

Le Master en Création Musicale, Arts traditionnels et Nouvelles technologies de l'université 3 de Febrero : Des nouveaux paradigmes d'apprentissage de la musique en Argentine

María Cristina Kasem

Cette communication fait partie de ma recherche doctorale sur l'*Orquesta de Instrumentos tradicionales y Nuevas Tecnologías* (orchestre d'instruments traditionnels et nouvelles technologies) de Buenos Aires, Argentine. Mon sujet de thèse se heurte à une difficulté de taille en raison de ses contours pluridisciplinaires ; pour pouvoir lui cerner dans tout son ampleur il faudrait faire appel à plusieurs spécialités. Ainsi l'ethnologie, l'ethnomusicologie, la musicologie, la sociologie, l'histoire, l'archéologie, la psychanalyse et bien sur la pédagogie doivent croiser leurs domaines spécifiques pour pouvoir rendre compte de la production artistique et des créations culturelles polyvalentes de l'*Orquesta*.

En ce qui concerne ce travail, je vais essayer d'élucider le rapport entre la pratique créative de ladite orchestre et le Master en Création Musical, Arts Traditionnels et Nouvelles Technologies implanté en 2006 par l'université 3 de Febrero en Buenos Aires. Mais, tout d'abord, il faudrait comprendre le contexte dans lequel ce Master surgit : *la caractéristique saillante de l'Argentine, qui la différencie de tous les autres pays de l'Amérique Latine, est la profonde contradiction que ce pays expérimente par rapport à son passé et à ses racines culturelles originaires*. Pourquoi ? Sans doute le très faible niveau de métissage ethnique entre les peuples originaires et les espagnols joue un rôle déterminant. Les *conquistadores* sont arrivés dans nos territoires avec l'intention d'obtenir des richesses le plus rapidement possible, pour repartir ensuite en Espagne. Leur souhait ne concernait pas ni le travail de la terre ni la possibilité de prendre racines dans le nouveau monde. Par ailleurs, il faut savoir que pendant le premier siècle de conquête, les espagnols ne considèrent pas les indiens autochtones comme personnes ; c'est par l'entremise des religieux missionnaires, en sa majorité des jésuites, franciscains et dominicains que les indiens vont mériter la qualification de personnes à travers de leur instruction et leur conversion au catholicisme.

PREMIER GENOCIDE : LA CONQUETE

Cependant les horribles agissements des espagnols vont être dénoncés par ces mêmes religieux et d'autres témoins de l'époque. Aujourd'hui Il n'est plus possible de mettre en question les dégâts irréparables que la colonisation espagnole a produit en Amérique latine.

« Sans entrer dans le détail, et pour donner seulement une idée globale (même si on ne se sent pas tout à fait en droit d'arrondir les chiffres lorsqu'il s'agit de vies humaines) , on retiendra donc qu'en 1500 la population du globe doit être de l'ordre de 400 millions, dont 80 habitent les Amériques. Au milieu du seizième siècle, de ces 80 millions il en reste 10. Ou en se limitant au Mexique : à la veille de la conquête, sa population est d'environ 25 millions ; en 1600 elle est de 1 million. Si le mot génocide s'est jamais appliqué avec précision à un cas, c'est bien à celui-là. C'est un record, me semble-t-il, non seulement en termes relatifs (une destruction de l'ordre de 90% et plus), mais aussi absolus, puisque l'on parle d'une diminution de la population estimée à 70 millions d'êtres humains. Aucun des grands massacres du vingtième siècle ne peut être comparé à cette hécatombe. »¹

Il ne pas question de faire ici une comparaison avec les génocides du XX^{ème} siècle, car bien sur tout génocide est un crime contre l'humanité et comme tel, incomparable et moralement rejetable. Mais il est important de pouvoir mettre en lumière cette grande dévastation qui a

¹ Tzvetan TODOROV , *La conquête de l'Amérique*, Editions du Seuil, 1982., p. 170

non seulement est niée et cachée pendant des siècles sans qu'aucune demande officielle de pardon soit proférée, mais que, de plus, aucune action juridique contre le pays coupable n'a eu lieu. Les espagnols continuent à affirmer que la colonisation a été un bien nécessaire et évangélisateur, qui se fête comme « le jour de la race » en reconnaissance de l'arrivée des conquistadores.²

DEUXIEME GENOCIDE : LA GUERRE CONTRE L'INDIEN

En général quand un européen rencontre un *criollo* (argentin de Buenos Aires) il fait presque toujours le même constat : « ah, j'avais pensé que vous étiez italien (ou espagnol, ou allemand, etc.). car vous ne ressemblez pas un latino-américain » Dans cette affirmation on peut déduire que l'argentin typique de Buenos Aires ne porte pas en général les traces physiologiques d'un certain métissage, typique d'autres peuples (chilien, bolivien, colombien, péruvien, etc.). Cette différence est produite par la forte immigration européenne qui a eu l'Argentine pendant la première et seconde guerre mondiale, constatée par les actes d'immigration de l'époque.

