Document generated on 07/15/2025 4:17 p.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Masques de l'identité
Réflexions sur *Exotica* de Mauricio Kagel
Maks of identity
Reflections on *Exotica* by Mauricio Kagel

Ramon Pelinski

Volume 6, Number 2, 1995

Musique actuelle?

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902137ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902137ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Pelinski, R. (1995). Masques de l'identité : réflexions sur *Exotica* de Mauricio Kagel. *Circuit*, *6*(2), 47–60. https://doi.org/10.7202/902137ar

Article abstract

Musicologist and composer Ramon Pelinski studies Kagel's propositions in *Exotica* from the point of view of compositional strategies, structures and notions about perception prompted by the work. Adopting very resolutely a postmodern and actualistic point of view, the author identifies the ambiguities that result from Kagel's use of "exotic" musics and analyzes in detail which attitude it implies with respect to the concept of the Other.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Masques de l'identité

Réflexions sur *Exotica* de Mauricio Kagel[1]

Ramon Pelinski

Le présent texte est une réflexion sur quelques manières de représenter l'Autre par le moyen de stratégies compositionnelles et de registres transculturels d'interprétation musicale.

Mon hypothèse de travail veut que les processus qui, dans la conjoncture historique des dernières décennies, ont accru la circulation globale de la musique jouent un rôle important dans les stratégies de composition et d'interprétation musicales. En d'autres mots, la circulation globale des sons et des sens qui caractérise notre époque produit de nouveaux modes de représentation musicale de l'altérité. Traditionnellement, le compositeur « occidental », à l'heure d'écrire de la musique « exotique », créait une représentation imaginaire de l'Autre en utilisant des codes musicaux plus au moins conventionnels pour représenter cette altérité. Ce mode de représentation change substantiellement avec la modernité, quand le compositeur croit trouver des affinités entre sa musique et celle des autres. Enfin, une troisième étape consiste à dépasser l'histoire de l'exotisme en faisant de lui l'objet de composition. C'est l'étape à laquelle est parvenue l'œuvre qui nous occupe aujourd'hui.

Exotica für aussereuropäische Musikinstrumente de Mauricio Kagel a été composée en 1970-1971 et a été dédiée au sixième sens. Elle trouve son origine dans une contingence particulière : *Exotica* fut commandée par l'exposition *Weltkulturen und Moderne Kunst* qui s'est tenue à Munich pendant les Jeux olympiques de 1972. L'objet de cette exposition était de montrer les relations d'affinité qui sont censées exister entre les expressions artistiques européennes et celles d'autres continents.

Exotica a été enregistrée sur disque (DG 2530 251) en mars 1972 et donnée en première le 23 juin suivant au *Klangzentrum* de la dite exposition. Ses interprètes furent, au dire de Kagel, les meilleurs musiciens européens du moment : Wilhelm Bruck, Cristoph Caskel, Vinko Globokar, Siegfried Palm, Michel Portal et Theodor Ross sous la direction du compositeur (qui a joué aussi l'un des sept soli prévus dans la partition). À cette occasion, l'ensemble a disposé de plus de 200 instruments provenant de cultures musicales d'Afrique,

(1) Ce texte a été présenté en version espagnole au premier congrès de la Société ibérique d'ethnomusicologie qui s'est tenu à Barcelone le 10 mars 1995.

d'Océanie, d'Australie, d'Asie et d'Amérique. Vingt ans plus tard, les 17 et 19 juin de 1992, *Exotica* a été jouée à nouveau lors de l'inauguration de la *Kunst- und Austellungshalle* à Bonn. Cette nouvelle interprétation a été aussi enregistrée (AUL 60008 SF), cette fois par de jeunes musiciens allemands, américains et japonais.

Dans une première partie, je présenterai *Exotica* à la lumière du paratexte kagelien, c'est-à-dire en utilisant les commentaires – descriptifs et exégétiques, oraux et écrits – formulés par l'auteur au sujet de son œuvre. Ce paratexte, en plus d'offrir une description succincte du texte musical, en propose aussi une interprétation dans la double perspective du compositeur en tant qu'auteur et du compositeur en tant qu'auditeur privilégié de son œuvre. Dans la deuxième partie de cette étude, je proposerai quelques considérations critiques sur la vision particulière de l'exotisme à laquelle renvoient la partition d'*Exotica*, ses interprétations et les commentaires du compositeur.

