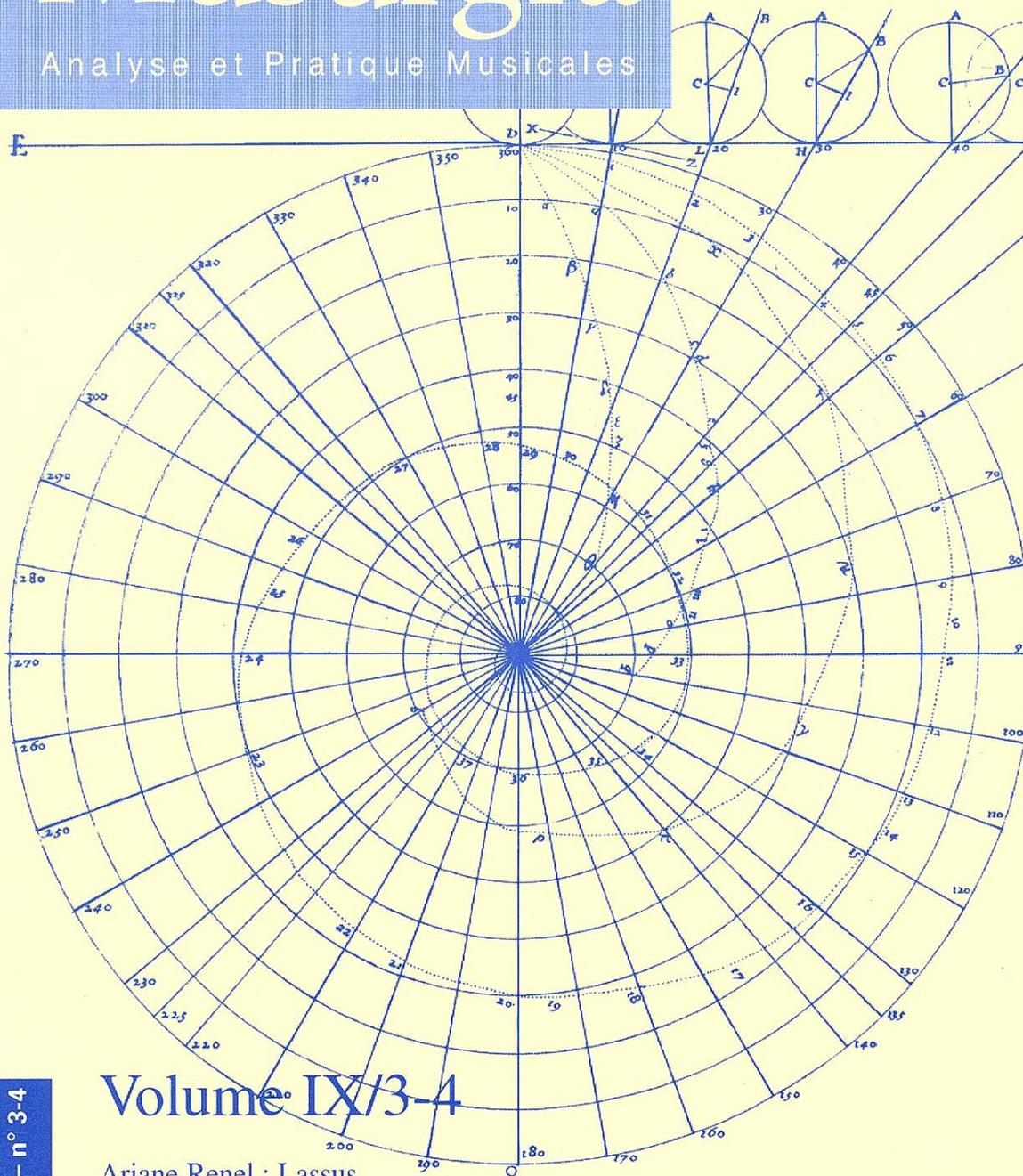


« *La World music savante : une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine ?* », in *Musurgia*, IX, n° 3-4, 2002, pp. 55-72 ; 87.

Musurgia

Analyse et Pratique Musicales



Volume IX/3-4

Ariane Renel : Lassus

Vincent Dequevauviller : Bach

Philippe Michel : Ragtime

Apollinaire Anakesa : World Music

2002 – Vol. IX – n° 3-4



Editions
ESKA

La *World Music* savante :

Une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine ?

Apollinaire ANAKESA KULULUKA*

La *World Music savante*, titre provocateur qui risque de faire froncer plus d'un sourcil de l'élite de la musique savante contemporaine, tant est déjà explosif le thème de la *World music*, sujet encore d'un débat à tout rompre entre les spécialistes et les médias. En effet, le phénomène *World music* suscite encore nombre de déclarations d'intention interposées, combattant ou défendant les traditions qui le sous-tendent, tant de ceux qui évitent l'usage du terme, que de ceux qui s'en moquent ou de ceux qui le revendiquent.

Au risque d'obscurcir cette confusion première, de donner une idée partielle ou partielle, voire un faux étiquetage du phénomène, je note avant tout que le vocable *World Music savante* est ici adopté pour servir de béquille au questionnement sur l'émergence et la consolidation d'une nouvelle culture ou d'une tradition musicale élitiste contemporaine, cristallisant une réalité multiple et hétérogène. C'est aussi, pour moi, une manière de m'interroger sur la contemporanéité de la musique savante actuelle. Aussi serait-il malaisé d'évoquer un tel phénomène sans préalablement le définir et justifier le choix de l'expression par laquelle il est désigné, en suggérant quelques repères susceptibles de donner à ce terme un contenu plus ou moins acceptable et apprécié.

Définitions

Commençons par la racine. L'expression anglo-américaine *World Music* a initialement désigné la *musique pop* occidentale, comportant des emprunts musicaux et instrumentaux à diverses cultures du globe et qui, en même temps, a été considérée par ses promoteurs (producteurs et disquaires, en particulier) comme une culture unique et globale.

Il s'agit, dès son origine, d'un « concept marketing (et non philosophique) », qui fut ainsi dénommé, le 29 juin 1987, par une vingtaine de personnes - essentiellement des producteurs indépendants de disques, réunis à Londres, à l'initiative de Robert Armstrong et Ben Mandelson, du label GlobeStyle, et de Peter Gabriel, alors futur producteur du label Realworld. Ils ont ainsi, par le vocable *World music*, défini la nouvelle campagne marketing de leur *musique pop*¹. Il s'ensuivra la création de la société d'organisation de concerts WoMad.

Deux ans plus tard, à Paris, la *World music* y sera d'abord traduite par *sono mondiale*, avant qu'on lui adopte plus tard - d'une façon globale, dans le monde francophone - la formule consacrée de *musiques du monde*. Toutes ces appellations, somme toute ambiguës, servent à désigner les musiques non occidentales de tradition savante, populaire et de variété.

* Titres de l'auteur

¹ Toutefois, parallèlement à la musique pop, ou de variétés, s'est développée la *World musique commerciale*, celle qui, bien que soumise aux stratégies sociales de domination capitaliste, est cependant présentée, par ses défenseurs, comme un phénomène d'ouverture sur le monde. En effet, s'intéressant rarement aux traditions, aux concepts, aux idéologies, aux esthétiques et même aux acoustiques singulières qui sous-tendent les musiques du monde en question, il importe d'abord à ses apôtres d'échantillonner leurs sonorités sur des supports techniques et médiatiques conditionnés et soumis aux règles de l'industrie musicale occidentale. Leur pratique est par ailleurs plus ou moins standardisée et globalisée, avec pour fondements techniques les bases harmoniques des musiques classique et romantique occidentales et les instruments modernes occidentaux qui les matérialisent.