En fait, derrière cette « européisation » de l'Argentine un autre génocide se cache. Entre 1878 et 1884 il y a eu lieu un massacre organisé des indiens habitant la province Buenos Aires et le sud de l'Argentine appelée vulgairement *La campaña del desierto*.³ Deux présidents de l'Argentine sont responsables : Nicolás Avellaneda (1874-1880), et Julio Argentino Roca (1880-1886). Ainsi se produit une élimination systématique des aborigènes qui peuplaient le sol argentin, car il y avait des grands terrains (La Pampa et la Patagonie) qui étaient en pouvoir des populations mapuches, ranqueles, tehuelches, etc. Ces tribus d'indiens habitaient sur des terres héritées de ses ancêtres. Pendant que la *campaña del desierto* se mène à terme, les autorités argentines réalisaient une campagne de promotion en Europe pour attirer des immigrants, en faisant attractive l'offre avec la promesse d'obtenir des terrains à titre gracieux, et *un indio o una china* (femme indienne) par famille.⁴ Le projet était de créer une deuxième Europe dans un territoire géographiquement plus fertile, plus riche.

LE GRAND MOUVEMENT D'IMMIGRATION

Pour l'argentin actuel il est terriblement contradictoire d'accepter ce projet d'une deuxième Europe qui exclue les cultures autochtones. Actuellement, il est impossible de concevoir comment par exemple Domingo Faustino Sarmiento, président des argentins entre 1868 et 1874 a pu instaurer, d'une part, une éducation gratuite et obligatoire qui éradique pratiquement l'analphabétisme de l'Argentine, et, d'autre part, il considère et affirme publiquement que les indiens sont des bêtes sauvages. Voici un extrait de son discours publié par le Journal El Nacional de Buenos Aires le 25. Novembre 1976 :

« Serons-nous capables d'éliminer les indiens ? Pour les sauvages d'Amérique je ressens une profonde répugnance sans pouvoir l'éviter. Cette racaille est constituée par des indiens dégoûtants à qui je voudrais accrocher à la potence s'ils reviennent [...] Son extermination est providentielle et utile, sublime et grande. Il faut les exterminer sans pardonner les petits, qui ont déjà la haine instinctive à l'homme civilisé »⁵

² Voir à ce propos le discours prononcé par José Antonio Sanchez, président de la Radio et Télévision espagnoles (RTVE), en la Casa de América, Madrid, le 30. Mars 2017, en ligne in https://www.youtube.com/watch?v=aXhna3YF_us

³ Sur la guerre contre les indiens, voir <https://journals.openedition.org/amerika/6244>

⁴ Sur l'adjudication d'indiens aux familles d'immigrants, voir <http://cronicasinmal.blogspot.com/2016/01/reparto-de-indios-ano-1878-hechos-e.html>

⁵ ¿ Lograremos exterminar a los indios? Por los salvajes de América siento una invencible repugnancia sin poderlo remediar. Esta canalla nos son más que unos indios asquerosos a quienes mandaría colgar ahora si reapareciesen. Incapaces de progreso, su exterminio es

Dans la période de grande immigration (1880 -1950), qui est la suite immédiate de la guerre contre les indiens, l'Argentine n'a pas accueilli que des européens désireux d'une meilleure vie et du travail de la terre. Elle a reçu aussi des réfugiés survivants de génocides, des juifs et des arméniens, ainsi que des fugitives des grandes guerres (espagnols, italiens, albanais, allemands, etc.). Cette diversité foncièrement hétérogène donne lieu à une population particulière qui s'homogénéise au four et à meure en deuxième ou troisième génération. Mais ce processus se réalise entre européens et descendants d'européens. L'indien reste toujours exclu et marginalisé.