Les différentes perspectives que j'assume dans ma démarche se recoupent partiellement, et peut-être de façon « authentiquement apocryphe », avec la terminologie proposée par Molino-Nattiez (Nattiez, 1987, pp. 175-179) pour distinguer trois « familles » ou « niveaux » d'analyse :

a) *au niveau « poïétique »*, le compositeur nous donne des informations sur le processus créatif de son œuvre ;

b) *au niveau « neutre »*, le compositeur décrit les éléments formels de son œuvre ;

c) *au niveau « esthésique »*, le compositeur commente son œuvre du point de vue d'un auditeur.

Puisque dans les trois cas, le sujet du discours paratextuel est le compositeur, on pourrait désigner les niveaux b) et c) comme « poïético-neutre » et « poïético-esthésique », respectivement. Enfin, ces trois perspectives discursives deviennent l'objet du discours critique du musicologue, lequel produit, à son tour, son propre paratexte de l'œuvre.

Description d'*Exotica*

Le paratexte descriptif d'*Exotica* (niveau b) comprend aussi bien les entrevues que j'ai effectuées alors avec le compositeur lors des séances d'enregistrement du disque et des répétitions pour la première de l'œuvre, que par ses commentaires inclus dans la partition ou publiés dans la pochette des enregistrements de l'œuvre.

L'œuvre est divisée en cinq sections (designées comme A, B, C, D, E) qui doivent être jouées en séquence libre, sans pauses entre elles, et avec différentes superpositions. Exemple : les sept soli de la section D, qui peuvent être exécutés simultanément avec d'autres sections ou parties de l'œuvre. L'auteur prévoit aussi l'exécution simultanée de fragments préenregistrés.

Les sections A, C et D sont écrites dans la notation musicale courante. Le compositeur présume que les musiciens européens ne dominent pas la technique d'exécution des instruments « exotiques ». Chaque musicien est à la fois instrumentiste et chanteur. En conséquence, les partitions, notées sur deux portées respectivement destinées au chant et aux instruments, ne contiennent qu'une sorte de monodie où sont fixés tempi, dynamiques, durées et hauteurs relatives, car il n'y a pas de clefs. Cela permet au musicien de choisir la hauteur la plus confortable selon son registre vocal.

Les sections B et D emploient des notations graphiques prescriptives, selon lesquelles les musiciens doivent imiter « très bien », « bien », « médiocrement » ou « très mal » les différents paramètres (mélodie, rythme, tempo, couleur, dynamique) des pièces proposées comme modèles pour l'imitation. Ces modèles peuvent être des exemples de musique authentiquement « exotique », tels que :

– une pièce de l'ensemble de *pututeros* de Pisac (B1) ;
– la chanson *Kumi na gyaemi* du Congo (B3) ;
– une chanson des Indiens Mayantú de l'Amazonie (B4) ;
– une pièce tunisienne pour la zurna (E1) ;
– une pièce de Thaïlande, imitée sur un naffir (E3) ;
– une pièce de Birmanie, imitée sur une flûte chinoise (E5) ;
– une pièce du Tibet (E6)

(les sections E2 et E4 ne furent pas enregistrées.)

– ou des imitations de modèles « authentiquement apocryphes », produits par les musiciens eux-mêmes à partir de modèles authentiquement « exotiques ». Ainsi, des musiques traditionnelles du Congo – aux minutes 37 à 41 de l'enregistrement de 1972 – se trouvent à la base du modèle apocryphe de B2, et des musiques du monastère bouddhiste zen de Eiheiji, à la base du modèle de B4 (aux minutes 32 à 37 du même enregistrement).

Dans les explications qui précèdent le manuscrit de la partition, Kagel demande que chaque musicien ait à sa disposition au moins dix instruments musicaux inconnus dans la tradition musicale européenne des derniers siècles.

Les interprètes inventent leur propre texte linguistique, lequel, en accord avec la tendance de l'œuvre, doit être articulé en imitant le son de langues non européennes. Les interprètes doivent exclure des effets comiques,

puisqu'une imitation banale de l'exotique serait plus dommageable à l'interprétation qu'aux intentions de l'œuvre (Kagel, 1970-1971).

Poïétique d'*Exotica*

Au-delà de la description précédente, le compositeur exprime des jugements nous éclairant sur ses intentions esthétiques et sur le choix de ses stratégies compositionnelles (niveau a). En voici quelques-unes.

Chanter en même temps que s'accompagner d'un instrument renvoie à l'imaginaire du compositeur pour qui l'union étroite du chanteur et de l'instrumentiste est « typique de l'Orient ». D'un autre côté, le fait que la voix soit le premier instrument de l'homme se manifeste dans l'habitude instinctive des interprètes occidentaux de chanter intérieurement quand ils jouent des instruments[2].