Puis, au fil du temps, *World music* a servi de substitution à une série d'expressions déjà à la mode : *musiques extra européennes*, *musiques extra occidentales*, *musiques exotiques*, *musiques primitives* et *musiques ethniques* notamment, labellisant les musiques d'Afrique, d'Amérique latine, des Caraïbes, d'Asie, d'Australie et du Pacifique.

C'est surtout la variante commerciale qui a surpassé celle davantage examinée par les scientifiques, en particulier les ethnomusicologues et les compositeurs élitistes, qui en dépouillent les structures et les règles en relation avec leurs esthétiques et leurs éthiques. Depuis la dernière décennie du XX^e siècle, *World Music* fait également référence aux musiques purement traditionnelles.

De tous ces termes, trois concepts clés — *musique*, *tradition* et *contemporain* — retiennent particulièrement l'attention, concepts qui, du reste, constituent des sources de relation ambiguë sur les détails desquelles je ne m'attarderai cependant pas dans le cadre restreint de ce texte. Néanmoins, il s'avère nécessaire d'avancer, à ce sujet, quelques précisions susceptibles d'éclairer la suite du discours.

La *musique*, on le sait, c'est « l'art des sons ». Quand bien même, dans une situation traditionnelle, l'écoute peut faire des sons une musique, ces sons sont organisés à travers un ensemble de codes spécifiques pour être appréciés dans une communauté ou une société les produisant ou non. D'un point de vue anthropologique, la musique est à la fois un fait socioculturel porteur d'un ensemble de valeurs et le reflet d'une identité et d'une certaine vision du monde par ses concepteurs. Aussi la *musique* ne se définit-elle pas uniquement par sa substance, ses composantes et ses structures acoustiques, ni seulement par les techniques de leur réalisation adéquate ; elle se définit également à travers un ensemble cohérent de significations et de fonctions éventuelles (rituelles ou non), ainsi que par ce qu'elle implique.

Quant à la *tradition* — en hébreu la *qabala* (réception) ou la *massorèt* (transmission) —, elle désigne ce qui est transmis, livré ou légué, ou encore passé dans les habitudes, dans l'usage. Jean DURING explicite que « ce qui se transmet est un sens et, de ce fait, une valeur »². Dans son ouvrage *Le livre brûlé*, Marc-Alain OUAKNIN indique que la « tradition doit être comprise non plus seulement comme action de réception et de transmission, mais comme recreation du sens, la Révélation, c'est-à-dire l'interprétation »³. Quant à Emmanuel LEVINAS, il spécifie que « la pétrification du savoir acquis — la congélation du spirituel — susceptible de se déposer comme un contenu inerte dans la conscience et de passer, ainsi figé, d'une génération à l'autre, n'est pas une transmission. La transmission est « reprise, vie, invention et renouvellement, modalité sans laquelle la [révélation], c'est-à-dire une pensée authentiquement pensée, n'est pas possible »⁴. Paul RICŒUR abonde dans ce sens pour souligner que « Le phénomène fondamental de l'alternance entre innovation et sédimentation est constitutif de ce qu'on appelle une tradition »⁵. Bien que difficilement délimitable dans le temps, la tradition demeure néanmoins le fruit d'une mémoire collective, catalysant le passé et le présent. Elle est aussi une culture qui détermine les pratiques sociales identifiables et évoque leur signification et leur rôle dans des contextes circonstanciels, événementiels ou historiques, ainsi que les influences qui les marquent.

Qu'en est-il alors du *contemporain* ? On serait tenté, au premier abord, de dire que c'est ce qui est de notre temps, ce qui vit ou se réalise à la même époque, ou encore ce qui est du même temps. Et pourtant ce concept offre diverses acceptions, selon qu'on l'aborde sur un plan ou sur

² Jean DURING, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, postface d'Elie DURING, Lagrasse, Verdier, 1994, p. 58.

³ Marc-Alain OUAKNIN, *Le Livre brûlé*, Paris, Lieu Commun, 1986, p. 140.

⁴ Emmanuel LEVINAS, *L'Au-delà du Verset*, Paris, Minuit, 1982.

⁵ Paul RICŒUR, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983-85, vol. 1, p. 65.

un autre. Ainsi, esthétiquement, on peut dire que la complexité du contrepoint de Bach est contemporaine à celle du contrepoint des polyphonies de Pygmées. Chronologiquement, comme pour le classique et le baroque, la notion de *contemporanéité* ne recouvre pas le même sens en musique qu'en d'autres sciences et en d'autres arts. En musique, l'époque contemporaine débute à la fin de la seconde guerre mondiale, tandis que l'époque moderne, qui la précède, se situe dans les quatre premières décennies du XX^e siècle. Cependant, aujourd'hui, nombre d'historiens de la musique introduisent et situent la notion du *post-modernisme* dans les années 1980. C'est là une autre source d'ambiguïté dans l'usage des termes techniques qu'il faudra éclaircir, et que je ne traiterai pas ici. Par ailleurs, associé particulièrement à la musique élitiste de l'hémisphère nord actuel, ce vocable *contemporain*, pareil à l'expression *World Music*, qui semble être un sigle unique et sans pluriel, confère une apparence d'unité qui n'existe ni dans la réalité historique ni dans le contenu. En effet, la société occidentale d'aujourd'hui, d'où provient la musique savante en question, est composite, pluriethnique et multiculturelle. Elle offre, par ailleurs, de nombreux modèles issus de civilisations hétéroclites, qui suscitent la question de son identité et de sa tradition contemporaines.

Nul doute que l'enchevêtrement des diverses références technologiques, d'une part, sociales et culturelles d'ici et d'ailleurs, d'autre part, ainsi que le positionnement des hommes modernes face aux composants de ces déterminants, ont provoqué des mutations sans précédent de l'approche, de la sensibilité, de l'éducation, des affinités pratiques et idéologiques, ainsi que des concepts et des conventions de différents groupes sociaux du monde. Chez les compositeurs élitistes occidentaux, ces facteurs guident des choix personnels permettant encore de nouvelles expérimentations.

De la marge au centre du monde élitiste contemporain

Les musiques d'expression populaire ou traditionnelle, les musiques du monde — hier en marge de la sphère académique — ont pu, par la même occasion, passer de façon plus directe et sans encombre au centre du monde musical élitiste contemporain, dans les centres de recherches scientifiques, les universités et les conservatoires.

Pour leur part, ces créateurs élitistes s'inspirent ou exploitent diverses musiques du globe. Ainsi naviguent-ils dans les océans des musiques du monde, puisant ce qui est nécessaire à la métamorphose de leur œuvre : des musiques des trompes tibétaines ou pygmées aux gamelans javanais et aux gongs chinois, des chants celtiques ou des polyphonies corses aux polyphonies éthiopiennes, de l'*afro-beat*, du *reggae*, de la *salsa* au *flamenco*, de l'*afro-cubain*, du *tango*, de la *habanera*, du *villancico* à la *villanella*. Bref, des musiques régionales occidentales aux chants de divers styles extra européens, tant de musiques et de cultures du monde, qui peuvent être abordées au gré de l'imagination et de la sensibilité de chacun. Leurs vastes contours — dans les dimensions de l'espace et du temps — ne nécessitent plus désormais qu'on leur assigne des balises ni qu'on leur rende raison.