Le chercheur et anthropologue argentin Rodolfo Kusch fait part de tous ces aspects contradictoires de l'Argentine dans son livre « América Profunda ». A propos d'un voyage qu'il avait réalisé au Cuzco il s'exprime ainsi :

« Soudain, vous voyez prier un indien devant le poste d'une *chola* pour pouvoir manger sa croute, ou un ivrogne qui danse et qui crie, ou un enfant qui hurle comme un loup, possédé, la tête en face d'un mur. Alors nous comprenons que tout ceci est irrémédiablement hostile et antagoniste pour les indiens, et que nous, les blancs, nous apportons à l'intérieur un sentiment négatif vers eux. [...]. Et nous sommes harcelés par une certaine insécurité qui nous dérange. Car il est vrai que les rues puent, que le mendiant et la vieille indienne qui nous parle sans comprendre rien, elle pue aussi [...] La puanteur est un signe que nous ne pouvons pas comprendre, mais qui exprime, de notre part, un sentiment particulier, un état émotionnel d'aversion irréversible, que nous essayons en vain de déguiser. Plus encore, c'est une émotion que nous ressentons non seulement à Cuzco mais devant toute l'Amérique, au point de pouvoir parler d'une puanteur d'Amérique.»⁶

En fait, même jusqu'à la première moitié du XXème siècle, l'aborigène était pour l'argentin d'origine européen un phénomène étrange, étranger malgré le fait de partager la même nationalité. Est-ce que la présence de l'indien avec sa marginalisation pouvait produire un effet d'empathie chez les argentins dont les parents ou les grands parents avaient suivi aussi des marginalisations dans leur pays d'origine ? La réaction devait être positive, mais dans la plupart de cas c'est le refoulement ce qui se produit. La marginalisation, le génocide laissent comme traces indélébiles des forts traumatismes qui ne veulent pas sortir à la lumière. Ce sont des sentiments destinés à rester dans l'ombre, qui se voient impulsés vers la lumière par la prise de contact avec des peuples aborigènes :

« Dans le Cuzco, nous nous sentons démasqués, non seulement parce que nous remarquons cette peur chez l'Indien lui-même, mais parce que nous portons à l'intérieur, très caché, la même chose que l'Indien porte »⁷

Le mécanisme de refoulement dont je parle a été étudié par Freud de manière approfondie. Il l'appelle « l'inquiétante étrangeté » :

« Le caractère d'inquiétante étrangeté ne peut en effet venir du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires, dépassés de la vie psychique, qui du reste revêtait alors un sens plus

providencial y útil, sublime y grande. Se los debe exterminar sin ni siquiera perdonar al pequeño, que ya tiene el odio instintivo al hombre civilizado ».

⁶ «De pronto se ve rezar a un indio ante el puesto de una chola, por ver si consigue algún mendrugo, o a un borracho que danza y vocifera su chicha, o a un niño que aúlla, poseso, ante nosotros, junto a un muro. Entonces comprendemos que todo eso es irremediablemente adverso y antagonico, y que adentro traemos otra cosa – no sabemos si peor o mejor – que difícilmente ensamblará con aquella [...]. Y nos acosa cierta inseguridad que nos molesta [...]. Porque es cierto que las calles hieden, que hiede el mendigo y la india vieja, que nos habla sin que entendamos nada, como es cierta, también, nuestra extrema pulcritud [...]. El hedor es un signo que no logramos entender, pero que expresa, de nuestra parte, un sentimiento especial, un estado emocional de aversión irremediable, que en vano tratamos de disimular. Más aún, se trata de una emoción que sentimos no sólo en el Cuzco sino frente a América, hasta el punto de que nos atrevemos a hablar de un hedor de América.» Rodolfo KUSH, *América profunda*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1999, p. 23/24

⁷ *Ibid.*, p. 27

aimable. Le double est devenu une image d'épouvante de la même façon que les dieux deviennent des démons après que leur religion s'est écroulée ».⁸

Ce sentiment se décline en une nécessité de rejeter sa propre image comme s'il elle ne nous appartenait pas, en donnant lieu à un sentiment confus et ambigu de connu est inconnu en même temps.

Pour résumer :

Actuellement, après avoir passé par une élaboration nécessaire par le fait d'avoir subi une histoire politique assez mouvementée où les sentiments de rejet de l'indien ont du faire place à une sorte d'union fraternelle face aux dictatures et aux persécutions, la conscience de l'argentin typique pendule toujours entre deux projets irréductibles d'avenir ; l'un, qui l'amène à se fondre avec ses racines autochtones pour le fait de partager la même géo-culture, la même terre, le même climat et la même nourriture que les indiens originaires ; l'autre, qui entraîne la nostalgie de vouloir être européen dans la culture et le sentir.

