

Avide du lointain

Une brève histoire de l'exotisme en musique

Laurent Vilarem

La fascination pour les cultures extra-européennes a toujours accompagné l'entreprise coloniale. Cet attrait de l'inconnu, profondément ambigu, se reflète dans l'exotisme artistique; et la musique n'y fait pas exception. Dans leur quête de sons inouïs, les compositeurs se tournent, aujourd'hui encore, vers les civilisations lointaines, poursuivant la promesse du tout autre. Laurent Vilarem retrace l'histoire de ce phénomène, des Indes Galantes de Rameau jusqu'au méta-exotisme de Mauricio Kagel, et s'entretient avec le compositeur Thierry Pécou.

«Le turc généreux, ballet pantomime exécuté à Vienne sur le théâtre près de la cour le 26 avril, 1758.»
© New York Public Library



Du 30 janvier 2018 au 6 avril 2019 se tient au Musée du Quai Branly-Jacques Chirac de Paris une exposition intitulée «Peintures des lointains». Près de deux cents œuvres inédites datant de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle témoignent de la passion française pour les peuples et civilisations «exotiques». L'historique du fond muséal soulève de nombreuses interrogations; en effet, la collection de peintures voit le jour avec l'Exposition coloniale de 1931, avant d'être transférée au Musée des Colonies de la Porte Dorée, tout en étant régulièrement enrichi par des acquisitions publiques.

L'arrière-fond colonialiste est évident pour un pays à l'histoire aussi problématique que la France, mais cette attirance pour les cultures extra-européennes reste également indissociable de la naissance de la modernité musicale. L'exotisme nourrit en effet le Grand opéra du XIX^e siècle comme les avant-gardes du début du XX^e siècle, notamment Debussy, qui entendit un gamelan javanais à l'Exposition Universelle de 1889 à Paris.

Le terme exotisme désigne une forme de discrimination. Le mot partage sa forme avec le sexisme et le racisme. Ce qui est discriminé par le comportement exotiste, c'est l'autre, l'étranger, l'inconnu et le lointain. Mais le terme est plus

ambigu, car la dépréciation passe par une fausse admiration: L'exotique est fascinant. Cette fascination fige l'objet exotique dans une image projetée, le réduit à un cliché consommable. C'est ainsi que l'exotisme s'enthousiasme pour les cultures inconnues et les mœurs étranges, sous condition qu'elles restent non-touchées, obscures, mystérieuses. Son ouverture d'esprit est alors fautive, car il n'apprécie pas les choses exotiques pour ce qu'elles sont, mais seulement pour ce qu'elles sont pour lui: incompréhensibles, étranges.

EN FRANCE, LA PASSION DES LOINTAINS

Comme l'écrit Yves Defrance dans *Exotisme et esthétique musicale en France*, l'attrait des «lointains» est d'abord un enjeu économique: «Il est remarquable que l'émergence d'un exotisme musical coïncide avec celle d'événements politiques».¹ Ainsi, ce seront d'abord les pays proches ou les empires avec lesquels la cour de Versailles fait commerce, qui seront les objets d'une appropriation culturelle. L'apport de l'Italie est à cet égard considérable: des musiciens ambulants aux grands facteurs d'instruments, l'influence sur la musique française baroque est partout profonde. De même, des danses

comme la gigue écossaise ou la polka polonaise sont importées, même si l'on note déjà ici une tendance à « franciser » des traditions étrangères. Ainsi, Giovanni Battista Lulli prend le nom de Jean-Baptiste Lully en devenant surintendant de la musique de Louis XIV, et la cornemuse britannique, adoptée par la cour du Roi Soleil, est profondément modifiée dans sa sonorité (son timbre est adouci) et sa facture (l'instrument n'est plus rempli d'un réservoir à la bouche mais est maintenant actionné avec un soufflet sous le bras) dans un souci d'élégance et de bienséance chers à l'aristocratie versaillaise.

Avec la création de la compagnie des Indes à Port-Louis (l'actuel Lorient en Bretagne) en 1666, c'est ensuite l'Inde, la Chine et le Moyen-Orient, qui sont reliés culturellement à la cour. Naturellement, une profusion d'œuvres musicales naît, telles *Les Indes Galantes* de Rameau (1735) ou *Le Calife de Bagdad* de Boieldieu (1800). Le goût pour l'exotisme répond ici à une volonté de dépaysement éphémère, à la manière d'un divertissement qui déplacerait les enjeux de la société française. La culture étrangère se réduit à des oripeaux : des formules rythmiques, un instrument inédit, ou théâtralement, des préjugés sur les caractéristiques supposées de peuples étrangers (c'est le sens des turqueries comme *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart). L'heure n'est pas encore à l'image rêvée d'un ailleurs, puisque les images culturelles, sociales et sonores manquent encore.