(2) Kagel, communication personnelle, 1972.

L'utilisation d'instruments « exotiques » poursuit un double objectif : d'un côté, montrer la richesse du son acoustique des musiques traditionnelles en comparaison du son des musiques électroniques pures en vogue pendant les années soixante[3] ; d'un autre côté, mettre le musicien dans une situation qui le pousse à inventer des musiques imparfaites et imprévisibles quand il joue des instruments qu'il ne maîtrise pas techniquement. Kagel, avec son ironie teintée d'humour noir, précise :

(3) Toujours selon Kagel, communication personnelle, 1972.

> *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 (avec un grand orchestre, la réalisation de ce principe conduirait à d'inimaginables effets sonores : une bonne partie du résultat imparfait qui se produirait d'emblée pourrait ressembler à de la musique nouvelle dans une interprétation parfaite ; l'autre part, par contre, remettrait à tel point en question la compétence technique des exécutants que ceux-ci, par épouvante et panique, peut-être également par ironie et joie, inventeraient de la musique). Des musiciens de race blanche ne s'estimeraient sûrement pas heureux d'un tel morceau. Mais les autres ?* (Kagel, 1972)

Comme on le verra plus loin, les « autres » ont peu à dire dans *Exotica*. L'imitation plus ou moins rigoureuse de modèles « exotiques » (dans la section B) produit des répliques de mondes sonores non-européens dont l'ambiguïté est progressive. En supposant que l'élection des pièces-modèles et des instruments « exotiques » soit cohérente, il serait possible que l'interprétation musicale articule des oppositions et des ressemblances ethno-musico-

géographiques. Tel serait le cas, si, par exemple, on imitait une musique du Proche-Orient avec des instruments de l'Extrême-Orient (Kagel, 1972). Le résultat en serait alors une musique sans frontières, déracinée de son lieu d'origine, une musique qui saperait les distinctions entre modèle et imitation, entre musiques du « tiers monde » et musiques du « premier monde ».

Un trait particulier de la stratégie d'imitation se trouve dans la section B3 : après avoir écouté pendant douze secondes la chanson congolaise *Kumi na gyaemi* (à partir de l'enregistrement FW 8859 B), les interprètes commencent à imiter, selon le cas, « très bien », « bien », « médiocrement » ou « mal » la couleur, la mélodie ou le rythme de la pièce-modèle. Quand, après quarante-huit secondes, le modèle cesse de sonner, le chef laisse les musiciens continuer avec leurs imitations... En faisant ceci, il met à l'épreuve l'habilité des interprètes pour imiter des musiques dont les codes musicaux (et culturels... !) leur sont inconnus. Le résultat musical est aussi pauvre que celui de la musique commerciale européenne... (*kümmerlich, wie europäische Unterhaltungsmusik*).

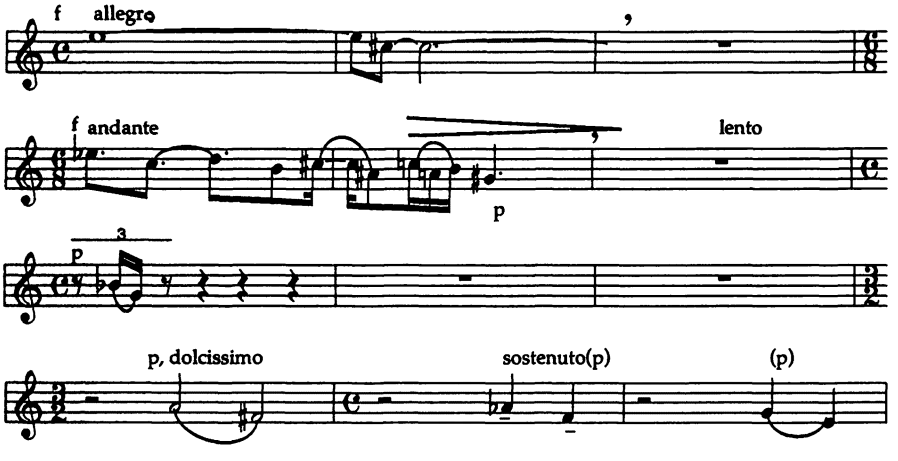
Une autre stratégie est « l'imitation avant l'imitation ». Elle consiste à demander au musicien d'imiter la musique d'une tradition musicale quelconque qu'il ne connaît pas avant de la confronter avec le « vrai » modèle. La confrontation de l'imaginaire avec le réel produit de vrais effondrements musicaux (voir section E). Par ce procédé, Kagel prétend déconstruire la tradition de l'exotisme européen, une tradition qui consiste à composer de la musique « exotique » sans connaître profondément les traditions musicales qu'elle veut imiter. En tout cas, la qualité de l'interprétation sera indépendante du fait que l'interprète connaisse ou non le modèle, étant donné que la différence entre imagination, réalisation et source authentique seulement peut être raccourcie par la connaissance exacte de la musique extra-européenne et la maîtrise de ses instruments (Kagel, 1970-1971).