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

Les faits historiques mentionnés auparavant retentissent directement sur l'enseignement de la musique. Rien d'étonnant donc que le Conservatoire National, créé par Carlos Lopez Bouchardo en 1924 en suivant comme modèle l'organisation structurelle le Conservatoire de Paris, se soit voué en exclusivité à développer des enseignements qui ont à voir avec la musique européenne. Ceci vaut pour l'enseignement de la musique en général, puisque les conservatoires et les écoles de musique de l'Argentine obéissent au diktat du Conservatoire National. Comme conséquence, La musique des indiens et son enseignement brillent par son absence dans les plans d'études traditionnels.⁹

« Voyez l'Europe telle qu'elle s'invente,
et voyez l'Amérique comme elle imite.
L'Amérique ne devrait pas imiter servilement,
mais être originale.
Et où allons-nous chercher des modèles ?
Nous sommes indépendants,
nous ne sommes pas libres.
Nous sommes propriétaires du sol,
mais nous ne sommes pas propriétaires de nous-mêmes.
Ouvrons l'histoire,
et pour ce qui n'est pas encore écrit,
que chacun lise dans sa propre mémoire »¹⁰

⁸ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Gallimard, Collection Folio / Essais, 1985 pour l'édition française, p. 238-239.

⁹ Pour une description détaillée des enseignements du Conservatoire, voir <https://musicalesysonoras.una.edu.ar/carreras/>

¹⁰ « Véase a la Europa como inventa,
y véase a la América como imita.
América no debe imitar servilmente,
Sino ser original.
Y dónde vamos a buscar modelos ?
Somos independientes,
Pero no libres.
Dueños del suelo,
Pero no de nosotros mismos.
Abramos la historia,
Y por lo que aún no está escrito,
Lea cada uno en su memoria »

Poème de Simon Rodríguez, cité par Alejandro Iglesias Rossi dans son article « Sonidos de la América Profunda », in *Planteo de un arte americano* de Rodolfo KUSH, Editorial Fundación Ross, Santa Fe, 2013, p.207

L'ORQUESTA

Avec le nouveau siècle, un souffle de renouveau se produit en matière d'enseignement musical. Créée en 2004 par le compositeur argentin Alejandro Iglesias Rossi au sein de Département de Musicologie de l'Université Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentine, *l'Orquesta de instrumentos tradicionales y nuevas tecnologías (Orchestre d'instruments traditionnels et nouvelles technologies)* fait partie de la prolifération de groupes musicaux parus récemment en Amérique Latine qui répondent à une même nécessité historique de recherche de l'indépendance culturelle. Je cite l'ensemble Antara de Chili dirigé par Alejandro Lavanderos, l'ensemble Petra de Bolivie dirigé par Gaston Arce, l'Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivie conduite par Sergio Prudencio, etc. Tous ces groupes répondent à une tendance historique qui cherche à se démarquer des modèles esthétiques européens pour trouver une identité culturelle enracinée dans la tradition. A ce propos Alejandro Iglesias Rossi dit :

« A travers des séminaires et concerts réalisés dans les cinq continents, l'orchestre [...] a présenté sa conception : octroyer aux instruments natifs d'Amérique la même dignité ontologique que celle des instruments hérités de la tradition européenne [...] ». ¹¹

En même temps *l'Orquesta* cherche à éliminer la compartimentation héritée d'une certaine conception tardive de l'histoire qui sépare le compositeur de l'interprète, l'interprète du luthier, etc. Tous les membres de la formation sont à la fois compositeurs, interprètes de leur propres œuvres et constructeurs d'instruments et des masques. Le but : devenir un « musicien intégral ». (« un músico integral »)

Mise à part cette recherche singulière de l'unité, qui sépare *l'Orquesta* des autres formations de musique autochtone, les intégrants de la formation réalisent un travail double : d'une part ils récupèrent ou façonnent les instruments précolombiens (travail ethnomusicologique et même archéologique) et d'autre part ils incorporent ces instruments dans leurs œuvres (travail de création musicale).

Donc, nous pouvons constater un premier niveau ethnomusicologique que consiste en la récolte de vestiges sur le terrain réalisée par les membres de l'orchestre : ils habitent chez les naturels, mangent leur nourriture, apprennent leur langage, participent dans leurs rituelles. De manière tout à fait naturelle ils vont être formés par les indigènes à la lutherie. Voilà un vrai travail ethnologique. Mais qu'est qui se passe avec des instruments précolombiens qui ne sont même pas utilisés dans les civilisations autochtones contemporaines ? Car il est important de dire que *l'Orquesta* a pu ressusciter des instruments disparus complètement depuis l'arrivée des *conquistadores* espagnols. Dans certains cas les intégrants de *l'Orquesta* consultent une profuse documentation pour les reconstructions, afin de réaliser une reproduction fidèle des instruments. Par ailleurs, à travers quelques pièces de céramique qui ont survécu, ainsi que des dessins et des écrits des religieux de l'époque on peut apprécier la manière comme les instruments précolombiens se jouaient. C'est grâce à l'ethnomusicologue et compositrice Isabel Aretz que nous connaissons cette approche ethnomusicologique en détail :