L'ORIENT SENSUEL ET DÉCADENT

Avec l'expédition d'Egypte et les guerres napoléoniennes, tout change. Les français entrent en contact étroit avec une « autre » civilisation. Avec la prise d'Alger en 1830, c'est le début de nombreux voyages dans les pays arabes, ceux de Flaubert, Nerval, Théophile Gautier, dans lesquels les artistes partent à la recherche de nouvelles couleurs et sensations. L'évolution est plus profonde qu'elle ne paraît au prime abord : plutôt qu'appropriation à partir de son prisme personnel, l'art exotique est perçu dans sa radicale étrangeté. Partir en Orient, c'est rechercher une expérience différente, sans détermination de la morale chrétienne ni canons de l'académisme. Comme l'indiquaient déjà *Les Fêtes Galantes* de Watteau sous l'ancien Régime, l'ailleurs devient le lieu de la sensualité et de la liberté, loin des carcans de la société industrielle.

Dès lors, un vaste orientalisme se déploie, qui culmine une première fois dans les années 1880, avant de connaître une flamboyante décadence, au travers notamment du mythe de Sa-lomé dans les œuvres de Richard Strauss ou Florent Schmitt. En prenant l'exemple de *Thaïs* (1894) de Massenet, qui oppose foi chrétienne et volupté, Gérard Condé écrit : « L'Orient, c'est l'inconnu, le mystère, la séduction fatale, la fleur vénéneuse, et donc une musique sensuelle et lascive ». ² Parallèlement, une vague hellénique et japonaise s'empare de l'Europe, avec l'écho des expéditions de Schliemann pour la première et de l'ouverture du commerce extérieur en 1854 pour la seconde.



« L'inconnu, le mystère, la séduction fatale... » – Affiche de l'opéra *Thaïs* de Jules Massenet, dessinée par Manuel Orazi en 1894. © domaine public

L'EXOTISME D'APPARAT

De rares artistes font toutefois œuvre musicale sur le terrain. Récemment redécouvert par le Palazzetto Bru Zane, qui contribue à la restauration du répertoire français oublié du XIX^e siècle, Félicien David (1810-1876) collecte ainsi des rythmes, des thèmes et des sonorités lors de son séjour en Egypte. Dans *Le Désert* (1844), le compositeur saint-simonien reconstitue de façon lacunaire un chant de muezzin, qui influencera pourtant tous les compositeurs français de la deuxième moitié du XIX^e siècle. S'oppose dès lors la relative authenticité de compositeurs-voyageurs comme David, à celle de l'orientalisme spectaculaire de la « Grande Boutique » de l'Opéra de Paris. De *Lakmé* de Delibes à *Samson et Dalila* de Saint-Saëns en passant par *Aïda* de Verdi, les compositeurs rivalisent désormais de pyrotechnies rythmiques et orchestrales. Yves Defrance résume les particularités musicales de l'exotisme instrumental en ces termes : « Hautbois, cor anglais, flûte et piccolo occupent une place prépondérante dans l'orchestration. Mordants aux violons, ponctuation des petites cymbales antiques et rythme obsessionnel d'un tambourin complètent le décor destiné à créer une atmosphère d'étrangeté ».³

Contrairement à l'idée reçue, l'Espagne restera toutefois la grande passion des compositeurs français de la Troisième République. Deux signes concomitants en favorisent l'éclosion : le réveil économique du pays qui se remet de deux siècles de repli culturel mais également la proximité géographique d'un folklore qui propose un antidote salutaire à la domination wagnérienne. Parce que les compositeurs français ne parviennent pas à prendre racine dans leur propre tradition, discréditée par la chute de l'Ancien Régime, les créateurs plongent dans l'« origine » exotique. Les éléments musicaux pour suggérer l'Espagne restent sensiblement les mêmes que pour l'Orient : emploi d'instruments typiques tels les castagnettes, la guitare et le tambour de basque, emploi d'échelles mélodiques et d'intervalles caractéristiques, notamment la seconde augmentée auxquels s'ajoutent des danses telles la habanera, la malagueña ou la séguedille. Cette passion musicale ibérique engendra paradoxalement une recrudescence d'une musique authentiquement nationale, comme en atteste ce mot de Manuel de Falla, qui, à l'écoute d'*Iberia* de Debussy, écrira : « Debussy a prétendu non pas faire de la musique espagnole, mais bien traduire ses impressions d'une Espagne qu'il ne connaissait guère ou pas, et qu'il s'imagine avec une exactitude incroyable ».⁴