Une dernière stratégie est l'« imitation de l'imitation » : les musiciens inventent des modèles « authentiquement apocryphes » pour l'imitation. De cette façon, le commentaire devient premier en relation avec un texte de référence imaginaire que l'on suppose réel. Ce procédé recrée musicalement un jeu borgien de spéculation, lequel, avec tendresse et cynisme à la fois, souligne la fragilité de la relation qui unit le musicien transculturel avec la musique « exotique ». (Quelle est la réalité de l'homme des *Ruines circulaires ?* Qui doit son existence au rêve de qui ?). Je laisse ici la parole au compositeur pour qu'il juge lui-même ses procédés :

> *Des apocryphes authentiques apparaissent et on assigne un prédicat étranger aux paradigmes de cultures lointaines. Ainsi disparaissent les frontières entre métaphore et citation, entre modèle et paraphrase. Ce sont des résultats d'un propos musical qui, avec des ramifications toujours plus ténues, s'affrontent sceptiquement aux divisions historiques en régions géographiques. Les réalités apparaissent aujourd'hui sous une lumière différente.* (Kagel, 1992)

En somme, les stratégies kageliennes consistent à aborder l'exotisme de biais : le compositeur ne compose pas de la musique « exotique », il prend plutôt l'exotisme comme objet de composition, il fait du « méta-exotisme »... De cette façon, *Exotica* devient un essai de « critique musicale », *stricto sensu*, de la passion européenne pour le déplacement géographique et historique. Dans un sens plus particulier, elle est aussi une critique de l'hédonisme sonore, caractéristique de l'exotisme musical des années 1960, dont le continuum sonore était emblématisé par la *tanpura*. Contrairement à ces tendances, le compositeur d'*Exotica* cisèle les détails stylistiques avec une acuité qui n'aurait pas été possible sans l'expérience du sérialisme qui tend à différencier au maximum le matériau sonore. Comme exemple, on peut citer un fragment vocal de la section D4 (mes. 27-39) : le compositeur applique huit durées et quatre tempi différents à la séquence de dix tierces mineures qui descendent chromatiquement (exemple 1).

M. Kagel: Exotica, D4, m.27-39



Esthésique d'*Exotica*

Dans la perspective « esthésique » (ou « poïético-esthésique »), le compositeur se met à la place d'un auditeur imaginaire. Bien que, d'habitude, le compositeur soit le meilleur auditeur de son œuvre, ceci ne lui épargne pas de surprises. Après la première heure de répétition de *Exotica,* Kagel a interrompu son travail pour s'exclamer : « J'ai peur. C'est quelque chose d'absolument nouveau comme musique ! » La surprise a été probablement légitime à une époque – le début des années 1970 – où la séparation entre musique-culte et musique populaire était encore un axiome de la composition savante. Les joyeuses fusions et confusions stylistiques qui caractérisent notre décade étaient encore un phénomène marginal.

Dans les notes préliminaires au disque compact de 1992, Kagel assume le rôle d'un auditeur à qui il fait part des stratégies compositionnelles décrites plus haut. Pour un tel auditeur imaginaire, l'imitation de modèles authentiques ou « authentiquement apocryphes » en tant que déconstruction de l'exotisme européen devrait induire la perception d'une musique sans référents culturels sédentaires, d'une musique sans lieu, dont l'utopie contamine aussi bien le texte de la composition que son exécution et l'acte de l'écoute. Composition, exécution et perception sont liées par l'ambiguïté :

> *Celui qui écoute cette œuvre est confronté à un monde sonore que, peut-être, il ne peut pas localiser avec précision. S'agit-il de parodies de musique asiatique, africaine ou orientale ? Sont-elles, ces pièces* [de la section B,] *des copies stylistiques, qui, malgré certaines tribulations, représentent l'aura et les traits des originaux ? Est-elle exotique la musique qui en résulte, parce qu'elle a été transformée par la plume d'un compositeur occidental, ou, plutôt parce qu'avec de tels instruments caractéristiques, il n'est pas possible de produire une musique typiquement occidentale ?* (Kagel, 1992)

Commentaire critique

Je quitte maintenant les différentes perspectives à partir desquelles le compositeur construit son paratexte pour proposer, d'un point de vue esthésique et critique ! mon propre paratexte à l'œuvre kagelienne.