« Il y a des codex et des dessins qui montrent les instruments dans leur utilisation. Et enfin il y a des écrits des missionnaires qui dans certains cas ont décrit les instruments et la musique qui y ont été produits [...] Ou, ils ont décrit les danses, ainsi que l'enseignement des missions [...]. » ¹²

¹¹ «La Orquesta [...] ha presentado, a través de conciertos y seminarios realizados en los cinco continentes, su concepción : la de otorgar a los instrumentos nativos de América la misma « dignidad ontológica » que a los instrumentos heredados de la tradición europea[...]» Alejandro IGLESIAS ROSSI, « Sonidos de l'América Profunda », *art.cit.*, p. 204

En prenant appui sur ses explications, le travail de récupération des instruments dans l'*Orquesta* est ethnomusicologique et créatif (ils suivent des modèles trouvés dans des musées mais en même temps ils ajoutent des iconographies particulières, en certains cas dessinées par eux-mêmes).

Nous trouvons ensuite un deuxième niveau du travail qui est expérimental. Une fois le travail de lutherie réalisé, les intégrants de la formation se réunissent pour se familiariser de manière collective avec les nouveaux instruments et les matériaux enregistrés en essayant de d'imaginer et de créer des nouvelles manières de production de son, car on ne sait pas exactement quelle était la sonorité d'un instrument qui a été reconstruit à partir d'un original exposé dans un musée. De plus, on ne sait pas exactement comment la culture d'origine jouait cet instrument ; il faut donc inventer des manières de jeux plausibles. De ce travail se dégage une nouvelle technique instrumentale qu'il faut pratiquer jusqu'à acquérir un grand contrôle et une parfaite dextérité. Une fois ces connaissances acquises nous passons à un troisième niveau que serait le niveau compositionnel, ou comme I. Rossi dit, le niveau « métabolique ». Ici, les intégrantes de l'orchestre produisent des projets compositionnels individuels. Une parmi les propositions sera retenue pour la réalisation. Ce projet se présente sous la forme de partition graphique, schème, diagramme ou partition traditionnelle. Les membres de l'*Orquesta* vont apprendre par chœur le déroulement des actions de l'œuvre future, voilà ce que Iglesias Rossi appelle « processus de métabolisation » des actions, des matériaux et des comportements à l'intérieur de l'œuvre. Le contrôle de la gestuelle des interprètes est considéré comme une technique à part entière. Les musiciens essaient aussi de reproduire avec leur corps les positions des icônes de cultures disparues, et ils réalisent la construction d'icônes et des masques rituelles sous la direction de Susana Ferreres, co-directrice de l'orchestre. Une chorégraphie qui se met en place pour chaque œuvre lors des concerts.

Mais ce double travail entre récupération et création ne s'arrête pas là, car l'orchestre a aussi des fortes convictions spirituelles qui accompagnent en toute moment leur travail :

« Dans les traditions natives la construction d'un instrument est rituelle, comme l'est aussi son exécution. Chaque instrument est unique et personnel et c'est le chaman même qui, dans une nuit spécifique, récoltera le bois de l'arbre pour son tambour et étirera sur lui la peau de l'animal (cheval, cerf, renne) qu'aux coups rythmiques répétés de sa baguette tige sur la peau le cheval, le cerf ou le renne) lui mèneront au galop vers l'autre réalité, cet autre côté où se situe la Terra Incognita des visions prophétiques, les épiphanies artistiques, les guérisons miraculeuses. (...) En effet, l'artiste, dans sa fonction de constructeur de mythes, joue un rôle de catalyseur, étant donné que tout Faire est une sorte de régénération et implique un retour aux origines. Dans la construction d'un instrument, dans la création d'une œuvre ou dans la restauration d'un être humain, se refait rituellement le processus de Création du monde. Ainsi l'artiste expérimentera, dans le plus profond de son être les processus de la cosmologie et de l'anthropologie archétypiques. Le retour à cette dimension initiatique c'est la clé pour que l'art d'avant-garde puisse récupérer sa fonction mythologique ».¹³

¹² «Hay códices y dibujos que muestran los instrumentos en su uso. Y finalmente hay escritos de los misioneros, que en algunos casos describieron los instrumentos y la música que en ellos se producía [...] O bien, describieron las danzas, así como la enseñanza que impartían las misiones[...].»

Isabel ARETZ, *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Monte Avila editores, Caracas, 1980. p. 15.

