridation que les compositeurs et compositrices tendaient à choisir dans le dialogue créé entre l'utilisation d'éléments traditionnels et d'éléments contemporains. Il est vrai que la frontière entre syncrétisme et exotisme est poreuse et que, si l'on utilise la valeur paramétrique, l'exotisme a tendance à jaillir beaucoup plus rapidement. Nous pensons que pour arriver à un niveau syncrétique suffisamment fertile, il faut réussir à faire une abstraction du paramètre avec des catégories à plus haut niveau, tels que les notions de geste, de morphologie ou encore de

texture. Pour le dire autrement, donner moins d'importance aux matériaux à plus petit niveau, tels que les hauteurs, l'intensité ou le rythme, et les mettre au service d'une *écriture idiomatique*. En tous les cas, c'est l'hypothèse que nous avions choisi de confronter à la réalité lors des différents entretiens. Les différentes réponses données par les intérrogé.e.s semblent aller dans ce sens : nous avons pu noter lors des entretiens l'importance du caractère gestuel, particulièrement lorsqu'il s'agit de juxtaposer des éléments musicaux japonais à une écriture musicale contemporaine.

38 Pour exemple, nous avons demandé à Fumie Hihara si elle utilisait des modes traditionnels dans ses compositions, et la réponse était négative. Nous lui avons donc demandé si elle trouvait des gestes communs entre les deux types de musique. Elle nous répondit ceci :

> Oui ! Vraiment, oui ! Les gestes sont très proches dans les deux types de musique, presque similaires. […] Même au niveau des gestes instrumentaux, ils sont remarquablement similaires. Lorsque je joue une pièce contemporaine, j'ai l'impression de jouer une pièce traditionnelle. Quand je parle avec un musicien classique, il veut absolument respecter toute la partition. Pour la musique contemporaine aussi, mais la musique traditionnelle est plus libre. Puisqu'il n'y a pas de partition à la base, c'est plus libre. Chaque école est différente. Même si tout est écrit dans la musique contemporaine, c'est plus libre. On ne peut pas supprimer le caractère gestuel, autant de la musique contemporaine que de la musique traditionnelle [61].

Nous nous sommes ensuite concentrés sur la manière que pouvait avoir la compositrice d'éviter l'exotisme lorsqu'elle utilisait des instruments traditionnels dans une œuvre contemporaine :

> Il y a la manière traditionnelle, c'est-à-dire des "mélodies" typiques de shamisen et de koto, par exemple des phrases typiques de nagauta. Pour moi, la musique de Naruto par exemple, ce n'est pas ce type de musique là, ce n'est pas de la musique traditionnelle. Mais c'est une question assez difficile… Je dirai, c'est l'esprit qui reste, dans les pièces contemporaines par exemple. Les gestes sont proches. En revanche, dans les musiques comme le minimalisme, cela ne fonctionne pas bien… Et puis, le koto, puisque c'est un instrument que l'on peut accorder facilement au quart de ton près, se prête bien

> à la musique contemporaine et on peut varier facilement la hauteur des notes. Dans la musique populaire, certes, nous sommes assez loin de la musique traditionnelle ; mais c'est aussi une porte d'entrée à l'apprentissage et à l'intérêt pour la culture traditionnelle japonaise, c'est un bon vecteur de sa découverte [62].

39 Donc, deux éléments semblent ici importants : tout d'abord, Hihara explique que pour elle, l'utilisation du geste dans la musique contemporaine peut permettre d'éviter une connotation exotique, puisqu'il trouve de nombreuses similarités dans les deux types de musique. Ensuite, elle trouve que la musique actuelle — notamment la musique d'animation, qui tend à beaucoup utiliser une instrumentation traditionnelle — est généralement exotique justement à cause de la prépondérance du paramètre : on y trouve des références aux modes tétracordaux et pentatoniques traditionnels sans aller au-delà, c'est-à-dire sans aller jusqu'à l'indéterminisme ou aux structures musicales, gestuelles et instrumentales qui correspondent aux instruments utilisés. Notons que la compositrice reste optimiste quant à l'utilisation de processus musicaux exotiques, puisqu'ils permettent une rencontre beaucoup plus simple avec le monde traditionnel.