Je commencerai avec une comparaison des deux enregistrements en question. Au-delà des stratégies compositionnelles ou de l'utilisation d'instruments exotiques, l'ambiguïté se produit ici au niveau de l'interprétation et, en

conséquence, est due principalement au fait que les membres de l'Ensemble Modern sont d'origines pluriculturelles. Cet ensemble est constitué, comme nous l'avons dit plus haut, par de jeunes musiciens d'origine allemande, américaine et japonaise. Ces musiciens semblent être habitués aux sons des musiques du monde, qui, dans une grande mesure, peuplent notre expérience musicale quotidienne. Ce trait de polyculturalité et ouverture aux sons du monde laisse des traces dans l'enregistrement de 1992. Ainsi, par exemple, il devient possible qu'un interprète japonais à compétence bi-musicale perçoive la musique de Kagel simultanément en tant que musique « exotique » et musique « propre » et que, dans certains passages, il imite des traits de la musique traditionnelle japonaise ou qu'il bouleverse son interprétation à travers un filtre européen entièrement authentique dans son caractère apocryphe... Comme le disait Kagel en relation avec l'architecture de Tokyo, « l'imitation de l'européen amène un exotisme encore plus grand... Une imitation fidèle des Américains, par exemple, produit des différences encore plus frappantes » (Kagel, 1975, p. 133).

L'idée que j'essaie de transmettre se trouve concrétisée dans un fragment de la section D6. Dans la première interprétation (enregistrement de 1972, de 42'12'' à 44'05''), Siegfried Palm imagine le style d'un *griot* qui accompagne son chant par un *cora*. À son tour, Isao Nakamura de l'Ensemble Modern de Cologne, en s'accompagnant d'un *shamisen*, imite le style du *nô* (voir le début de l'enregistrement de 1992). Nous sommes ici devant un texte musical dont le compositeur – une instance de sujet traversée par des éléments russo-judéo-argentino-allemands – imagine une musique « exotique », interprétée soit par un musicien allemand déguisé imaginairement en *griot*, soit par un musicien japonais qui s'imagine être soi-même pour représenter l'Autre d'un point de vue européen... *Exotica* devient un jeu de masques superposées dans une salle de miroirs...

Plus sobrement, on peut interpréter cet état de choses en tant que production d'une musique transculturelle en fonction des identités cumulatives des musiciens (compositeur-interprètes) contaminées par la circulation globale de la musique. *Exotica* est la réinterprétation de pratiques musicales et de sons territorialisés dans leur passage du « lieu anthropologique » au « non-lieu » contemporain ; l'œuvre ne se situe pas complètement ni dans son propre territoire (européen), ni dans le territoire de l'Autre (Augé, 1993, p. 22) ; elle neutralise l'opposition entre modèle et original ; ses référents géographiques et culturels deviennent diffus et ambigus. Devant de tels phénomènes, comment serait-il possible de parler, avec assurance, de systèmes de renvois symboliques entre texte musical et contexte socio-culturel ?

Certes, l'ambiguïté est une catégorie dominante dans l'œuvre de Kagel. De la même façon que son *Tango alemán* sonne argentin pour les Allemands et allemand pour les Argentins, Mauricio Kagel est considéré en Amérique latine

comme un Européen et en Europe, parfois, comme un Latino-Américain. On peut aussi considérer comme métaphore de cette esthétique de l'ambiguïté *Mare nostrum* (1975), œuvre dans laquelle Kagel présente « la découverte, la colonisation et la conversion de la Méditerranée par une tribu d'Amazonie... ».

D'ailleurs, cette esthétique place *Exotica* dans la proximité (probablement involontaire) des diverses tendances musicales « postmodernes », telles que les musiques « actuelles », la *world music*, etc. Le procédé d'*Exotica* – qui va du « centre » vers la « périphérie » pour s'approprier des musiques traditionnelles – se reflète inversement dans les musiques du monde qui, à partir de leur terrain local, s'approprient le son mondial, par exemple le *Zouk*. Transnationale, la *world music* cherche à maintenir, dans un registre transethnique, une couleur ethnique locale. Elle fond et confond différentes cultures, pays et styles musicaux, elle dissocie les musiques de leur lieu d'origine, c'est-à-dire de leur signification endo-culturelle (Guilbault, 1994).