¹³ «En las tradiciones nativas la construcción de un instrumento es ritual, como lo es su ejecución. Cada instrumento es único y personal, y es el Chamán mismo quien, en una noche específica, recolectará la madera del árbol para su tambor y tenderá la piel del animal (caballo, venado, reno) que, al golpeteo rítmico de su baqueta cual fusta, lo conducirá al galope al otro lado. Ese otro lado donde se ubica la Tierra Incógnita de las visiones proféticas, de las epifanías artísticas y de las curaciones milagrosas». [...]En efecto, el artista, en su función de constructor de mitos, tiene un rol catalizador, ya que todo hacer es una regeneración e implica un retorno a esos orígenes: en la construcción de un instrumento, en la creación de una obra o en la restauración de un ser humano, se rehace ritualmente el proceso de Creación del Mundo. El artista experimenta así, en lo íntimo de su ser, los procesos de la cosmogonía y antropogonía arquetípicas. Un retorno a esta dimensión iniciática del proceso creador es clave para que el arte de vanguardia pueda recuperar su función mitológica.»
A. IGLESIAS ROSSI, «*Sonidos de la América profunda* », art. cit., p. 205-206.

Un exemple éclairant du travail entre récupération et création est donné par la pièce *Entonces en la escala de la tierra* de Susana Ferreres, pour des aérophones précolombiens d'argile. Chaque instrument a été créé par la personne qui l'interprète. La grande majorité des traditions précolombiennes sont représentées : Maya, Azteca, Inka, Chimu, Vicu, Mochica. Les instruments sont : Ocarina gigante, Vasija silvadora, simples y dobles y lloronas. Silvatos de la muerte y saumadores sonoros¹⁴



Comme nous pouvons le constater la restitution de la mémoire est un sujet clé dans le travail de l'orchestre des instruments traditionnels et nouvelles technologies. Cette restitution s'impose dans la recherche d'instruments autochtones dont on n'a plus de traces à l'exception des vestiges exposés dans les musées, ainsi que dans l'incorporation d'une esthétique corporelle qui garde rapport à une certaine mythologie des archétypes iconographiques anciens. La mémoire s'avère également la sève nourricière de la création : la force de conviction du créateur s'impose comme une nécessité spirituelle qui va au-delà du monde actuel, en remontant vers les origines et en imitant ainsi le sentir du chaman. Tout ça s'amalgame pour la création d'une nouvelle œuvre.

¹⁴Pour une version de la pièce, voir https://www.youtube.com/watch?v=iy4E-TUWU_4&list=PLOnhtlBxK-W_xtDTokBt8kteqxO8qRNDs&index=3

Le travail de la mémoire essaye aussi de revendiquer le peuple autochtone ou le massacre, le génocide, l'oubli et le refoulement avais pris leur place. La pulsion de vie va prendre la place de la pulsion meurtrière à travers l'invention, la création de nouvelles manières de faire qui incluent les cultures disparues.

Parfois le public demande aux intégrants de l'orchestre : « mais est-ce que vous avez des origines métissées ? Pourquoi êtes-vous intéressés dans la récupération de la mémoire d'un peuple dont vous n'avais pas les mêmes origines ? Des intégrants de l'orchestre répondent par rapport à cette question, que, par exemple à travers les revendications des indiens, ils récupèrent une partie de sa propre histoire personnelle, comme ceux dont la famille avait échappé d'Auschwitz. Donc, voilà l'inquiétante étrangeté qui va acquérir une nouvelle signification... Ces élaborations des histoires des indiens permettent de traverser le refoulement pour accepter la tragédie de l'autre qui touche d'une manière indirecte à la tragédie de tous.

LE MASTER

Le Master en Création Musical a été implanté en août 2006 dans l'Université Publique Nationale 3 de Febrero. Les raisons par rapport à cette création institutionnelle sont expliquées dans un interview avec Alejandro Iglesias Rossi que j'ai réalisé à Buenos Aires en janvier 2018 :

« L'idée du Master est née grâce à l'*Orquesta*, que nous avons eu depuis 2004 ; mais l'*Orquesta* a une valeur agissante en ce qui concerne l'activité performative et artistique. Ce que je voulais, c'était l'implantation d'un idéal semblable à celui de l'*Orquesta*, mais à niveau académique ; un Master situé à la charnière entre la musique et la spiritualité, entre la création et la spiritualité. Le plan d'études a été conçu en respectant rigoureusement cet idéal ».¹⁵

Sur le guide des études de l'université de 3 de Febrero nous pouvons lire que le Master en Création Musicale, Nouvelles Technologies et Arts Traditionnels répond à la nécessité d'articuler la relation entre les pratiques artistiques, les nouvelles technologies musicales et les savoirs traditionnels, en posant les bases d'une pédagogie alternative à celle héritée des études des universitaires de la tradition musicale européenne. Conséquemment, le but du Master est de mettre en lumière la diversité d'expressions musicales, notamment américaines, à travers le travail de conceptualisation des forces imaginaires et symboliques qui interagissent à l'intérieur du discours musical. Ces forces donnent lieu à la structure et à la forme, ainsi qu'aux multiples vecteurs discursifs et aux paramètres de contraste polysémiques, tous éléments fondateurs du phénomène sonore créatif.