LE RETOUR AU PHÉNOMÈNE SONORE

Avec Debussy, nous entrons en réalité dans l'histoire « moderne » de l'exotisme musical. Le compositeur de *Pagodes* est en effet le premier à s'inspirer des musiques exotiques, afin de les intégrer dans les paramètres du langage musical. En se saisissant de traditions orales extra-européennes, le compositeur français explose les catégories tonales et

harmoniques traditionnelles, au profit d'un retour au phénomène sonore. A cela s'ajoutent une conception de la musique en plein air, un rejet du dynamisme beethovenien, un emploi accru de la modalité et une composition musicale non plus basée sur les « notes » mais sur les « sons », ce qui aura une influence décisive sur toute la musique du XX^e siècle.

Plus que n'importe quel autre compositeur, Varèse poursuivra cette démarche vers une musique plus instinctive, libérée des canons européens. Sa volonté de sortir des chemins tracés de la tradition française se traduira même chez lui par un déplacement physique. Résident américain à partir de 1919, Varèse utilise dans *Ecuatorial* (alors que le néo-classicisme règne en France) le texte du *Popol Vuh* maya, comme une invocation aux dieux créateurs. Avec le compositeur de *Ionisation*, première pièce occidentale destinée aux percussions seules, l'utilisation de traditions exotiques renoue avec la puissance régénératrice de la sonorité brute. Avec Varèse, la musique déploie des forces chamaniques, à la manière d'un rituel sacré.

VERS UNE MUSIQUE UNIVERSELLE

Préfigurant le grand échange d'informations que nous connaissons avec Internet, les compositeurs ont désormais accès à des documents ethnomusicologiques de valeur. Etudier des cultures qui se sont développées avec la plus extrême sophistication en totale indépendance de l'Europe relève du choc pour de nombreux créateurs. Le cas du gamelan et de la musique indienne sont symptomatiques à cet égard. En 1931, le compositeur Colin McPhee part pour Bali, influençant nombre de compositeurs, allant de Britten à Gilles Tremblay en passant par Claude Vivier qui fera bientôt lui-même le voyage sur l'île indonésienne.

De même, c'est grâce à la lecture de l'article de Joanny Grosset dans l'encyclopédie de la musique de Lavignac⁵ qu'Olivier Messiaen se penche sur les rythmes de la tradition orale indienne, notamment les Déçi-Tâlas. En révélant le fruit de leurs études, les musicologues obligent ainsi les compositeurs à se plonger dans l'organologie, les échelles, modes, rythmes et systèmes d'improvisation d'origines extra-européennes pour en étudier les singularités musicales. L'anecdote, l'apparat et l'ironie leur sont désormais interdits avec la collecte d'informations techniques de première main.

Avec Messiaen s'opère par ailleurs une première synthèse des sources musicales, puisque Messiaen s'intéresse en profondeur aux chants d'oiseaux (dont les lois sont bien sûr loin des canons habituels de la musique européenne !) quand il ne recrée pas dans les *Sept Haïkus*, la sonorité du gagaku japonais. Principaux apports « exotiques » du compositeur de la *Turanga-lîla-Symphonie* : une conception formelle par juxtaposition, à la place du traditionnel développement symphonique, un allongement du temps musical et un travail approfondi sur les rythmes rétrogradables et non-rétrogradables.

LA SYSTÉMATISATION DE L'EXOTISME

Après la guerre, les compositeurs tenteront une grande synthèse des différentes sources musicales. L'ethnomusicologie et l'anthropologie connaissent leur âge d'or, influençant jusqu'à un Pierre Boulez, qui s'inspire tout à la fois du théâtre nô japonais et utilise des percussions africaines dans le *Marteau sans maître* (1955). Mais c'est Stockhausen qui tâchera de rassembler toutes les traditions existantes, pour créer bientôt une musique aux dimensions du monde, voire de l'univers entier. Pour *Hymnen* (1966), le compositeur allemand collecte 137 hymnes de différents pays, avant de l'achever dans l'harmonie de la planète Pluramon. Ses pièces *Mantra* et *Inori* poursuivent la cartographie d'une géographie personnelle qui culminera enfin avec le rituel cosmogonique d'une durée d'une semaine de *Licht*. Philippe Albèra résume judicieusement les apports de l'exotisme chez Stockhausen : « 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, allant jusqu'à transformer les musiciens en acteurs sur la scène. »⁶