Désormais, les vents tourbillonnants des musiques du monde, agitant, de l'Est à l'Ouest, du Sud au Nord, des sonorités hier encore locales, frappent aujourd'hui les esprits et provoquent un regain d'intérêt tant auprès des amateurs que des professionnels chevronnés. Innombrables, hétérogènes, multiples, dissemblables, vivantes et mutantes, ces musiques du monde se sont, en conséquence, majoritairement inscrites dans une perspective évolutive de la musique savante contemporaine occidentale, à travers les rencontres, les contingences socioculturelles, politiques, économiques et historiques, et à travers les coïncidences, les grands bouleversements migratoires, les apports humains et instrumentaux occasionnés par l'imprévisible XX^e siècle, siècle de mutations sans précédent.

Quelques événements socioculturels et historiques favorisant le syncrétisme entre les musiques du monde et la musique savante occidentale contemporaine

Plusieurs facteurs sont à la base de l'intérêt et de la fascination des compositeurs occidentaux pour les cultures extra occidentales ; ils ont permis l'évolution des jugements esthétiques et de l'émergence de nouvelles techniques de la musique savante d'inspiration des musiques non occidentales.

Parmi ces facteurs, on compte :

— Les Expositions internationales, dont l'Exposition universelle de 1889, où se sont produits des musiciens tunisiens, algériens, sénégalais, gabonais, malgaches, canaques, tahitiens, indonésiens, indochinois. Les sonorités des percussions des uns, les échelles modales et les rythmes des autres, ainsi que la liberté apparente des formes de structuration du temps et de l'espace de ces différentes cultures musicales ont non seulement intéressé certains compositeurs, mais également fait grande impression sur eux. Il en sera davantage aux Expositions Coloniale et Internationale de 1931 et 1937. Durant cette période, quelques œuvres subissant cette influence verront le jour : *Ionisation*, pour percussions seules, 1931, d'Edgar Varèse ; *Harawi*, 1945, de Messiaen, élaboré sur un langage indien imaginaire, *Mana*, 1935, de Jolivet, censé symboliser la force magique et les fétiches familiers humains dans un style narratif des musiques notamment mélanésiennes et africaines.

— Les musées, les festivals, les centres de recherches, les institutions d'enseignement musical et musicologique, les médias, les supports technologiques (disques, cassettes, vidéo, films) et autres enregistrements sont devenus, au fil des temps, des éléments déterminants, qui ont permis la modification des critères d'évaluation de la matière et des paramètres sonores des musiques du monde. Ils ont en même temps façonné une écoute nouvelle de toute musique et favorisé un changement d'attitude et d'approche des cultures extra occidentales par les compositeurs. Depuis, ces derniers cherchent à comprendre les idéologies, les esthétiques et les techniques de ces musiques qu'ils pénètrent, transforment, récréent, et quelquefois, reproduisent, mais dans un esprit neuf. Les propos suivants de Claude Ballif témoignent de cette attitude positiviste à l'égard des musiques du monde, « Les machines d'enregistrement encouragent des prospections insatiables pour les musiques de traditions orales, qui viennent nous révéler, *de auditu*, l'existence d'autres sensibilités que celle du tempérament, d'autres mondes musicaux possibles ; ce qui remet légitimement en question les chemins de l'écriture »⁶.

Quant aux théories anthropologiques, elles ont, à travers l'art musical, marqué à divers degrés la création savante occidentale contemporaine d'un emprunt identitaire des cultures lointaines. Dans *Mana* de Jolivet, par exemple, le compositeur s'est référé à la théorie polynésienne sur le pouvoir et la puissance immanents aux êtres et aux objets que figurerait ce vocable, théorie rapportée par l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl et que Jolivet a évoquée à travers l'art des sons par le biais des *correspondances surréelles*. La troisième pièce de l'œuvre, *La Princesse de Bali*, inspirée d'une poupée balinaise en paille, commence par un son grave du gong qui sombre dans un enchevêtrement de brèves cellules rythmiques, coloré par un agrégat de quinte et triton, cellules aboutissant plus loin à une combinaison complexe de quintolets monnayés. Si le son du gong évoque la fameuse princesse balinaise, le compositeur conclut sur un arpège *pianissimo* figurant la sonorité du gong, que produit ainsi le piano.

⁶ Claude BALLIF, *Voyage de mon oreille*, Paris, UGE, Coll., 10/18, 1979, p. 193.

Par la quête de l'identité profonde des lois universelles, Mâche recourt aux enregistrements sur bandes magnétiques ou aux échantillonnages des musiques traditionnelles non européennes pour, à travers eux, donner une parole à une pensée étrangère, rendant ainsi compte des structures sous-jacentes, des variantes et des constantes expressives portées dans les modèles sonores utilisées.

Domaines d'influence ou d'affinité entre les musiques traditionnelles et la musique savante occidentale contemporaine

L'influence ou l'affinité entre les musiques traditionnelles extra-occidentales et la musique savante occidentale contemporaine sont de quatre ordres :

D'ordre technique :

Dans ce domaine, cette influence ou cette affinité porte sur une écriture, et ses codes, d'un genre nouveau, ce, en rapport également avec les supports audio-visuels (notamment ceux utilisés dans la musique acoustique ou acousmatique), qui permettent le décodage de l'ensemble des paramètres mélodiques, rythmiques et harmoniques. Il en résulte, entre autres, de nouvelles polyphonies virtuelles, de nouveaux agrégats et échelles, générant de nouveaux termes techniques : masses sonores, trames harmoniques, strates, micro tons, cellules élémentaires, micopolyphonie, patterns inhérents ou schémas rythmiques de densité différente, modèles et archétypes sonores, et d'autres encore. Sur ce plan, l'usage, par exemple, des micro-intervalles, des *glissandi* et des clusters constitue pour Maurice Ohana une volonté de figurer les sonorités des musiques traditionnelles échappant à toute systématisation rigoureuse.

Dans *Electric Counterpoint*, 1987, Steve Reich utilise un thème et des structures musicales de musique de trompes *banda-linda*, thème extrait de l'ouvrage de Simha Arom sur les polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Ces éléments sont alors traités dans un style néo-tonal de forme canon, avec le déphasage de petites cellules mélodico-rythmiques récurrentes.

Dans *Études* pour piano, G. Ligeti se réfère à la structuration polyphonique et polyrythmique des cellules mélodico-rythmiques élémentaires. En dépit de leur simplicité apparente, leur combinaison — par enchevêtrement, décalage et par juxtaposition — révèle une complexité rythmique latente. Comme pour les musiques africaines, les structures rythmiques sont organisées en pulsations rapides intériorisées. Le compositeur se réfère surtout à leur combinaison rythmique régulière et irrégulière, annihilant la notion des temps forts et temps faibles à l'occidentale qui, elle, nécessite le marquage par des barres de mesures. Aussi Ligeti délimite-t-il, à l'aide des barres verticales pointillées, les différents groupes de croches de durée variable qui composent l'œuvre ; ces barres servant ainsi de béquille de lecture à l'interprète lors de l'exécution.

D'ordre esthétique :

Ici, l'affinité comme l'influence se concrétisent à travers des formes et des styles musicaux variés, ainsi qu'à travers des modes de production et d'expression sonores (dont les nuances). Ceux-ci décrivent l'émotion, le psychique, les sentiments, en rapport avec les courants musicaux contemporains : minimalisme, atonalisme, métatonalisme, concrétisme, naturalisme, spectralisme, aléatoire, pour ne citer que ces cas.

Ainsi, par exemple, l'indétermination et l'imprévisibilité, adoptés par Claude Ballif (cf. ses *Phrases sur le souffle*, 1958, revue en 1968), font référence à la dimension aléatoire de « la chance et au déroulement ouvert de l'œuvre orientale », mais également à l'imaginaire et à l'improvisation notamment des musiques subsahariennes, latino-américaines et caribéennes.