L'idéal du Master s'inscrit dans la recherche d'un « retour aux sources » originaire en matière de musique, reprenant les fondements des universités médiévales dans leur vision globale de la connaissance. L'organisation universitaire à partir du *Trivium* et de *Quadrivium* comme paradigme de la connaissance dans le domaine académique a disparu pour être supplanté à l'heure actuelle par une spécialisation de la connaissance, concept hérité de la révolution industrielle. L'effet de cette mutation dans la musique a entraîné la perte d'approches intégrales. Une de ses conséquences est la compartimentation des disciplines qui

¹⁵ La idea del Master surgió gracias a que ya teníamos desde el 2004 la Orquesta; pero la Orquesta tiene un valor actuante en lo que es lo performático y en lo artístico. Yo lo que quería era la implantación de un ideal semejante al de la Orquesta, pero a nivel académico. Un Master situado entre la música y la espiritualidad, entre la creación y la espiritualidad. El plan curricular fue concebido respetando rigurosamente este ideal.”

Interview avec Alejandro Iglesias Rossi, Buenos Aires, 16. janvier 2018

concernent le musical : l'instrumentiste n'est pas un compositeur, le compositeur n'est pas un instrumentiste, l'instrumentiste ne compose pas et n'interprète pas, et aucun compositeur ou interprète ne construit ses propres instruments.

Selon Alejandro Iglesias Rossi

« La difficulté de concevoir le Master était de savoir comment capter ce que nous avons accompli artistiquement dans l'Orchestre, cette relation entre le rituel, le sacré, la spiritualité, la musique, la création, la construction d'instruments, la gestuelle, la chorégraphie, la construction de masques, etc. et pouvoir le transposer sur une logique académique à réaliser concrètement pendant deux ans d'études. Ce paradigme de la formation musicale n'existe nulle part ailleurs. Le fait de proposer une matière symbolique avec un rabbin, le tir à l'arc Zen avec un maître de la tradition japonaise, la création électroacoustique et l'heuristique avec Ricardo Mandolini, l'iconographie avec Susana Ferreres, etc., remplace la formation traditionnelle universitaire avec des contenus qui rajeunissent la connaissance de la création musicale, et donnent un nouveau élan à sa recherche et à sa pédagogie. »¹⁶

Plan d'études¹⁷

Matières obligatoires

Composition musicale –
Géo-culture du geste créateur –
Cosmologies originaires de l'Amérique –
Architecture corporelle –
Heuristique musicale –
Laboratoire de langage symbolique –
Iconographie –
Cosmogonies créatives –
Méthodologie de la recherche

Séminaires

Problèmes philosophiques de la Création Musicale –
Tir à l'Arc Zen (Kyudo) –
Improvisation Générative –
Interprétation électroacoustique –
Poétiques du geste acousmatique –
Intégration interdisciplinaire –
Théorie et praxis des arts martiaux en Orient –
Gnoseologie du processus créateur –
Composition musicale assistée par ordinateur –

¹⁶ "La dificultad de diseñar el Master fue cómo capturar lo que habíamos logrado artísticamente en la Orquesta, esta relación entre ritual, sacralidad, espiritualidad, música, creación, construcción de instrumentos, gestos, coreografía, construcción de máscaras, etc. y poder transponerlo en una lógica académica que se realice concretamente durante dos años de estudios. Este paradigma de formación musical no existe en ningún otro lugar. Proponer un estudio simbólico con un rabino, tiro al arco Zen con un maestro de la tradición japonesa, creación electroacústica y heurística con Ricardo Mandolini, iconografía con Susana Ferreres, etc., reemplaza la formación tradicional universitaria con contenidos que rejuvenecen el conocimiento de la creación musical y dan un nuevo impulso a su investigación y pedagogía. " Interview avec Alejandro Iglesias Rossi, Buenos Aires, 16. janvier 2018.