40 Des propos similaires ont été tenus par de nombreux compositeurs que nous avons interrogés. Par exemple, voici ce que le compositeur Kazutomo Yamamoto a répondu à la question du geste idiomatique et de sa relation possible entre musique traditionnelle et musique contemporaine :

> Oui, bien entendu, j'utilise le geste lorsque je compose. […] Je réutilise les gestes propres aux instruments pour lesquels je compose. Mais je veux aussi que les instrumentistes utilisent les gestes que j'écris dans mes œuvres. Par exemple, dans ma pièce pour biwa, Mer de nuages, l'instrumentiste tente de faire ressortir les sons du biwa par le geste. La qualité timbrale de l'instrument est mise en avant par la capacité de l'instrumentiste à faire bouger les cordes de telle ou telle manière, avec des gestes spécifiques, qui permettent de créer une palette de sons propres à l'instrument japonais dans un style d'écriture contemporain. […] Je ne sais jouer d'aucun de ces instruments, donc en ce sens, je pense que l'approche des instruments européens et des instruments traditionnels japonais est la même, je ne fais pas vraiment de distinction dans l'écriture des gestes. J'effectue des recherches et je discute avec les musiciens.

> J'apprends quels types de sons ils peuvent produire, ce qu'ils peuvent faire et comment les jouer, puis j'élabore une nouvelle méthode à ma façon et je compose avec ces éléments. [...] Je pense que la raison pour laquelle les compositeurs japonais composent de la musique contemporaine dans un style très spécifique et spécial est que la musique traditionnelle est très proche de la musique contemporaine [63].

Ainsi, le compositeur, pour structurer des éléments traditionnels (qu'ils soient sonores, paramétriques ou techniques) à l'intérieur d'une musique d'esthétique contemporaine, utilise bien le geste comme moyen syncrétique. Il souligne par ailleurs que les instruments traditionnels sont souvent mobilisés selon une modalité qu'il qualifie lui-même d'« exotique » dans les musiques actuelles, et précise s'efforcer, pour sa part, d'éviter ce type d'approche :

> Cependant, dans la musique populaire, par exemple, vous savez peut-être déjà que dans certaines musiques populaires japonaises, les sons du shakuhachi et du shamisen sont utilisés, bien que la plupart d'entre eux soient des sons MIDI. La façon dont ils sont utilisés dans cette musique relève de ce que l'on appelle l'exotisme, de quelque chose d'exotique, une icône du Japon, si vous voulez, comme le shakuhachi en tant que symbole du Japon. Cela ne crée rien de nouveau, mais quand les gens l'entendent, ils pensent que c'est le Japon. C'est quelque chose d'emblématique. Ils n'ont pas plus de signification que le simple fait d'être appelés "japonais" ou "japonisants", je ne veux donc pas qu'ils soient utilisés de cette manière. Au contraire, pour que ces instruments perdurent pendant encore 100 ou 200 ans, je veux créer de nouvelles œuvres pour ces instruments, une nouvelle musique traditionnelle par sa relation possible avec la musique contemporaine et, à partir de là, une nouvelle histoire de la musique [64].

41 Malika Kishino semble en accord avec ces propos, puisqu'elle exprimait lors de notre entretien que ce sont la plupart du temps les références aux modes traditionnels qui sont utilisés dans les musiques actuelles japonaises. Elle a précisé ensuite que c'est ce genre d'utilisation qui rend une musique exotique et qu'il existe d'autres moyens de faire référence à la tradition, comme la notion de silence, de variation temporelle ou encore la notion de geste [65]. Ichiro Nodaira semble partager cet avis : « J'ai composé aussi pour un ensemble de *gagaku*,

sept musiciens. C'est une pièce assez longue, qui dure trente minutes. Les interprètes de *gagaku* ont tellement apprécié la pièce qu'ils l'ont jouée dans différents pays. J'ai bien sûr utilisé des accords traditionnels, mais en fonction de la disposition des doigts sur les instruments, au niveau gestuel, on peut utiliser des accords contemporains [66].