Contextualisation du commentaire

Les considérations précédentes sont l'ébauche d'un discours descriptif et interprétatif qui, à partir de l'œuvre comme centre, est circonscrit à son paratexte (poïétique, neutre et esthésique) immédiat. Pourtant, on pourrait approfondir la compréhension de l'œuvre en question en la situant par rapport à la conjoncture historique contemporaine. Ce souci répond au postulat selon lequel « aujourd'hui, tous les problèmes importants sont des problèmes globaux » (Morin, 1992), ce qui, ramené au terrain de notre discussion, peut se traduire de la façon suivante : la pertinence d'un discours (musicologique) est fonction de ses conceptualisations possibles. Je ne peux développer longuement ce point, mais je tiens au moins à signaler l'importance du problème.

Il est bien connu que la musique est un site privilégié pour l'articulation symbolique des réalités socio-culturelles. Ainsi, elle peut être mieux comprise si l'on étudie sa relation rhizomatique avec les « paysages » ethnique, médiatique, financier, idéologique, etc., qui caractérisent le flux global de la culture actuelle (Appadurai, 1990). Ces coordonnées représentent un champ ouvert de possibilités et de convergences pour la pratique musicale. Par exemple, nous vivons aujourd'hui dans un monde où le déplacement des populations est en train de produire un métissage généralisé des cultures. Les migrations, volontaires ou obligées, créent des occasions de contacts multiples entre cultures ; de ces contacts résultent la négociation d'identités collectives, la prise de conscience de l'interdépendance des cultures, particulièrement dans

la production culturelle de l'Autre. Dans cette nouvelle réalité transculturelle qui traverse les frontières linguistiques, religieuses, raciales et nationales, l'Autre, auparavant distant et exotique, s'avère omniprésent, et la reconnaissance de sa différence devient un élément constitutif de notre identité. Les traditions musicales se superposent dans l'expérience de l'auditeur, le global et le local se définissent réciproquement (Guilbault, 1994). Bref, la circulation globale de sons et de sens, d'images et de gens est un signe de la conjoncture historique du monde actuel qui ne reste pas sans conséquences pour la pratique musicale ni pour sa conceptualisation. Comment situer l'exotisme d'*Exotica* dans cette conjoncture globale ?

Présupposés de Kagel

La conception kagelienne de l'exotisme, en tant que « méta-exotisme compositionnel », est fondée sur une présomption d'affinités entre son propre langage musical et l'image qu'il s'est forgée du monde sonore des traditions musicales non-européennes.

Cette façon de concevoir l'exotisme implique pourtant certains présupposés qu'il faut dévoiler. Premièrement, il y a le présupposé, d'origine romantique, selon lequel il y aurait une hiérarchie dans les musiques utilisées par une culture : ses musiques pures, authentiques, sont plus valables que ses musiques « inauthentiques », « impures » ou populaires. Puisque le compositeur utilise ces musiques pures comme matériaux de composition, elles peuvent contribuer, selon une conviction hégéliano-adornienne, au progrès de la rationalité, tandis que les musiques populaires se perdent dans les méandres contingents de l'irrationalité.

Deuxièmement, le principe d'affinité est une « allégorie universalisante » (Clifford, 1988, p. 190) fondée sur la croyance que, entre musique contemporaine et musiques « authentiques » de tradition orale, il y a certaines qualités communes. Un tel présupposé moderniste fait partie de l'esthétique d'*Exotica* : il dispense d'envisager compositionnellement la différence culturelle impliquée dans le contexte culturel, politique ou historique de la musique dont elle se sert ; il s'approprie l'altérité pour la configurer selon une affinité imaginaire ; il réduit ces musiques à un matériau musical ou à un procédé de composition, sans leur permettre de parler de leur propre voix. (Clifford, 1988, pp. 193, 196 et 197). *Exotica* est un monologue eurocentrique, où les voix de l'Autre ont été culturellement désactivées pour les rendre musicalement utiles.