Dans cette œuvre, le compositeur utilise, dans la partie vocale entre autres, la voyelle *i* sur un motif plus ou moins improvisé, s'inspirant de la « tyrolienne pygmée », toutefois métamorphosée et décontextualisée par le biais de la voix et du langage méta-tonal du compositeur qui, selon lui, servirait à libérer « l'exotisme de tout exotisme »⁷.

D'ordre instrumental :

L'influence et l'affinité s'effectuent par l'usage direct ou par l'évocation de certains instruments extra-occidentaux dans l'instrumentarium des orchestres de musique savante occidentale actuelle.

Ohana a eu recours aux percussions africaines et à des musiques rituelles notamment du Kenya, de l'Ouganda et du Tanganyika [Tanzanie] qui, exploitées sur le plan philosophique, devaient lui permettre d'exprimer « une mémoire immémoriale ».

Pierre Henry, dans ses *Variations pour une porte et un soupir*, 1963, transforme et enchevêtre divers objets sonores préenregistrés dont certains évoquent les sonorités de bambou de Nouvelle-Guinée et du mirliton d'Amérique centrale.

D'ordre philosophique ou idéologique :

Par références aux cosmogonies, légendes, rites et mythes sous-tendant les musiques évoquées.

Dans *Le Rituel d'oubli*, 1969, à la lettre H, François-Bernard Mâche fait intervenir une récitation en langue *guayaki* indien, par Pikygi, exprimant les mythes des ancêtres. La récitation de cet Indien a été enregistrée par l'anthropologue Pierre Clastres. Le compositeur en a fait une analyse sonographique (relevant son spectre) et bathygraphique (relevant son amplitude) avant d'en faire une transcription instrumentale. A la lettre K, apparaît un texte chamanique en langue *selk'nam* indienne, par Lola Kiepja. Ici, cette récitation n'a de valeur que musicale, par son contenu sonore fait de bruits et de sons complexes, qu'a voulu exploiter le compositeur dans le cadre de ses archétypes sonores évocateurs des mythes notamment.

Sur ce plan, les convergences techniques et les voies permettant l'assimilation des principes des cultures musicales non occidentales diffèrent d'un compositeur à un autre, suivant les centres d'intérêt, la démarche intérieure et les préoccupations esthétiques et techniques de chacun. Leur développement historique suit à peu près le cheminement suivant :

Chronologie du syncrétisme entre les œuvres savantes contemporaines occidentales et les musiques du monde de notre temps

Dès le XIX^e siècle, les créateurs des musiques savantes ont cherché à échapper aux normes des traditions et des conventions académiques rigides. Les principes classiques régissant jusqu'alors les formes, l'instrumentarium, l'harmonie et le matériau sonore éclatent progressivement, tandis que l'homogénéité des codes dominants se déstabilise. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, plusieurs compositeurs ont recours notamment au folklore de leur pays, devenu alors source inspiratrice fondamentale de leur création musicale.

L'intérêt manifeste, entre autres, pour ces musiques populaires commence avec Frédéric Chopin (1810-1849) et Franz List (1811-1886) et coïncide avec l'éveil du nationalisme. Quelques compositeurs se lancent ainsi dans une aventure de transformation de l'art musical savant, grâce à l'introduction des techniques et thèmes des musiques folkloriques ou des musiques régionales. Il en est ainsi notamment d'Isaac Albeniz (1860-1909), d'Enrique Granados (1867-1916) et de Manuel de Falla (1876-1946) pour le folklore ibérique, de Georges Enesco (1881-1955) pour le folklore roumain, de Béla Bartók (1881-1945) et de Zoltán Kodály

⁷ Daniel CHARLES, « Ballif : le médiateur », *La Revue Musicale* 263 (1968), p. 42.

(1882-1967) pour les musiques populaires hongroises et balkaniques, d'Igor Stravinsky (1882-1971, pour le folklore russe et la musique orthodoxe ou encore de Eitor Villalobos (1887-1959) pour la musique populaire brésilienne. Par ce biais, tous ont tenté un renouvellement des formes et des styles de la musique classique de la pensée tonale.

Les nouveaux moyens performants de télécommunication et de communication, au XX^e siècle, ont non seulement permis une ouverture au monde, impliquant une internationalisation de la curiosité et de l'intérêt pour les cultures des uns et des autres, mais également une écoute intensive des musiques interculturelles et intercontinentales. Il en résultera une accélération de permutations et d'échanges des savoirs à partir d'éléments hétérogènes. Mettant en exergue la relativité du conformisme classique, Paul Le Flem, à la fin de la première moitié du XX^e siècle, faisait déjà cet aveu très éloquent au sujet du nouveau rôle joué par les musiques traditionnelles au sein de la création savante contemporaine : « Si les mélodies bretonnes m'avaient déjà fortement indisposé contre le système musical traditionnel dont l'usure m'apparaissait manifeste, les mélodies grecques de l'île de Chio achevèrent de me brouiller avec un conformisme fatigué, incapable de se renouveler et de découvrir une échappée sur un monde différent »⁸.

Cette période transitoire décisive a surtout porté sur la création d'un folklore imaginaire. Il consistait en l'individualisation des composantes d'une structure fondamentale des musiques traditionnelles ou folkloriques, en vue de l'obtention de modèles abstraits. En d'autres termes, il concernait le recours à l'usage, dans leur substance, des sonorités et des rythmes dépouillés des dites musiques, permettant une régénération de la musique savante (Stravinsky, *Sacre du printemps*, 1913, *Noces*, 1914-17, *Symphonies pour instruments à vent*, 1920 ; B. Bartók, *Suite de Danses*, 1923 ; M. de Falla, *Concerto pour clavecin et cinq instruments*, 1925-26).

Dans *Symphonies pour instruments à vent*, par exemple, Stravinsky transforme le principe liturgique de verset-répons des musiques populaires de l'Est européen — pratique également assez répandue en Afrique subsaharienne —, qui consiste à contourner la répétition d'un modèle afin de conjuguer mouvement et immobilité. Le compositeur adapte ce procédé en alternant et en superposant structures temporelles et mélodico rythmiques par augmentation, rétrécissement et décalage d'accents. Plus tard, cette pratique sera davantage développée par G. Ligeti à partir des années 80, en se référant d'abord aux musiques traditionnelles hongroises puis subsahariennes et en scrutant les procédés qui régissent l'organisation polyphonique et polyrythmique de ces dernières.

Puis, au fil des décennies de la seconde moitié du siècle, les créateurs de la musique savante seront davantage confrontés à des choix portant sur la recherche de leurs racines catégorielles, encore disparates, et à l'expression des aspirations d'un présent exigeant une fuite en avant vers des horizons chargés de multiples références. Par conséquent, la culture originelle, révélant ses lacunes ou ses limites supposées ou réelles, laisse peu à peu place à d'autres philosophies du fait musical, à d'autres conceptions techniques et d'autres matériaux sonores (usage de nouveaux concepts d'espace et de temps musicaux, d'autres concepts mélodiques, harmoniques, modaux, polyphoniques, rythmiques, timbraux et des techniques instrumentales ou vocales, auxquels concepts il faut associer des sons naturels, ceux synthétisés ou transformés par ordinateur).

⁸ Causerie radiophonique du 27 janvier 1946. Texte inédit conservé à la Bibliothèque musicale Gustav Malher.