Autre compositeur tenté par la synthèse universelle : Luciano Berio opère dès 1964 une réunion de différentes traditions folkloriques dans *Folk Songs*, avant le grand geste de *Coro* (1976) qui s'inspire des traditions sioux, péruvienne, polynésienne, gabonaise, perse, croate, navajo, hébraïque et chilienne. De façon symptomatique, György Ligeti trouvera dans les polyrythmies des Pygmées Aka de Centrafrique l'issue de sortie salutaire à l'enfermement qu'il ressent dans le post-sérialisme. Mais le musicologue Jacques Amblard voit dans l'utilisation d'une de cette tradition parmi « les plus inaccessibles » de la planète, la mort de l'exotisme « par sa propre systématisation ».⁷

EN EUROPE DE L'EST, L'EXOTISME DU FOLKLORE

En Allemagne, le constat est pessimiste au début du XX^e siècle. L'art musical souffre d'un excès sonore et d'une boursoufflure, associés à tort ou à raison, à l'art bourgeois. On observe toutefois une revalorisation des traditions populaires et un regain des contes paysans. Mais la tradition germanique est tellement ancrée dans son histoire que les compositeurs allemands ne se serviront pas de ces éléments folkloristes qu'à la manière d'un ingrédient supplémentaire de composition. La Seconde Ecole de Vienne fait le choix de « dessécher » les chansons populaires en tant qu'archétypes formels. Les compositeurs des années 1920 et 1930 opèreront la même technique, mais dans une optique différente : Kurt Weill dans *L'Opéra de quat'sous* ou Eisler détournent le sens du jazz, de la rengaine et du cabaret, non dans un grand geste



Le lointain proche : Béla Bartók en quête de folklore, 1908. © domaine public



La tradition de l'orientalisme : John Cage avec Daisetsu Teitaro Suzuki au Japon en 1962. © John Cage Trust

d'intégration objective, mais de distanciation pour en apporter un puissant sens politique de contestation.

Ce retour au folklore et à la chanson populaire a bien existé en France, mais en raison du déséquilibre créé par l'Etat jacobin, le mouvement folkloriste ou naturaliste n'a abouti qu'à des œuvres mineures (*Symphonie Cénévole* de D'Indy, les œuvres plaisantes du Groupe des Six pour le jazz), qui s'apparentent plus à une forme d'exotisme nationaliste qu'à une réflexion sociale sur le rôle de la musique. C'est en Hongrie et Roumanie, dans les pays où les traditions paysannes étaient les plus vivaces, que les formes musicales folkloriques pourront agir comme un antidote par rapport aux excès du post-romantisme germanique. Bartók écrit ainsi dans l'article *L'influence de la musique paysanne sur la musique savante* : « [...] la musique populaire est exempte de toute sentimentalité, de toute fioriture inutile [...] ».⁸ En compagnie de Zoltán Kodály, le compositeur hongrois collectera entre 1905 et 1918 près de 10000 mélodies hongroises, roumaines, slovaques, bulgares, arabes, serbes et croates.

Cette volonté de remettre la musique au plus près de la vie quotidienne se retrouve également chez les Russes du Groupe des Cinq. Il est notable que le plus folkloriste d'entre eux, Moussorgski, soit passé pour le plus « exotique » de tous, en



Exclure l'effet comique ? Le méta-exotisme de Mauricio Kagel. © Deutsche Grammophon

raison de son refus du développement traditionnel et de son orchestration qualifiée de « sauvage ». De même, Janáček trouvera, dans la prosodie de la langue parlée, de nouvelles constructions mélodiques et rythmiques et un moyen de résistance. Ce mouvement d'émancipation nationale trouvera cependant sa limite en raison des bouleversements irréversibles provoqués par la première Guerre Mondiale. Dans son autobiographie de 1921, Bartók termine ainsi sur cette note amère : « Malheureusement, ce tournant favorable (qui précédait la guerre) a été suivi, à l'automne 1918, de l'effondrement politique et économique. Les troubles directement liés à ce dernier, et qui ont duré un an et demi, n'ont pas été le moins du monde propices à la création de travaux sérieux. Même la situation actuelle ne nous permet pas de penser à continuer les travaux de folklore musical. ».⁹

LE MÉTA-EXOTISME

Face aux différents vagues d'orientalisme, d'ibérisme et de japonisme, il était inéluctable que l'exotisme devienne son propre objet de composition. Dans *Le Chant de la Terre*, Gustav Mahler utilise des poèmes chinois (Li Bo, Meng Haoran et Wang Wei) altérés dans la traduction de Hans Bethge, pour créer une Chine d'une fertile inauthenticité. De même, dans *Shéhérazade*, Ravel déploie le désir d'Asie dans des vers de mirliton de Tristan Klingsor. Multipliant les effets de couleurs locales et de pittoresque, l'œuvre débouche sur un ailleurs indéfinissable, qui rappelle le mot du compositeur après le scandale de ses *Valses nobles et sentimentales* : « Mais est-ce qu'il ne vient jamais à l'idée de ses gens que je peux être artificiel par nature ? ».¹⁰