42 Le compositeur Osamu Kawakami considère aussi la notion de geste importante dans la relation entre musique contemporaine et musique traditionnelle : « Mayumi Miyata, une interprète de *shô*, a joué une douzaine de mes pièces. J'écris des gestes assez difficiles à jouer, mais elle les joue sans problèmes en expliquant qu'ils sont aussi présents dans la tradition. En ce sens, je me sens très proche de la musique traditionnelle. [67] » Lorsque Kawakami parle de gestes difficiles à jouer, il s'agit de gestes qui correspondent à l'écriture contemporaine. Pour le dire autrement, ce sont des techniques gestuelles idiomatiques existantes dans l'écriture musicale contemporaine. Mais l'interprète n'éprouve aucune difficulté à utiliser ces gestes, puisqu'ils intègrent sciemment l'esthétique traditionnelle du *shô*. Dans sa pièce *kusakairyû*, pour flûte à bec alto, *shô*, guitare et violon, l'objectif principal était d'évoquer les instruments traditionnels [68]. La flûte à bec reproduit le son du *shô*, tandis que la guitare tente de se rapprocher de la manière de jouer du *koto*. Pour ce faire, Kawakami est bien passé par le geste, où la gestuelle contemporaine rejoint la gestuelle traditionnelle sans, encore une fois, passer par la valeur paramétrique. Pour lui, le geste idiomatique permet « clairement une rencontre entre ce qui tient de la tradition et ce qui tient de la modernité [69] ». Et l'influence des traditions musicales japonaises sur ses compositions se fait toujours par le geste :

> Le kagura m'a vraiment beaucoup inspiré. Il y a aussi la musique des matsuri, où la flûte utilise énormément de techniques spécifiques, de variations de hauteurs et de trémolo, ainsi que la musique percussive, notamment la musique de taiko. […] Je pense que ces types de musique ont vraiment influencé ma composition. […] Parfois, les instruments japonais, comme la flûte ryûteki, et aussi la kagurabue, ont des traits extrêmement rapides. Je pense que ces gestes, ces mouvements très rapides, sont très proches de ceux de la musique contemporaine, et que le son est produit si rapidement que

> l'on pourrait trouver cela presque plus étonnant que la musique contemporaine [70].

Il explique par ailleurs que lorsque l'on tente de prendre conscience de la musique japonaise, ce sont souvent les modes qui reviennent. Kawakami souhaite être très prudent à ce sujet. Selon lui, il ne s'agit pas seulement des modes japonais, mais de tous les modes, qu'ils soient orientaux ou napolitains ; l'utilisation de gammes spécifiques amène généralement à une sensation exotique.

43 Yû Kuwabara définit quant à elle la notion de geste quelque peu différemment :

> Je pense que le geste musical est un concept très japonais. Dans la musique occidentale [71], je pense en termes de hauteur du son, mais ce n'est pas si important pour moi, alors que la qualité du son est plus importante. La qualité du son, c'est le sens du toucher, la façon dont on le perçoit, la façon dont le son se transforme en énergie. Il est donc très important de penser à la façon dont cette énergie se déplace, par exemple, si elle est poussée ou si elle s'écoule progressivement, comment le son vit en tant que son. Et c'est surtout par le geste que l'on peut arriver à comprendre cette énergie sonore. En ce sens, je pense que toute ma musique est faite de gestes, mais si vous me demandez comment je les compose, c'est assez difficile. Pour moi, l'écoute est toujours très importante, et je compose de la musique en me demandant où je veux que le son aille [72].

44 Le geste, en tant que fait musical, est bien transculturel. Il était largement utilisé, d'une certaine manière, dans la musique occidentale prébaroque et on peut facilement délimiter des gestes et leurs limites dans des pièces de la période romantique, comme l'ont démontré certains musicologues [73]. Le problème se situe ailleurs, dans le fait que la valeur paramétrique domine largement jusqu'au vingtième siècle en Occident, diminuant la plupart du temps le geste sur un plan annexe. Lorsque nous avons interrogé Kuwabara sur la possibilité d'intégrer une caractéristique de la musique japonaise dans une œuvre écrite sans passer par la valeur paramétrique, elle nous répondit :

> Y.K. : Oui, c'est ce que je pense. Sinon, cela n'a pas de sens. Si vous utilisez les modes spécifiques de la musique traditionnelle japonaise, de manière partielle [74], c'est exactement comme faire de la musique occidentale tonale. Il n'y aura que de l'exotisme, et c'est ennuyeux.