Si au début du XX^e siècle les compositeurs se sont préoccupés de la mise en place d'un langage nouveau et cohérent dans le souci de préserver une pureté stylistique quasiment parfaite fondée sur la tradition occidentale de l'organisation de la matière sonore, au cours des deux guerres mondiales l'intérêt qu'ils portaient aux musiques populaires s'est plutôt estompé de fait. C'est une courte transition qui, en Europe, a permis l'émergence d'un esprit avant-gardiste, suscitant nombre d'interrogations et stimulant la quête de nouvelles perspectives hors des traditions nationales. Ce nouveau phénomène a émergé dans les années 50.

Le regain d'intérêt envers la pratique et la théorie des musiques extra occidentales ne s'est progressivement amplifié qu'à partir de 1960⁹, avec la naissance, chez davantage de compositeurs européens en particulier, de nouvelles conceptions et un renouveau de l'exotisme musical, une esthétique du « divers », pour reprendre l'expression de Victor Segalen¹⁰. Cet exotisme est caractérisé à la fois par le retour aux traditions populaires européennes et à l'intérêt pour les cultures d'ailleurs. Il est également à la base des chocs de valeurs, de couleurs, de rythmes et de sonorités hétérogènes, sources notamment de la leçon conduisant tant à des perceptions de musiques qu'à des conceptions esthétiques et d'écritures qui révolutionnent la création musicale contemporaine en Occident.

A cette époque, les musiques traditionnelles constituent déjà une sorte de suc venant libérer le goût par trop cérébral des systèmes enfermés, pour une nouvelle liberté d'invention et de création artistique, celle qui offre de nouvelles émotions, stimule l'imaginaire, apporte un nouveau souffle revitalisant le langage musical moderne et ses composants techniques et esthétiques. L'opposition entre le traditionnel des cultures extra-occidentales et le savant de la culture occidentale se trouve alors brisé. À partir des années 80, les compositeurs recourent de plus en plus, non seulement aux instruments et aux matières sonores extra-occidentaux, mais ils se réfèrent également aux philosophies, à la poétique, à l'esthétique, ainsi qu'aux croyances et aux cosmogonies les régissant.

C'est dans ce contexte qu'apparaît une autre culture que j'ai nommée la *World music savante*, produit d'une création musicale née du jeu des antagonismes et des convergences des musiques de traditions élitistes et populaires, d'hier ou d'aujourd'hui, d'ici comme d'ailleurs, sans restriction. Les protagonistes de la création musicale savante contemporaine se sont ainsi mis en quête d'autres usages, d'autres valeurs à intégrer dans leur héritage, dans le but, en même temps de se créer une identité neuve. Le résultat de cette démarche découle, bien entendu, de la lecture que chacun d'eux a faite des cultures musicales du monde, en tenant compte des orientations, des démarches compositionnelles et des idéologies sous-jacentes.

En effet, vis à vis des traditions musicales venues d'ailleurs, les compositeurs ont adopté divers comportements. Les influences qui en ont découlé et la manière de les incorporer dans leurs œuvres se sont traduites par l'emploi de divers procédés (dont le folklore imaginaire, la citation, la récupération, la transformation et la superposition d'éléments composites au moyen des techniques de collage et de mixage et les techniques d'œuvres ouvertes). Toutefois, l'approche des différentes cultures musicales d'ailleurs s'est faite soit directement, lorsque les compositeurs sont allés au contact des peuples concernés ou ont été au contact de leurs diasporas en Occident, soit indirectement, lorsqu'ils ont travaillé avec de la matière ou des documents de seconde main. Dans ce cas les compositeurs concernés ont surtout exploité les musiques déjà enregistrées ainsi que les commentaires ou les théories y afférents, établis par d'autres spécialistes musicologues, ethnomusicologues et même anthropologues. C'est ainsi que, par

⁹ Dans les années 60, Pierre Schaeffer établissait déjà un lien entre les musiques extra occidentales et la musique concrète.

¹⁰ SEGALLEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Paris, Livre de Poche/Morgana, 1978, p. 83 ; in *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1995, p. 778.

exemple, Luciano Berio, ayant saisi la valeur d'une conjonction entre les diverses techniques stylistiques et formelles des musiques traditionnelles, s'est particulièrement référé aux polyphonies et hétérophonies africaines, en recourant aux études de Simha Arom.

Parmi de multiples domaines d'inspirations ou d'influences des cultures musicales non occidentales sur la création savante contemporaine, j'ai retenu quelques points que voici :

L'organisation du temps musical, qui répond au principe plutôt circulaire que linéaire comme en Occident. La lecture cyclique du temps des civilisations extra-occidentales correspond à leur conception de vie. Ici la musique accompagne le temps et interagit partout. Le temps y est un processus cyclique qui, du présent, ramène d'abord aux âges passés, le futur faisant basculer vers la mort, instant transitoire qui introduit dans le temps cosmique et appelle à une nouvelle naissance, un recommencement du cycle pour une nouvelle croissance.

Sur le plan purement musical, on trouve des périodes de cellules récurrentes et un temps musical organisé suivant un déploiement spécial des points d'appui, avec un dynamisme évolutif de la matière sonore. C'est le cas dans les musiques asiatiques : *râga* indien, *gagaku* et *nô* japonais, *gamelan* javanais, chants des moines tibétains, dont se sont inspirés plusieurs compositeurs. Olivier Messiaen, par exemple, s'est référé avec fruit aux timbres asiatiques, s'est inspiré de rythmes extra européens, en particulier les *décî-tala* indiens. *Râga*, pour violoncelle et bande (1977), d'Alain Louvier (1945), pièce au titre évocateur, s'inspire de l'organisation mélodique du *râga* autour de notes pivot qu'appuient des séquences préenregistrées sur bande, comportant notamment des micro-intervalles. Dans l'œuvre de Giacinto Scelsi (1905-1988), un seul son peut se déployer en une mélodie et une harmonie, comme c'est la pratique dans un chant *zen*, religion dont il était adepte, et où chaque son semble comporter sa propre vitalité, son énergie inhérente. Ce principe d'énergie sonore est à la base de l'élaboration notamment d'*Amakala* (1971) de Jean-Claude Eloy, titre signifiant triomphe des énergies, et apporte une dimension rituelle à l'œuvre. Cette conception du temps musical a également été adoptée par les adeptes de musique spectrale.

Une autre caractéristique de structuration du temps musical des musiques traditionnelles extra-occidentales est le lien étroit existant entre différents paramètres musicaux. Il en résulte un continuum entre notamment l'harmonie, le timbre, la mélodie, l'intensité, la durée et les processus formels, qui génèrent un jeu de subtiles ambiguïtés entre ces paramètres qui, en Occident, sont de nature différente. Dans ce domaine, l'œuvre d'O. Messiaen (1908-1992), *Couleurs de la Cité céleste*, 1963, *Compositions 1960 n° 7*, de La Monte Young (1935) et *Stimmung* (1967) de Stockhausen, sont évocateurs. Leurs compositeurs se sont largement inspirés des musiques asiatiques (indiennes, japonaises en particulier), fondées sur un son unique dont on varie la posture afin d'obtenir certains partiels qui, ensuite stratifiés, produisent un spectre harmonique riche et mouvant.

Certains compositeurs se sont inspirés de l'organisation de l'**espace musical** des cultures extra-occidentales, reflet de l'influence permanente et de l'omniprésence de la musique dans la culture, la technique, le métier, la nature et le cosmos, et en général d'une manière collective et anonyme. Techniquement parlant, l'espace musical y est structuré, entre autres, sur la base d'une matière sonore se déployant sur des longues distances temporelles de façon croissante, depuis un point minimum de « l'agogique musicale » à son point maximal final, l'intensité, le tempo, la complexité ornementale au sein des échelles et des registres, étant tous ensemble déployés *crescendo* ou *decrescendo*.