Cette dimension parodique atteindra une apogée dans *Exotica* de Kagel. Commandée pour les Jeux Olympiques de Munich en 1972, la pièce déploie plus de 200 instruments provenant de cultures musicales du monde entier. Le compositeur argentin écrit dans sa note de présentation : « J'ai toujours eu le désir de composer une œuvre dont la condition essentielle réside pour chacun des exécutants dans le fait de ne pas jouer l'instrument auquel il est entraîné depuis des années, mais uniquement un instrument dont il ne possède pas la technique. ».¹¹ Dans *Exotica*, chaque musicien est tout à la fois chanteur et instrumentiste, et dispose d'au moins dix instruments musicaux inconnus de sa pratique habituelle. Certaines sections de la partition sont notées, d'autres sont réduites à des prescriptions graphiques, invitant le musicien à imiter « très bien », « bien », « médiocrement » ou « très mal » les différents paramètres des pièces proposées comme modèles pour l'imitation. Cette dernière s'effectue selon trois stratégies : le chef lance un court enregistrement d'une tradition musicale indéterminée que les musiciens doivent continuer, sans connaître les codes culturels et musicaux de ce qu'ils interprètent ; deuxièmement, les musiciens sont invités à imiter une tradition instrumentale avant d'entendre le « vrai modèle » dans une « imitation avant l'imitation », et enfin les instrumentistes/chanteurs ont l'obligation d'inventer des musiques traditionnelles apocryphes, comme un folklore personnel. Pour ne pas gêner la puissance du dispositif, Kagel prévient toutefois : « Les interprètes doivent exclure les effets comiques ». ¹² Face à l'ambiguïté de sa musique, le compositeur déclarera après la première répétition de l'œuvre : « J'ai peur. C'est quelque chose d'absolument nouveau comme musique ! ». ¹³ Et de fait, *Exotica* soulève de nombreuses questions : tout à la fois déconstruction de l'exotisme européen, réflexion sur le masque et l'authenticité, tout en annonçant la grande fusion des styles musicaux de la fin du XX^e siècle.

LA FUSION DES TRADITIONS

A la fin des années 1990, les traditions musicales du monde fusionnent dans un grand *melting-pot*. En cause, le basculement quasi généralisé vers le libéralisme économique, le déploiement d'immenses circuits de diffusions qui font se côtoyer musique occidentale savante et traditions du monde, et musicalement, un certain déplacement du centre culturel et décisionnel vers les Etats-Unis, rejetant la tradition musicale européenne comme un « exotisme ». Dans sa *Petite Chronologie subjective et partielle*,¹⁴ Jacques Amblard repère deux événements révélateurs : la sortie en 1997 du disque *Mozart l'Egyptien*, qui mêle des extraits d'œuvres de Mozart et des improvisations par des instrumentistes traditionnels arabes sur des thèmes du compositeur autrichien, ainsi que l'ajout en 1999 d'un « s » à la chaîne France Musique de Radio France. Le milieu musical évolue désormais à l'heure mondiale. On pourrait citer la commande de l'Internationale Bach Akademie Stuttgart de quatre grandes Passions à

l'occasion de l'an 2000 à des compositeurs d'horizons différents : l'allemand Wolfgang Rihm, la russe Sofia Goubaidouline, l'argentin Osvaldo Golijov et le chinois Tan Dun. Par sa dimension spectaculaire, cette dernière, une *Water Passion after Saint Matthew*, nécessitant un arsenal impressionnant de percussions à eau, s'apparente à une forme moderne d'exotisme d'apparat, à la différence près que l'œuvre orientalisante est désormais composée par un musicien non-européen. Apparaît un « goût mondialisé » entraîné par la perte des traditions et un égalitarisme esthétique qui réduit la rencontre musicale au moindre dénominateur commun.