> L.D. : Et, si l'on utilise le caractère musical des traditions japonaises, comme le concept de temps, d'espace ou de geste, arriverait-on à une musique syncrétique selon vous ?

> Y.K. : Oui, c'est ça. Si vous pensez à la qualité du son avant tout, et au fait qu'il est fondamental pour l'idée du temps et de l'espace, en tant qu'origine, si vous saisissez cela, alors vous devriez être capable de représenter des caractéristiques de la musique japonaise de façon plus profonde [75].

La compositrice exprime ici que pour réaliser une œuvre syncrétique, il faut faire abstraction de la valeur paramétrique au profit de concepts à plus haut niveau ; il peut s'agir du geste — comme nous l'avons démontré — mais aussi de la texture ou encore de la temporalité qui sont en tous les cas des notions liées au geste.

Conclusion

45 Cet article visait à synthétiser les données recueillies lors de différents entretiens avec des compositeurs et des compositrices japonais.es, réalisés en France et au Japon, afin d'éclairer la direction du paysage musical japonais contemporain. Nous avons pu, en combinant les données des différents entretiens, définir quatre typologies de comportements autour desquelles semble se structurer la composition contemporaine japonaise.

46 Par ailleurs, nous avons pu appréhender la manière qu'avaient les différents compositeurs interrogés correspondant aux trois dernières catégories pour opérer un syncrétisme entre des éléments traditionnels et contemporains : ils ne mélangent pas simplement les éléments mais les structurent de façon fertile en cherchant des relations et utilisations communes entre ces éléments.

Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, (1978), 1999, Paris, Le Livre de Poche.

BIBLIOGRAPHIE

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

Jean-Pierre Bartoli, « Propositions Pour Une Définition de l'exotisme Musical et Pour Une Application En Musique de La Notion d'isotopie Sémantique », *Musurgia*, vol. 7, n° 2, 2000, p. 61-71, https://www.jstor.org/stable/40591372.

Marie-Claire Beltrando-Patier, « Remarque sur l'authenticité de l'exotisme musical : fantasmes et réalité », *PISTONE*, 1981, p. 23-27.

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

Anne Boissière, « Geste, interprétation, invention selon Pierre Boulez », *Déméter*, 2002, https://archive-demeter.univ-lille.fr/interpretation/boissiere.pdf.

Rodolphe Bruneau-Boulmier, « Dans le silence d'Hosokawa », *Vertigo*, vol. 34, n°2, 2008, p. 12-15, https://doi.org/10.3917/ver.034.0012.

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

Francis Courtot , *Brian Ferneyhough : Figures et dialogues*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Anis Fariji , *Fragments accordés*, Marseille, Diacritiques Éditions, 2023.

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

Robert Garfias, *Gagaku: the Music and Dances of the Japanese Imperial Household*, Hassel Street Press, 2021.

Hugues Genevois, « Geste et pensée musicale : de l'outil à l'instrument », *Les nouveaux gestes de la musique*, Hugues Genevois & Raphaël de Vivo (dir.), Éditions Parenthèses, 1999.

Grazia Giacco, « Geste et voix, entre corps et souffle : pour une didactique de la création artistique », HAL open science, 2016, https://hal.science/hal-03049642v1.

Jaroslaw Kapuscinski & François Rose, *Le temps et le timbre dans la musique de gagaku*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Fumio Koizumi, *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku*『日本の音 世界のなかの—日本音楽』, Heibonsha, Japon, 1994.

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

Ziad Kreidy, « La symbolique poétique de Bachelard dans la musique d'avant-garde de Takemitsu », *Mimesis*, n° 2, 2023, p. 69-77, https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/bachelardst

Pierre Landy, *Musiques du Japon*, Paris, Buchet-Chastel, 1996.

Philippe Leroux, « … phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale », *Circuit*, vol. 21, n° 2,

2011, p. 29-48, https://doi.org/10.7202/1005271ar.

Lasse Lethonen , « Expressions of Modernity and Nationality in Matsudaira Yoritsune's Prewar Work », *Journal of Musicological Research*, vol. 40, n° 2, p. 95-125, https://doi.org/10.1080/01411896.2021.1881402.