Les concepts du **timbre** dans les musiques extra-occidentales sont divers. Le timbre y revêt une importance capitale et connaît un traitement exceptionnel. On peut ainsi accrocher divers artifices et accessoires à un instrument, lesquels, doublant ou dénaturant son timbre initial, produisent des sonorités complexes. La voix subit le même traitement par le biais notamment d'une ornementation, d'un vibrato du gosier, d'un glissando ou d'un souffle avec ou sans halètements, chuintements, et gloussements. Ce procédé de déguisement ou de perturbation sonore a été exploité par nombre de compositeurs contemporains, en particulier de la seconde moitié du XX^e siècle, chacun à sa manière. C'est le cas notamment de Pierre-Albert Castanet qui, entre autres, utilise la saturation des sons à l'aide de clusters ou d'une multiplication des notes de petites valeurs rythmiques et intervalliques autour d'un ou plusieurs pivots. François-Bernard Mâche entoure une note ou un groupe de notes pivot de différentes strates sonores, synthétisées ou non, tandis que Jean-Louis Florentz recourt davantage à l'amplification des divers accords, timbres et techniques de jeu vocales et instrumentales susceptibles d'enrichir la sonorité de tel ou tel passage de l'œuvre. Quant à Charles Chaynes, dans *Pour un monde noir* (1976), il lui arrive de juxtaposer des vocalises et des cris conjugués avec des frappements et des crépitements de cordes, auxquels s'associent des sonorités en trille et en long *glissando* d'une harpe désaccordée, ainsi que des balais métalliques râpant sur les cordes du piano.

Les actuelles orchestrations et l'instrumentarium occidentaux, — avec une prédilection marquée pour le timbre surtout des percussions et de quelques cordes venues d'ailleurs — intègrent également divers instruments de milieux extra-occidentaux et leurs spectres complexes et spécifiques, bien que leur rôle social soit souvent occulté au seul profit de leurs valeurs sonores, acoustiques, esthétiques ou émotionnelles.

Les techniques sous-tendant les **hétérophonies**, les **polyphonies** et les **polyrythmies** (des musiques pygmées, éthiopiennes, corses, pour ne citer que ces exemples) intéressent des compositeurs de plus en plus nombreux en Occident. Ces techniques ont généré, dans leurs œuvres, des combinaisons rythmiques symétriques et asymétriques, fondées sur une organisation des structures par addition ou par multiplication des unités élémentaires, qui ensuite sont décalées ou juxtaposées, pour provoquer des combinaisons irrégulières et régulières. G. Ligeti excelle dans ce domaine, en se référant particulièrement aux polyrythmies africaines. Dans son œuvre, l'espace musical se trouve par la même occasion structuré en champs sonores avec des relations de durées et d'accentuations spécifiques transcendant l'harmonie au lieu de s'y soumettre¹¹. Par ailleurs, de ces combinaisons peut résulter un antagonisme entre matières sonores discontinue et continue, qui régit le rapport dynamique-statique ou mobilité-fixité du discours musical comportant des strates mélodiques et harmoniques fondées soit sur une quantité variable de sons, soit sur les mêmes sons. Jean-Claude Eloy (1938) s'est inspiré de ce procédé notamment pour ses *Études III* et *Équivalences*, toutes deux de 1963.

Les différentes formes de **modalités** des musiques non occidentales ont également inspiré nombre de compositeurs parmi lesquels d'aucuns ont élaboré de nouveaux modes musicaux : O. Messiaen, avec les modes harmoniques non transposables et les modes de valeurs et d'intensité renvoyant aux musiques orientales et mettant premièrement en exergue le timbre ou la couleur sonore, J.-L. Florentz en inventant une modalité s'appuyant sur les harmoniques primaires de la résonance naturelle occidentale et construites sur des échelles pentatoniques, quelques-unes d'inspiration africaine. Quant à J.-C. Eloy, il pratique une modalité chromatique fondée sur les modes d'inspiration extra occidentale, tenant compte de l'aspect hétérophonique, avec des pôles invariants disséminés sur l'ensemble des registres de l'œuvre, ainsi que sur un

¹¹ Ce type d'écriture avait, précédemment, été adapté par Messiaen, à travers ses « personnages rythmiques ».

chromatisme variant plus ou moins libre, quelquefois dense, aboutissant au total chromatique (cf. son *Fluctuante-Immuable*, 1977).

L'influence des musiques du monde a également favorisé une **pensée harmonique** contribuant à la création d'une nouvelle terminologie novatrice : usage des matériaux sonores par masse, couches, strates, trames, *patterns*, *topoi* (en rapport avec le traitement du timbre, ce terme désigne, dans la musique spectrale, des lieux affectés à des processus sonores davantage qu'à des mètres). J.-L. Florentz utilise notamment les termes *appoggiature harmonique* et *anacrouse harmonique* pour désigner respectivement un groupe des notes précédant la désinence des lignes mélodiques (notes jouées par un nombre limité d'exécutants ou par l'ensemble de l'orchestre) et une montée harmonique précédant une désinence harmonique ou encore un groupe de notes constituant l'accord avant le premier temps d'une suite d'accords.

Dans les musiques extra occidentales, on trouve également l'usage de formes mélodiques simples organisées autour d'un pivot (une note ou un groupe de notes), mélodies chargées ensuite d'ornements et articulées par une rythmique aux accents symétriques et asymétriques souvent décalés. Parfois, leur discours musical se structure par des séquences en ajout, en répétition ou en opposition, parfois sans développement. On aboutit ainsi à des combinaisons rythmiques avec des valeurs brèves et des valeurs ajoutées, des rythmes suspendus, diminués, augmentés et rétrogradables. Les compositeurs élitistes contemporains qui s'en sont inspirés font, harmoniquement, soutenir ces mélodies de blocs d'accords déliés de contraintes tonales, pour réhabiliter des structures modales. Cette organisation musicale a été exploitée, notamment, par Stravinsky, Varèse, Messiaen et Berio.

L'influence des musiques du monde a également favorisé le bouleversement de l'écriture musicale classique savante, avec le nouvel usage de graphismes autres que les notes sur portée (dont les sonagrammes, les symboles, les dessins). Cette écriture rénovée permet de matérialiser diverses émotions et états d'esprit ne pouvant être exprimés par le biais de la notation traditionnelle.

L'improvisation musicale des sociétés de tradition orale n'est nullement un acte relevant d'une simple intuition bien ordonnée. Elle reflète plutôt un mode de pensée social, un facteur de manifestations des talents et de la dextérité de l'expression musicale. Cette sorte de parole musicale librement exprimée par un exécutant en cohésion avec les autres parties du groupe permet à une pensée individuelle de s'extérioriser avec une liberté consentie dans le respect des règles régissant l'organisation de sa communauté. Sa pratique exige à la fois une grande connaissance de la structure dans laquelle on évolue, une précision et une finesse dans le maniement du matériau sonore et dans l'entrée du jeu de chaque musicien ou groupe de musiciens, favorisant le bon déroulement et la continuation normale du discours d'ensemble. Ce procédé d'improvisation musicale offrant une liberté contrôlée a inspiré un grand nombre des compositeurs, en accordant une certaine liberté d'invention à l'interprète au cours du discours musical : spontanéité instantanée de tissage des variations ornementales, fondée sur l'équilibre entre le répétitif et le variant. Ainsi dans la musique savante contemporaine, l'improvisation permet, dans un cadre plus ou moins strict, l'unité entre le compositeur et les musiciens.