Si nombre de compositeurs asiatiques, comme Toru Takemitsu et Isang Yun, opérèrent au début des années 1960 une synthèse des traditions européennes et de leur culture nationale (avant eux, en Amérique du Sud, le brésilien Heitor Villa-Lobos et le mexicain Carlos Chavez ont inscrit des éléments de folklore national dans un langage néo-classique), l'Europe reste le point de référence à partir duquel les compositeurs continueront de rayonner. Par leur poids économique, les Etats-Unis amorcèrent ainsi une authentique tradition nationale, constituée en partie en rejet de la musique européenne. John Cage cherche du côté de la philosophie zen pour attaquer jusqu'aux fondements de la tradition romantique (piano préparé, happening sonores, structures aléatoires et improvisations). Les longues plages musicales de Morton Feldman se nourrissent également des philosophies extrême-orientales. De même, Steve Reich opère dans sa *Music for Eighteen Musicians* une fusion entre les percussions ghanéennes et le gamelan balinais. Ici encore, comme pour la France du XIX^e siècle, l'exotisme sert d'outil de libération à une tradition musicale dominante, l'Allemagne romantique autrefois, le sérialisme de Darmstadt aujourd'hui.

Toutefois, il est remarquable que ce refus de l'« impérialisme » musical européen se produise dans des pays économiquement prospères. Comme l'affirme de façon lapidaire Philippe Alberà dans *Les Leçons de l'exotisme*, les musiciens venant de pays moins fortunés se tournent vers la tradition musicale du Vieux Continent, souvent au détriment de leur



Henry Cowell joue du shakuhachi pour Edgar Varèse. © Cowell Estate

propre culture nationale : « A partir d'un certain niveau de développement socio-économique, les populations d'Afrique, d'Amérique latine ou d'Asie délaissent leurs idiomes musicaux au profit d'une langue européenne volontiers présentée comme « universelle ». Les jeunes Japonais, de même que les jeunes Chinois ou les jeunes Brésiliens, connaissent mieux Beethoven et Debussy que leurs propres traditions. ».¹⁵ Ce phénomène se poursuit aujourd'hui avec de nombreux étudiants étrangers qui écrivent dans la « lingua franca » européenne, en la rehaussant de quelques particularismes exotiques, issus de leurs pays.

LE RETOUR DES IDENTITÉS

Contrairement aux prévisions des musicologues, l'exotisme existe toujours en ce début du XXI^e siècle. Un substrat exotique sert le plus souvent de « plus-value » culturelle à des œuvres musicales de prestige. Devenue un topoï, la référence à une culture extra-européenne est notamment un passage obligé à l'opéra (*Da Gelo a Gelo* de Sciarrino et *Lady Sarashina* d'Eötvös se basent par exemple sur des auteurs japonais du XI^e siècle). On observe également des échanges accrus avec des puissances économiques en plein « boom » : ainsi de la Chine, qui impose de nouvelles thématiques dans les institutions avec de nombreuses commandes à la clef (à titre d'exemple, *Double-Jew*) de Marc-André Dalbavie pour ensemble mixte occidental et ensemble mixte d'instruments traditionnels chinois (2003)). Toutefois, des compositeurs formés en Europe reviennent au pays, et témoignent de l'indépendance conquise : dernier élève de Messiaen, Qigang Chen vient ainsi de créer des ateliers de composition au Gonggeng College à Lishui (Chine), ou le récemment disparu Nguyen Thien Dao a dirigé les institutions musicales de son pays, le Vietnam. De façon symptomatique, leur écriture, autre-fois largement influencée par la musique européenne, fait désormais appel aux modes et aux instruments traditionnels de leurs pays respectifs.

En Amérique du Nord, l'arrivée massive de professeurs européens (Tristan Murail et Georg Friedrich Haas à la Columbia University de New York, Franck Bedrossian à Berkeley ...) a paradoxalement créé un nouvel « exotisme » européen. Après avoir tenus à distance l'héritage de l'après-guerre, les jeunes compositeurs américains redécouvrent l'héritage de Boulez et Stockhausen. Les signes sont nombreux (le compositeur et guitariste rock Bryce Dessner composant pour l'Ensemble intercontemporain, Samuel Carl Adams écrivant dans un style beaucoup plus « atonal » à la stupéfaction de son père, John Adams...) et redéplacent certes la question de la composition musicale vers les centres universitaires américains, mais également à l'intérieur de la scène rock et électro des grandes métropoles.

En France et en Allemagne, l'heure reste au statu quo. Lointain avatar de l'orientalisme du XIX^e siècle, les œuvres mystiques de Varèse et Messiaen ont laissé une vaste empreinte sur les compositeurs français. L'ailleurs reste le

lieu d'une spiritualité à retrouver, par le prisme de rituels incantatoires. Des compositeurs comme Jean-Louis Florentz (*Les Jardins d'Amentà*) et Gérard Grisey (*Jour/Contre-Jour*) se servent par exemple du *Livre des morts égyptien* dans deux optiques chères à la tradition française : l'évasion et l'étude purement sonore. La dernière œuvre du maître spectral, les *Quatre chants pour franchir le seuil*, crée d'ailleurs une grande synthèse civilisationnelle (hellénique, égyptienne, mésopotamienne et moderne) dans une lecture orphique. La dimension colonialiste reste impensée, en raison d'un universalisme républicain qui se désintéresse de la question sociale, pour ne se focaliser que sur le phénomène sonore.