Le dialogue interculturel n'est pas une priorité de « l'allégorie universalisante ». Dans la même ligne d'argumentation, l'utilisation d'instruments exotiques, bien

qu'elle satisfasse le besoin narcissique du compositeur de voir son imaginaire sonore se refléter dans la musique de l'Autre, occulte le fait qu'un instrument musical est symbole de significations spécifiquement culturelles. L'importance de respecter la nature culturelle d'un instrument me fut rappelée à Tokyo, au ministère des Affaires étrangères, un jour où je cherchais des instruments japonais pour les présenter à l'exposition mentionnée au début. Le fonctionnaire du ministère ne s'engagea à nous les donner qu'à la condition expresse que nous ne les utilisions dans l'exposition que selon les codes de la tradition musicale japonaise. « Ne croyez pas, me dit le fonctionnaire, que ces instruments puissent être utilisés comme s'ils appartenaient à quelque pays africain... » Avec cette leçon, j'en appris aussi une autre : le discours de la différence culturelle peut inclure le racisme et soutenir des relations asymétriques entre centre et périphérie.

En somme, Kagel esthétise les musiques traditionnelles, il les détache de leur contexte traditionnel pour développer à partir d'elles des stratégies compositionnelles méta-exotiques. En même temps, le compositeur se sert de ces musiques comme de masques pour voiler leurs identités plurielles, une stratégie postmoderne qu'on rencontre aussi dans d'autres compositions de Kagel (*La Rose des vents*, par exemple). « Tout ce qui est profond aime les masques », écrivait Nietzsche. Chez Kagel, les masques sonores sont des métaphores transethniques.

Division du moi et altérité

Dès Debussy, le compositeur cherche dans la musique de l'Autre sa propre image, ou, si on préfère une analogie kantienne, il trouve dans la musique de l'Autre ce qu'il a mis dedans. Ceci implique une représentation universaliste de l'Autre, laquelle, d'ailleurs, ne cesse d'être eurocentrique. Elle a été condensée dans l'expression schizophrénique de Rimbaud : « Je est un autre. » On en retrouve un écho dans celle, non moins troublante, de Konjiro Kawai : « Je suis Toi, le Toi que seulement Je peux voir. » D'autre part, l'idée freudienne que le moi peut s'identifier avec l'Autre, puisque, essentiellement, ils se ressemblent, a été reprise par Julia Kristeva et associée à un autre concept de Freud, celui de « l'inquiétante étrangeté », c'est-à-dire la manifestation de tout ce qui aurait dû rester caché, secret (Freud, 1987, pp. 44-45) :

> *Inquiétante, l'étrangeté est en nous : nous sommes nos propres étrangers — nous sommes divisés. (....) À partir de l'autre je me réconcilie avec ma propre altérité-étrangeté (...). Comment pourrait-on tolérer un étranger si l'on ne se sait pas étranger à soi-même ?* (Kristeva, 1988, pp. 268-269)

L'idée kagelienne de composer l'imaginaire de l'exotisme, ou, plus précisément, de composer de l'exotisme sur l'exotisme, présuppose une expérience de la fragmentation originelle d'un moi identique et en même temps étranger à soi-même. En recourant à cette idée, il est possible de mieux comprendre pourquoi les compositeurs peuvent trouver dans les musiques traditionnelles – dont la présence avait été généralement réprimée dans le sérialisme – une affinité avec leur imaginaire sonore, bien que son apparition puisse engendrer la peur... Cette idée permet aussi de comprendre que certains compositeurs accèdent à la pluralité d'un moi compositionnel circulant entre les cultures sans perdre leur identité. La découverte de l'Autre est, en même temps, la redécouverte de soi-même à un niveau supérieur de l'expérience humaine (Pelinski, 1994, p. 295). De ce point de vue, le présupposé de l'affinité comme catégorie artistique et esthétique de la composition contemporaine « exotique » cesse d'être une « allégorie universalisante » pour devenir un moment de la subjectivité ouverte à la compréhension de l'Autre.

En somme, il me semble que le dialogue intermusical, à l'époque du flux global de la culture, s'épuiserait dans une simple apparence s'il n'était pas lié à un processus de découverte progressive et réciproque de l'altérité. La plénitude utopique de ce processus, c'est-à-dire une harmonie réelle entre identité et « autritude », se trouve, peut-être, à l'horizon de tout engagement humain possible.

APPADURAI, A. (1990), « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Public Culture,* vol. II, n° 2, pp. 1-24.

AUGÉ, M. (1993), « Espacio y alteridad », *Revista de Occidente,* janvier, pp. 13-34.

CLIFFORD, J. (1988), *The Predicament of Culture,* Londres, Harvard University Press.

FREUD, S. (1987), *L'Inquiétante Étrangeté,* Paris, Hatier.

GUILBAULT, J. (1994), « World Music » (manuscrit).