La **théâtralité** musicale dans les cultures de tradition orale est une des caractéristiques essentielles de leurs différentes musiques. Le déroulement des moments musicaux dépend souvent de l'atmosphère d'un ensemble de facteurs garantissant une effervescence d'une grande théâtralité. Celle-ci est à son tour soulignée par la temporalité et la cohérence notamment des éléments et facteurs musicaux, chorégraphiques et verbaux, ainsi que par l'ordre partiellement

déterminé qui les régit, en dialogue ou en simultanéité. Parmi les exemples de la dramaturgie musicale de ces cultures, on compte les séances de palabres, de contes et de divers rites et cérémonies, autant de circonstances d'expression théâtre-musicale. Ici ou là, au milieu, par exemple, des rythmes lents subissant progressivement des tensions – par des accélérations et décélérations métriques – peuvent surgir et s'entremêler ou s'alterner toutes sortes de cris, chants, danses et parties instrumentales. La succession de ces différentes parties peut être plus ou moins aléatoire, pour permettre aux éléments sonores fluctuants ou variants de se développer en permanence dans un espace sonore aux structures constantes. Il peut également y avoir des déclamations tout à fait singulières, comme celles du texte, en solo, dans un style glissé du théâtre japonais *nô*, que l'on retrouve notamment dans la création de Jean-Claude Eloy.

Nombre des compositeurs se réfèrent à divers aspects de théâtralité des musiques extra occidentales et même à leurs manières de disposer les musiciens sur scène pour, comme dans les cultures de traditions orales, évoquer notamment des parcours initiatiques. Toutefois, les compositeurs adaptent à un cérémonial personnel le type de disposition ainsi adoptée. C'est alors que sont transposés, dans la musique savante occidentale actuelle, les principes des cultures de musiques du monde régissant la disposition des musiciens et des auditeurs dans une salle de concert ou sur une scène en plein air, la gestuelle, la chorégraphie, ou encore le rituel d'une performance musicale (Boulez, Stockhausen, Kagel, Eloy sont autant d'exemples de partisans de cette démarche).

Il en est de même du **rapport parole / chant** (chant déclamé ou récité, crié, onomatopéique), et des principes de l'oralité dans l'écriture musicale, exploités par les compositeurs élitistes occidentaux contemporains. Il y a lieu également de noter que l'écriture qui a longtemps été le fondement de l'organisation de la culture occidentale, l'oralité ayant été tôt reléguée au second plan, se trouve plus ou moins réactualisée au XX^e siècle. Il s'agit d'une nouvelle forme d'oralité potentielle, pour ne pas dire virtuelle, générée par des technologies électroacoustiques et le développement du secteur micro-informatiques ainsi que des supports de mémoires. Par ce biais, l'oralité des cultures extra occidentales, intégrant la culture musicale occidentale, est d'un grand apport, surtout dans les domaines des échelles (tels les micro-tons) non réalisables à l'aide des instruments occidentaux classiques. Ces techniques nouvelles permettent leur projection et même leur multiplication dans une œuvre contemporaine sans forcément avoir recours aux instruments non occidentaux adéquats.

La **répétition** constitue un des facteurs majeurs de certaines musiques extra occidentales, où elle joue un double rôle : vecteur idéologique par sa valeur symbolique, facteur musical par sa valeur esthétique et par sa valeur technique. Symboliquement, la répétition, élément statique qui représente l'unité, le permanent, l'immuable et l'universel, permet la perception d'une identité ponctuelle ou d'une pensée capitale rendues à travers un chant ou un air instrumental au sein d'un ensemble d'éléments statiques et mobiles. Techniquement, elle constitue une nappe mélodico rythmique sur laquelle viennent se greffer des éléments sonores, qui sont des codes mobiles et dynamiques d'une énonciation, dont l'acte répétitif souligne et éclaire la portée, tout en rendant compte de leur mouvement et de leur direction. En cela, la répétition est une réitération des constituants de la vie interne de ces cellules mélodico rythmiques mobiles. Elle favorise également l'épanouissement d'une vie faite de fluctuations, de coloris sonores et de perturbations de tout ordre.

Par sa valeur esthétique, le répétitif stimule l'imaginaire des exécutants, oriente également l'attention des protagonistes et permet aux éléments mobiles (motifs mélodiques et rythmes variants) de se fixer et de laisser leurs traces dans la mémoire des auditeurs. De nombreux compositeurs occidentaux contemporains ont compris l'enjeu d'une telle organisation sonore. Pour ne citer que deux cas, François-Bernard Mâche, s'inspirant des musiques africaines,

produit des éléments répétitifs qui contribuent à souligner le plaisir musical recherché et désiré. Les motifs récurrents ainsi mis momentanément en exergue ou en valeur sont traités en des *ostinati* jouant un rôle métaphorique, pour suggérer une pensée mythique notamment. Ce sont là des *ostinati* vivants, composés de sons animés par toutes sortes de pulsations et variations acoustiques internes, possédant des aspérités qui favorisent un dynamisme, contrairement à un son pur, pauvre, sans richesse interne, qui dure et lasse. Quant à Steve Reich, l'un des pionniers du courant minimaliste américain, il pratique des répétitions d'un aspect quasi-spontané, fondées sur des automatismes, et qui servent pratiquement de tapis ou de recouvrement sonore dans lequel se brouillent différents éléments sonores stagnants, structurés par des processus graduels de décalage. À la répétitivité, on peut adjoindre le principe de la périodicité des musiques de tradition orale qui a beaucoup influencé les musiciens de la musique savante contemporaine.

Les concepts du **sacré**, du **rituel** et du **mythe** en musique, si présents dans nombre de cultures extra occidentales, ont aussi intéressé les compositeurs. Cela leur a permis, par la même occasion, de renouer le sacré ou le fond spirituel, magique et mythique de leur art musical moderne fondé surtout sur la culture du divertissement et porté davantage sur les sphères esthétiques et techniques. Il faut noter que dans les milieux extra occidentaux, le champ d'action du sacré et du musical paraît indéterminé, d'autant plus que ces deux notions se trouvent imbriquées et présentes — à des degrés divers — dans les méandres de la vie quotidienne. Dans la plupart de leurs musiques traditionnelles, la musique est également un art rituel qui permet de gérer l'espace et le temps, par le truchement de matières musicales et de gestes humains imprégnés de connotations métaphoriques ou allégoriques.

Le caractère rituel musical des musiques non occidentales a inspiré nombre des compositeurs, parmi les précurseurs. A. Jolivet, E. Varèse, G. Scelsi, G. Ligeti, M. Ohana, C. Chaynes, F.-B. Mâche et J.-L. Florentz se sont référés à cette dimension musicale des civilisations extra occidentales. Ohana, par exemple, a conçu des archétypes musicaux et extra musicaux suggérant, selon l'expression souvent utilisée par le compositeur, « une mémoire immémoriale ». Il les a transposés à travers, notamment, des incantations, des polyphonies, polyrythmies et polymétries sur le soubassement d'une harmonie en irradiation.

Charles Chaynes, s'inspirant des polyphonies pygmées, tente d'évoquer une certaine forme de magie musicale et une atmosphère nocturne de la forêt africaine, à travers des mélodies rapides et irrégulières de la flûte soutenue par l'orchestre jouant un bruissement sonore lointain, avec des *glissandi*. Par ailleurs, par les sonorités et la technique du jeu de la harpe imitant la harpe du rituel *bwiti*¹², ainsi que par la présence de la *sanza* dans sa musique, le compositeur tente d'évoquer les cérémonies rituelles qu'accompagnent habituellement ces instruments africains. François-Bernard Mâche recherche, dans les univers naturels et extra occidentaux, des archétypes sonores évocateurs de mythes et de rites, qu'il intègre dans sa musique grâce aux techniques de musiques mixtes (cf. *Syllabaire pour Phèdre*, 1968, *Korwar*, 1972).