Lethurgez, Florence, « Être une Compositrice Japonaise En France Aujourd'hui, Entre Tradition et Mondialisation », *Hermès*, vol. 86, n°1, 2020, p.231-236, https://doi.org/10.3917/herm.086.0231.

Florence Lethurgez, « LES NOTICES D'OEUVRES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE », HAL open science, 2023, https://hal.science/hal-03941157v1.

William P. Malm, *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, Tokyo, Kodansha International, 2000.

Wataru Miyakawa, *Toru Takemitsu : situation, héritage, culture*, Paris, L'Harmattan.

Hiroyo Morooka, « La méditation comme moyen de synthèse culturelle dans les œuvres du compositeur Yoshihisa Taïra », *Alternative francophone*, vol. 2 n°9, p. 72-85, 2021, https://doi.org/10.29173/af29425.

Hee Sook Oh, « 'Interculrtural' Problems of Bi-Cultural Instrumentation: Extended Techniques in the Music of Hwang Byungki », *Contemporary Music in East Asia*, Hee Sook Oh & Christian Utz (Eds), Seoul, Seoul National University Press, 2014.

Tamba, Akira, La structure musicale du nô, Klincksieck, 1974.

Akira Tamba, *Musiques traditionnelles du Japon*, Vols. 1 et 2, Arles, Actes Sud, 2001.

Pascal Terrien, « La création musicale ou le travail de l'artiste, plus évolution et adaptation que rupture, plus recherche scientifique qu'artistique », *Ergologia*, n° 17, 2017, p. 153-180.

Tevetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, 2001.

Yayoi Uno Everett, « Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy », in *Locating East Asia in Western Art Music*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2004.

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

Trân Van Khê, « Quelques remarques et réflexions sur la rencontre des cultures dans la musique contemporaine », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 24, 1982, p. 99-108, https://doi.org/10.2307/902028.

Clara Wartelle, *Les chants pour enfants au Japon au début du 20ème siècle : de la réception à l'affirmation d'une identité´ musicale*, Université Sorbonne Paris Cité, 2019.

NOTES

1 Plus précisément, du 09 septembre /2024 au 22 décembre 2024, grâce aux financements du Centre d'Étude des Arts Contemporains, de l'École Doctorale des Sciences Humaines et Sociales de Lille ainsi que de la bourse Moblilex.

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

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

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

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

6 *Ibid.*, p. 209-318.

7 Yayoi Uno Everett, « Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy », in *Locating East Asia in Western Art Music*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2004, p. 1-21, Florence Lethurgez, « LES NOTICES D'OEUVRES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE », 2023, ⟨hal-03941157 (https://hal.science/hal-03941157v1)⟩, Pascal Terrien, « La création musicale ou le travail de l'artiste, plus évolution et adaptation que rupture, plus recherche scientifique qu'artistique », *Ergologia* n° 17, 2017, ou encore Ziad Kreidy, « La symbolique poétique de

Bachelard dans la musique d'avant-garde de Takemitsu » in *Bachelard "silenciaire" ou l'art d'entendre* Marie-Pierre Lassus (dir.), *Mimesis*, n° 2, 2023, p. 69-77, Christian Utz, « Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music since the 1960s and the Role of Musicology », Hee Sook Oh & Christian Utz (Eds), *Contemporary Music in East Asia*, Seoul National University Press, 2014, p. 3-30, Hee Sook Oh, « 'Interculrtural' Problems of Bi-Cultural Instrumentation : Extended Techniques in the Music of Hwang Byungki », Hee Sook Oh & Christian Utz (Eds), *Contemporary Music in East Asia*, Seoul National University Press, 2014, p. 65-88, Luciana Galliano, *Yōgaku, Japanese Music in the Twentieth Century*, trad. Martin Mayes, Londres, The Scarecrow Press, 2002.

8 Yayoi Uno Everett, *op. cit.*

9 Yayoi Uno Everett, *op. cit.*, p. 15-20, trad. par Jeremy Corral.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Wataru Miyakawa, *op. cit.*

13 Hiroyo Morooka, *op. cit.*

14 Clara Wartelle, *Les chants pour enfants au Japon au début du 20ème siècle : de la réception à l'affirmation d'une identité musicale*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2019.