KAGEL, M. (1970-1971), *Exotica für aussereuropäische Musiki Instrumente* (manuscrit).

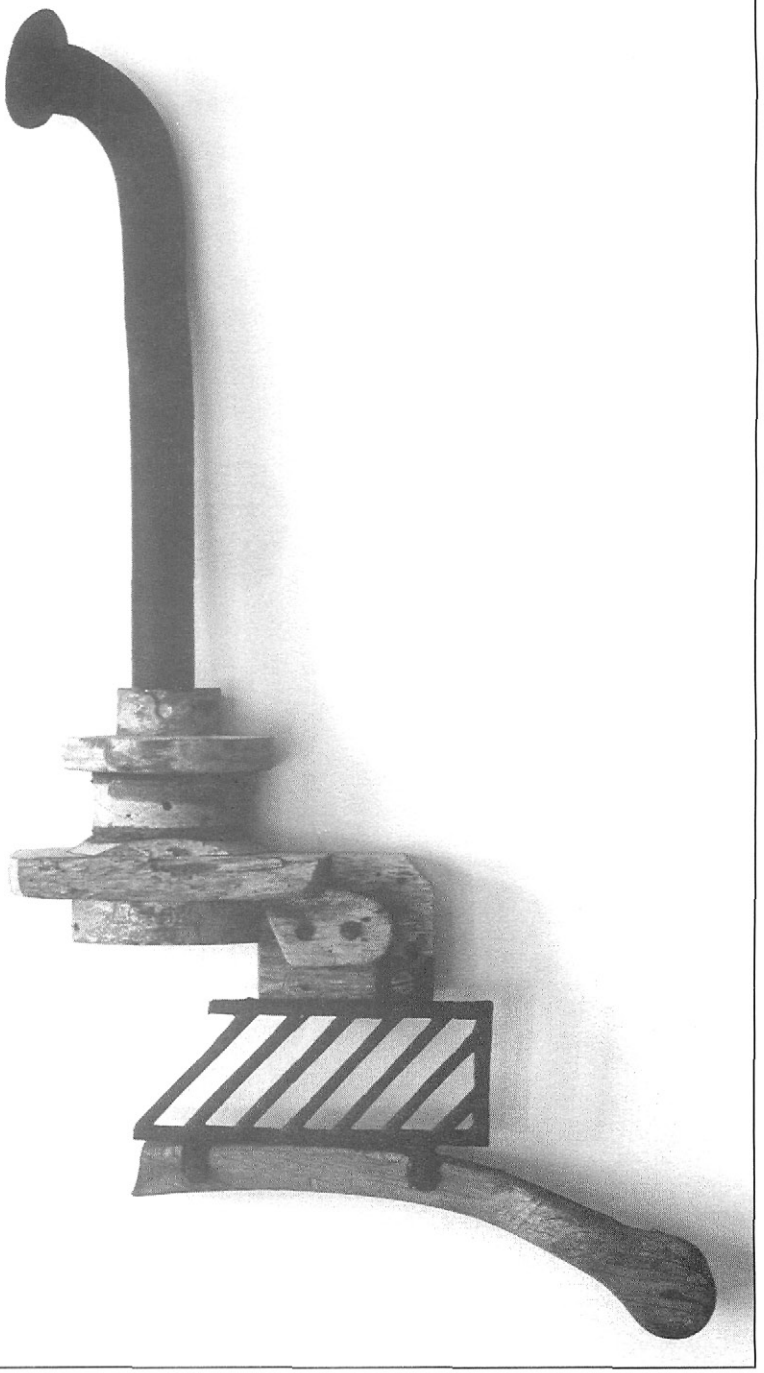
KAGEL, M. (1972), « À propos de la partition et de l'enregistrement », notices pour le disque *Kagel Exotica* (DG 2530 251).

KAGEL, M. (1975), *Tamtam. Dialogue und Monologue zur Musik,* Munich, Piper.

KAGEL, M. (1992), *Exotica,* notices du disque *Exotica,* AUL 6000 SF.

KRISTEVA, J. (1988), *Étrangers à nous-mêmes,* Paris, Gallimard.

MORIN, E. (1992), Entrevue dans le quotidien *El País,* 18 juillet.

NATTIEZ, J.-J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie,* Paris, Christian Bourgois éditeur.

PELINSKI, R. (1994), « Reflexiones sobre el encuentro musical entre Europa y América », *Actas del xv Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones,* Madrid, Sociedad Española de Musicología, vol. I, pp. 287-297.