Les **phénomènes acoustiques** de l'art musical extra occidental, permettant un déploiement des énergies potentielles en musique, ont été exploités en particulier par les adeptes de l'électroacoustique. Ils y ont recours, entre autres, par le biais des alliances des sons concrets avec des sons abstraits ou par des objets sonores musicaux et extra-musicaux échantillonnés, transformés ou non (tels les fragments musicaux et l'ambiance des sons d'une cérémonie, de la nature ou de moments de la vie quotidienne), insérés dans les trames électroacoustiques. En

¹² Le *bwiti* est une des plus fameuses sociétés initiatiques des *Tsogho* gabonais, dont le fondement est le culte familial des ancêtres. Les sonorités de la harpe, utilisées par les membres de cette communauté, tiennent du langage « parlé » anthropomorphe alternant avec des mots articulés par l'exécutant.

Asie, ce déploiement des énergies sonores est fondé sur la tenue acoustique d'un son dans sa continuité grâce, par exemple, aux tenues vocales ou instrumentales telles que celles de l'orgue à bouche ou à l'aide de la respiration continue. Dans les œuvres savantes occidentales contemporaines, la mixité de ces sources sonores peut s'allier, s'opposer, se compléter ou se prolonger. Cette pratique sert de champ à l'expérimentation de diverses démarches créatrices musicales du monde imprégnées dans ces œuvres. *Hymnen*, 1967, de Karlheinz Stockhausen (1928), par exemple, entre dans la logique de cette démarche compositionnelle.

En guise de conclusion

Quelle leçon peut-on tirer de toutes ces observations ?

De l'analyse des procédés et approches précédemment évoqués se dégagent quelques clivages justifiant l'affinité des compositeurs éprouvée au contact direct des cultures étrangères ou provoquée par la proximité et la convergence de critères d'appréciations esthétiques et philosophiques avec des cultures musicales extra occidentales. Je les résume ainsi :

Quelques compositeurs se sont lancés en quête de toutes les **recettes** susceptibles de nourrir et d'enrichir leur imaginaire. Pour certains, l'intérêt pour les musiques du monde entre dans le cadre d'une **justification historique** due aux échanges et aux brassages des populations et des cultures planétaires. D'autres sont allés au contact de l'ailleurs pour **découvrir des univers nouveaux**, en vue de multiples échanges et complémentarités culturelles en l'occurrence, afin de satisfaire notamment le besoin d'une énergie créatrice fondée sur une rencontre transculturelle. D'autres encore, assoiffés de nouvelles trouvailles permettant d'approfondir leurs connaissances musicales, ont été poussés par la **curiosité intellectuelle**.

Ainsi par un jeu de va-et-vient incessant entre le passé et le présent, entre la transcendance de la tradition ou sa rupture, il s'est produit un phénomène d'échanges et de communications, de diverses musiques et divers mondes. De ce phénomène ont résulté aussi bien des chocs culturels que des chocs de savoirs, de pensées, et de leur ré-interprétation ou transformation, sans oublier leur ré-appropriation par les uns et par les autres. Les musiques des uns – cultures du monde -, devenant alors le patrimoine de tous, se sont prêtées aux fantasmes et aux interprétations de ceux qui les reçoivent ou les perçoivent selon leur sensibilité, selon leurs affinités. La *World Music* a alors contribué à l'ouverture des multiples voies et moyens de nombreuses explorations permettant la libération progressive des esthétiques et langages musicaux élitistes contemporains du pieux héritage de l'académisme ascétique à bout de souffle. Elle a également permis l'élaboration – au gré des besoins ou des modes – de nouvelles règles ou de nouveaux secrets de fabrications de la matière sonore.

Nul doute que dans nombre des valises académiques des intellectuels ou des savants créateurs de musique se trouvent encore enfouies des théories balisant les musiques du monde non occidentales tenues théoriquement hors circuit de ce qui est considéré comme « savant » — par toutes sortes de déclarations de protagonistes se défendant ou reniant leur influence —, il fourmille toutefois dans leurs compositions des sonorités et même des idéologies sous-jacentes des musiques « primitives » ou traditionnelles du globe. Cette musique élitiste contemporaine couvre actuellement — comme je l'ai déjà souligné — une hétérogénéité de procédés et de formes, en ce qu'elle associe divers facteurs : écriture-oralité, mémoire collective, acquis culturel, juxtaposition ou enchevêtrement d'expressions musicales d'origines diverses (populaires, variétés, traditionnelles, savantes). Ceci appelle sa relecture à différents niveaux, par conséquent sa ré-interprétation, ainsi que l'examen approfondi de ses conditions historiques et socioculturelles de production.

Cette nouvelle réflexion sur l'art musical élitiste contemporain est actuellement plus qu'une nécessité. En effet, de nos jours, les attitudes sous-tendant les cultures traditionnelles sont bien enracinées dans l'esprit scientifique et rationaliste moderne, qui innove grâce à l'association des formes et des archétypes écrits et oraux, rationnels et irrationnels. Ce qui produit une modernité primitive dans la tradition savante actuelle. Comme une plante verte qui germe et se transforme au fil et au gré des saisons, la musique savante contemporaine a, notamment aux contacts du suc sonore des cultures musicales du monde, évolué, se métamorphosant sans cesse. Si cette musique élitiste n'est pas une musique traditionnelle du monde, elle en partage néanmoins une certaine identité, faisant d'elle peut-être une *World Music savante* contemporaine, suivant son évolution, qui s'inscrit dans le devenir sans limite de l'art des sons. Là émerge alors une nouvelle question d'investigation.

Ainsi, de même que dans le domaine de la création musicale, les compositeurs ont brisé les vitrines ascétiques des traditions académiques, ouvrant leur art à de nouveaux horizons, vers le progrès, de même les théoriciens de cette musique sont appelés à transcender les habitudes pour se doter d'outils de travail adaptés et d'énergies exigeant d'aller au-delà des formes admises, des habitudes acquises et des frontières établies, afin de rendre objectivement justice et compte de cette nouvelle tradition musicale aux savoirs multiculturels.

Éléments bibliographiques

- BALLIF, Claude, *Voyage de mon oreille*, Paris, UGE, Coll., 10/18, 1979.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique et Arts plastiques. Interaction au XX^e siècle*, Paris, Minerve, 1998.
- CHARLES, Daniel, « Ballif : le médiateur », *Revue Musicale* 263 (1968), p. 42.
- COURT, Raymond, *Adorno et la nouvelle musique : art et modernité*, Paris, Klincksieck, 1981.
- DURING, Jean, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, postface d'Elie During, Lagrasse, Verdier, 1994.
- HALBREICH, Harry, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard/Sacem, 191980.
- HUGO, Victor, *Les Orientales*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- LE FLEM, Paul, Causerie radiophonique du 27 janvier 1946. Texte inédit conservé à la Bibliothèque musicale Gustav Malher.
- LEVINAS, Emmanuel, *L'Au-delà du Verset*, Paris, Editions de Minuit, 1982.
- MÂCHE, François-Bernard, *Entre l'Observatoire et l'atelier*, I, Paris, Kimé, 1998.
- MICHEL, Pierre, *György Ligeti. Compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve, 1985.
- OUAKNIN, Marc-Alain, *Le Livre brûlé*, Paris, Lieu Commun, 1986.
- REICH, Steve, *Écrits et entretiens sur la musique*, Paris, Bourgois, 1981.
- RICŒUR, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Le Seuil, 1983-85, vol. 1, p. 65.
- SCHAEFFNER, André, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978.