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

16 D'autres ouvrages et articles de référence peuvent encore être cités : Van Khê, Trân, « Quelques Remarques et Réflexions Sur La Rencontre Des Cultures Dans La Musique Contemporaine », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 24, 1982, p. 99-108, Lethurgez, Florence, « Être une Compositrice Japonaise En France Aujourd'hui, Entre Tradition et Mondialisation », *Hermès*, vol. 86, n° 1, 2020, p. 231-236.

17 Nous avons déjà analysé certaines pièces, telles que *Monochromer Garten XI* de Malika Kishino ou *Fragments d'automne ou trace* de Tetsuya Yamamoto, qui feront l'objet d'une publication ultérieure et peuvent effectivement confirmer les propos soutenus, notamment sur la relation au geste idiomatique.

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

19 En tout cas, d'un cadre perceptif extérieur au Japon.

20 Anaïs Fléchet, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, vol. 11, n° 1, 2008, p. 15-26.

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

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

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

24 Alban Bensa, *op. cit.*, p. 41.

25 Francis Affergan, *op. cit.*, p. 15.

26 *Ibid.*, page 103.

27 Yves Defrance, « Exotisme et esthétique musicale en France », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 7, 1994, p. 191-210.

28 *Ibid.*

29 Marie-Claire Beltrando-Patier, , « Remarque sur l'authenticité de l'exotisme musical : fantasmes et réalité », , *Revue internationale de musique française*. n° 6, 1981, p. 23-27.

30 Jean-Pierre Bartoli, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia*, vol. 7, n° 2, 2000, p. 61-71.

31 Serge Gut, « L'échelle à double seconde augmentée, origine et utilisation dans la musique occidentale », *Musurgia*, vol. 7, n° 2, 2000, p. 41-60.

32 Jean-Pierre Bartoli, *op. cit.*, p. 61-62.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 Par exemple, l'utilisation de la seconde augmentée, couplée à un rythme caractéristique et au timbre d'un instrument traditionnel de la musique évoquée.

36 Jean-Pierre Bartoli, et Serge Gut, *op. cit.*.

37 Masahiro Aogaki, 15 mai 2024, Paris.

38 Suzuki Tomohiro, 23 mai 2024, Lille.

39 Pour mieux comprendre les caractéristiques de ces genres traditionnels, se référer aux différents ouvrages théoriques existants : Akira Tamba, *La structure musicale du nô*, Klincksieck, 1974 et *Musiques traditionnelles du Japon*, vols. 1 et 2, Arles, Actes Sud, 2001, Robert Garfias, *Gagaku : the Music and Dances of the Japanese Imperial Household*, Hassel Street Press, 2021, Jaroslaw Kapuscinski, , François Rose, , *Le temps et le timbre dans la musique de gagaku*, Paris, L'Harmattan, 2012, Landy Pierre, *Musiques du Japon*, Paris, Buchet-Chastel, 1996, William P.Malm, *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, Tokyo, Kodansha International, 2000, Fumio Koizumi, *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku*« 日本の音 世界のなかの－日本音楽 », Heibonsha, Japon, 1994.

40 Kazutomo Yamamoto, 18 septembre 2024, Tokyo.

41 *Ibid.*

42 Yû Kuwabara, 22 octobre 2024, Tokyo.

43 *Ibid.*

44 Fumie Hihara, 11 août 2024, Paris.

45 *Ibid.* Nous précisons que Hihara est aussi interprète et crée beaucoup de pièces pour *koto* de ses contemporains.

46 Tetsuya Yamamoto, 17 octobre 2024, Tokyo.

47 *Ibid.*

48 Kenta Onoda, 06 juin 2024, Paris.

49 Ichiro Nodaira, 15 octobre 2024, Tokyo.

50 Autrement appelé *bunraku shamisen*, c'est le terme que Nodaira utilise pour le type de *shamisen* qui accompagne la voix dans ce genre musical et théâtral traditionnel.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*

53 Malika Kishino, , 22 octobre 2024, Tokyo.

54 *Ibid.*

55 *Ibid.*

56 La J-pop, ou Japanese Pop, est un genre de musique actuelle commercial issu des mouvements de musique pop occidentaux.