En Allemagne, la dimension politique est en revanche omniprésente. L'emploi d'un instrument « exotique » est utilisé de façon le plus souvent distanciée. Aggravés par l'actuelle situation des migrants en Europe, les compositeurs ont la tentation du prêche anti-colonialiste en favorisant la rencontre entre musiciens classiques et d'autres artistes évoluant dans la sphère de l'improvisation ou des musiques populaires. Pour louable qu'elle soit, l'initiative propose des résultats mitigés. Présenté au festival Rainy Days au Luxembourg, *Salim Salons* de Hannes Seidl imaginait la rencontre entre des groupes de musiciens d'origines culturelles variées, dans un « salon » profondément statique, comme si le compositeur craignait de s'imposer au milieu de ses musiciens par peur de l'impérialisme culturel. Cette position, caricaturale, n'est en réalité qu'une vision profondément eurocentrique de la musique, la question des migrants ne relevant finalement que d'un prétexte pour réactiver une critique des excès du post-romantisme.

QUELLES ISSUES POUR L'EXOTISME ?

A l'heure où les styles musicaux se mélangent et se pré-occupent de théâtre, d'arts plastiques, de danse et d'écologie, la frontière de ce qui est « étranger » (du grec *exōtikos* : étranger, extérieur) est poreuse. Loin de l'image d'un paradis perdu, des musiciens inventent des moyens pour écouter et entendre l'Autre. En Suisse, Martin Jaggi imagine une grande *tabula rasa* pour revenir aux bases de la musique. En France, Thierry Pécou entre en contact et joue avec des musiciens de traditions préservées (*voir médaillon*). Les créateurs ont aujourd'hui accès à l'ensemble des connaissances du monde, si bien que l'exotisme déborde à présent la seule question musicale. Un Alexander Schubert en Allemagne utilise les codes de la musique électro dans sa globalité : sons, lumières, scénographie, dans une orgie sonore empreinte d'érotisme. Poursuivant l'exemple d'un Harry Partch, qui créa son propre instrumentarium, le tchèque Ondřej Adámek a inventé une « airmachine », qui se saisit de l'étrangeté propre aux technologies d'aujourd'hui. Comme l'art se globalise, les musiciens sortent de leurs partitions, et deviennent de facto également cinéastes, scénographes, luthiers, danseurs ou interprètes. C'est maintenant toute la pratique de la composition qui est frappée d'« exotisme ».

THIERRY PÉCOU

Laurent Vilarem

Laurent Vilarem: Votre parcours musical se caractérise par un grand nomadisme. Pourquoi ?

Thierry Pécou: Cette envie de parcourir le monde est venue assez vite après mes études au Conservatoire. Voyager m'a permis d'abord inconsciemment de me reconnecter à des racines propres, qui sont liées à une culture multiple de grand métissage, et de donner un autre sens au mouvement de l'histoire de la musique. La première chose a été de quitter la France. Rencontrer des musiciens venus du monde entier a représenté pour moi une ouverture énorme. Mais le premier choc qui m'a fait prendre conscience du caractère précieux des traditions orales a eu lieu en 1992 lorsque j'ai assisté à un rituel de Santeria, le vaudou cubain, où j'ai été confronté en direct à ce que signifiait la transmission orale et la puissance d'un rituel. J'ai alors cherché dans mes compositions à retraduire la force du vécu, en approfondissant la pensée philosophique qui se situe derrière chaque culture.

LV: La culture amérindienne est à la source de plusieurs de vos œuvres. Qu'est-ce qui vous a intéressé dans la philosophie Navajo ?

TP: C'est une culture unique, même en Amérique du Nord, dans le sens où elle place la médecine au cœur de sa philosophie de vie. Les rituels de guérison sont vraiment des événements sociaux qui concernent toute la communauté, dans lesquels le chant et la musique deviennent partie intégrante du processus de guérison, aux côtés de peintures éphémères réalisées sur du sable, qui contribuent à un climat de « hozho », de beauté et d'harmonie. Ce que nous appelons art en Occident, les Navajos l'intègrent dans leurs vies sociales, spirituelles. La musique participe ici du processus d'équilibre de toute la communauté. Cette dimension d'associer la musique aux événements de la vie reste pour moi une préoccupation majeure.