57 Au sens de *kawaii*. Le terme *kawaii* est un adjectif japonais qui signifie littéralement « mignon » ou « adorable ». Il désigne une esthétique et une sensibilité culturelle valorisant la douceur, l'innocence et parfois l'aspect enfantin, tant dans la mode que dans le design, l'art ou même le comportement.

58 Akiko Yamane, 03 octobre 2024, Kobe.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

61 Fumie Hihara, *op. cit.*

62 *Ibid.*

63 Yamamoto Kazutomo, *op. cit.*

64 *Ibid.*

65 Kishino, Malika, *op. cit.*

66 Nodaira, Ichiro, *op. cit.*

67 Kawakami, Osamu, 03/11/2024, Tokyo.

68 *Ibid.*

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

71 La compositrice parle ici de la musique classique occidentale, tonale, et pas de la musique contemporaine.

72 Yû Kuwabara, , 22 octobre 2024, Tokyo.

73 Francis Courtot, *Brian Ferneyhough : Figures et dialogues*, Paris, L'Harmattan, 2009, Philippe Leroux, « … phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'oeuvre musicale », *Circuit*, vol.e 21, n° 2, 2011, p. 29-48, Grazia Giacco, « Geste et voix, entre corps et souffle : pour une didactique de la création artistique », *HAL open science*, 2016, 33, ⟨hal-03049642⟩ (https://hal.science/hal-03049642v1), Hugues Genevois, « Geste et pensée musicale : de l'outil à l'instrument », *Les nouveaux gestes de la musique*, Marseille, Éditions Parenthèses, p. 25, 1999, Anne Boissière, « Geste, interprétation, invention selon Pierre Boulez », *Déméter*, 2002, URL : https://archive-demeter.univ-lille.fr/interpretation/boissiere.pdf.

74 La compositrice fait référence à l'indéterminisme des hauteurs et à la variation temporelle.

75 Yû Kuwabara , 22 octobre 2024, Tokyo.

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose une réflexion sur les multiples façons dont les compositeurs contemporains japonais abordent leur héritage culturel. À partir d'entretiens menés au Japon et en France, nous avons identifié quatre typologies de comportements : les *comportements culturellement non impliqués*, les *comportements culturellement impliqués*, les *comportements transculturels neutres* et les *comportements culturellement médiatisés*, fortement liés à la *pop-culture* et au consumérisme. L'objectif principal est de mieux comprendre comment ces compositeurs tissent des liens entre tradition et modernité, sans toutefois utiliser l'exotisme. La notion de syncrétisme est au cœur de cette démarche, pensé non comme une simple juxtaposition, mais comme une transformation mutuelle des éléments musicaux. La notion de geste musical, envisagée comme un vecteur transversal entre cultures, se révèle particulièrement féconde pour dépasser les approches paramétriques classiques (hauteur, rythme, timbre) et ouvrir à une écriture plus organique. Ce travail met ainsi en lumière la richesse et la diversité des stratégies compositionnelles au Japon, tout en esquissant les contours d'un langage syncrétique en devenir.

English

This article offers a reflection on the multiple ways in which contemporary Japanese composers engage with their cultural heritage. Based on interviews conducted in Japan and France, we identify four distinct stances: the culturally uninvolved stance, the culturally involved stance, the neutral transcultural stance, and the culturally remanent contemporary stance, closely linked to pop culture and consumerism. The primary objective is to better understand how these composers weave connections between tradition and modernity without resorting to exoticism. The concept of syncretism lies at the heart of this approach, understood not as a simple juxtaposition, but as a mutual transformation of musical elements. The notion of musical gesture, conceived as a transversal vector between cultures, proves particularly fruitful in moving beyond classical parametric approaches (pitch, rhythm, timbre) and in opening toward a more organic mode of writing. This study thus highlights the richness and diversity of compositional strategies in Japan, while sketching the contours of an emerging syncretic musical language.

INDEX

Mots-clés
syncrétisme, comportements musicaux, exotisme, geste, musique contemporaine japonaise

Keywords
syncretism, musical behaviours, exoticism, gesture, contemporary Japanese music

AUTEUR

Luc Deduytschaever
Luc Deduytschaever est doctorant en troisième année à l'université de Lille et rattaché au Centre d'Étude des Arts Contemporains.