LV: Comment peut-on dépasser la question du colonialisme, inhérente à l'exotisme musical ?

TP: Quand Debussy entend du gamelan, il entend des échelles nouvelles, des couleurs nouvelles, mais il ne se préoccupe pas de l'essence de la culture à laquelle ces sons appartiennent. Finalement, ces sonorités vont influencer son écoute intérieure ; c'est pour cette raison qu'on parle d'exotisme à cette époque. Mon but n'est pas seulement musical : je ne cherche pas forcément à copier une culture traditionnelle, mais je cherche au moins à en témoigner. Dépasser le colonialisme est une question très complexe : tout dépend du regard qu'on y pose et de l'endroit d'où on parle. Les Navajos peuvent avoir le sentiment que je n'ai pas de légitimité de travailler sur des matériaux qui viennent

de leur culture ; mais j'ai estimé important d'aller les voir, de les rencontrer sur leur terre, de leur parler de mon projet afin de leur expliquer pourquoi je m'intéressais à eux. J'ai le cas concret d'un concert où j'ai écrit une pièce inspirée d'un rituel de guérison au Canada, pour laquelle j'ai dû me justifier au Conseil des Premières Nations. Il me fallait la bénédiction des Navajos pour présenter ce spectacle.

LV: Faites-vous toujours ce travail d'immersion ?

TP: Autant que possible. J'aime créer un contact suivi avec des musiciens, comme c'est le cas pour ma dernière œuvre *Sangata*. Ce projet, initié par l'Alliance Française de New Delhi, mêle trois musiciens de mon ensemble à trois musiciens indiens de tradition classique hindoustani. C'est un projet d'aller-retour, de travail en commun qui est très enrichissant. La tradition en Inde est restée extrêmement conservatrice, ce qui est une bonne chose à certains égards. A mon avis, il existe le danger que les choses se diluent. Il est très important d'être conservateur lors des phases d'études, d'apprendre sa tradition de la manière la plus rigoureuse voire la plus stricte possible, afin de pouvoir aller ensuite vers d'autres cultures. C'est ce que Edouard Glissant dit : « aller à la rencontre de l'autre sans se diluer, sans se perdre ». Le métissage pour moi est quelque chose d'assez naturel. Glissant préfère l'expression « créolisation » et non « métissage », car le métissage s'applique à la génétique et la créolisation s'applique à la culture. Les échanges sont aujourd'hui facilités à notre époque mondialisée mais le danger est de plaquer les choses et de mettre des gens ensemble sans qu'il y ait de l'approfondissement. Il faut faire la démarche de comprendre les cultures, travailler la matière, aller aussi loin que l'on peut, pour parvenir à ce point de créolisation à partir duquel ressortira quelque chose de créatif et de vraiment intéressant.

- 1 Yves DeFrance, « Exotisme et esthétique musicale en France », *Cahiers d'ethnomusicologie* 7, 1994, pp. 191-210.
- 2 Gérard Condé, « Exotisme et orientalisme de Rameau à Debussy », *Le Monde*, 20 janvier 1994.
- 3 Yves DeFrance, *ibid.*
- 4 Manuel De Falla, « Claude Debussy et l'Espagne », *La Revue Musicale* Vol. 1, No. 2, 1920, pp. 206.
- 5 Joanny Grosset, « Musique Indienne », dans Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, Paris, 1913, p. 31.
- 6 Philippe Albèra, « Les leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie* 9, 1996, pp. 53-84.
- 7 Jacques Amblard, « L'exotisme en musique », dans *L'Étincelle de l'Ircam*, avril 2007.
- 8 Béla Bartók, « L'influence de la musique populaire sur la musique savante » (1920), dans Philippe Albèra, Peter Szendy (éd.), *Écrits de Bartók*, Genève, Editions Contrechamps, 2006, pp 105-109.
- 9 Béla Bartók, « Selbstbiographie », *Musikpädagogische Zeitschrift*, Nov.-Déc. 1918, pp. 97-99.
- 10 Roland Manuel, « A la gloire de Ravel », *Nouvelle Revue Critique*, 1938, p. 200.
- 11 Ramon Pelinski, « Masques de l'identité: Réflexions sur Exotica de Mauricio Kagel » *Circuit 6(2)*, 1995, pp. 47-60.
- 12 *ibid.*
- 13 *ibid.*
- 14 Jacques Amblard, *ibid.*
- 15 Philippe Albèra, « Les leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie* 9, 1996, pp. 53-84.