¹⁷ Plan curricular :

Materias obligatorias :

Composición musical – Geocultura del Gesto Creador – Cosmologías Originarias de América – Arquitectura Corporal – Heurística – Laboratorio de Lenguaje Simbólico – Iconografía – Cosmogonías Creativas – Metodología de la Investigación.

Seminarios : Problemas filosóficos de la creación musical – Tiro con arco (Kyudo) Zen – Improvisación generativa – Interpretación electroacústica – Poéticas del gesto acusmático, – Integración transdisciplinaria – Teoría y práctica de las artes marciales de Oriente – Gnoseología del proceso creador – Composición asistida por computadora – Procesamiento interactivo del sonido y música en tiempo real – Máscaras tradicionales de América – Paradigmas y relaciones de las ciencias y las artes.

Traitement interactif du son et musique en temps réel –
 Masques traditionnels d'Amérique –
 Paradigmes et relations des sciences et des arts.

CONCLUSION

Malgré l'opposition que le Master a du subir dans ses premières années d'implantation, en particulier à travers le manque d'homologation académique, aujourd'hui ces difficultés ont été largement dépassées. Le Master a été homologué en 2013 par le Coneau (Commission nationale d'évaluation et qualification universitaire), et réexaminé en 2017 en obtenant un très haut niveau de qualification. Tout ceci légitime la proposition hétérodoxe du Master *Création Musicale, arts traditionnels et nouvelles technologies* comme une possibilité de formation universitaire unique dans l'Amérique Latine.

Je voudrais conclure avec cette phrase que Freud cite de Schelling :

« *unheimlich (inquiétante)* , est tout ce qui devait rester en secret, dans l'ombre , et qui en est sorti »¹⁸

Le refoulement suivi par l'acceptation du Master me permet de revenir à cette ambiguïté dont je vous ai déjà prévenu, sur l'identité de l'argentin en général et le « porteño » en particulier. Car si bien toutes les matières du master semblent être très différents de ce que l'on considère comme un enseignement de la musique en Europe, ils restent dans un cadre universitaire précis et très occidentale. Pour vraiment sortir de ce cadre peut-être on devrait changer tout le système d'enseignement à partir de sa forme. Mais, est-ce que ceci serait intéressant ? Je trouve très puissant le fait de s'approprier du système de l'intérieur. Nous sommes face à une sorte de chimère : l'université, d'un côté, avec sa rigidité formelle caractéristique, et, d'autre côté, cet intérieur totalement étrange aux contenus d'enseignement qu'une carrière de musique traditionnelle peut offrir. Cette même chimère nous la trouvons aussi dans la récupération des instruments : d'un côté la copie d'une forme trouvée dans un musée, de l'autre l'application d'une iconographie créée spécialement pour cet instrument. Mais, ce qui importe, est que la fiction génère des effets réels et concrets. L'implantation du Master est un exemple de ceci.

Avec cette nouvelle conception de l'enseignement universitaire, je pense que nous nous trouvons dans une nouvelle phase de l'inquiétante étrangeté, qu'on commence à accepter et qui, paradoxalement, n'est pas si effrayante.

BIBLIOGRAPHIE

ARETZ, Isabel, *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Monte Avila editores, Caracas, 1980

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Gallimard, Collection Folio / Essais, 1985 pour l'édition française

IGLESIAS ROSSI, Alejandro, « Sonidos de la América Profunda », in *Planteo de un arte americano*, Editorial Fundación Ross, Santa Fe, 2013
 française

KUSH, Riberto, *América profunda*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1999

¹⁸ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 222.

_____, *Planteo de un arte americano*, Editorial Fundación Ross, Santa Fe, 2013

TODOROV, Tzvetan , *La conquête de l'Amérique*, Editions du Seuil, 1982.

WEBOGRAPHIE

Les instruments préhispaniques :

https://www.youtube.com/watch?v=iy4E-TUWU_4&list=PLOnhtlBxK-W_xtDTokBt8kteqxO8qRNDs&index=3

Discours prononcé par José Antonio Sanchez, président de la Radio et Télévision espagnoles (RTVE), en la Casa de América, Madrid, le 30. Mars 2017, en ligne in https://www.youtube.com/watch?v=aXhna3YF_us

Adjudication d'indiens aux familles d'immigrants :

<http://cronicasinmal.blogspot.com/2016/01/reparto-de-indios-ano-1878-hechos-e.html>

La guerre contre les indiens :

<https://journals.openedition.org/amerika/6244>

Susana FERRERES , *Entonces en la escala de la tierra*, musique pour des aérophones précolombiens

d'argile : https://www.youtube.com/watch?v=iy4E-TUWU_4&list=PLOnhtlBxK-W_xtDTokBt8kteqxO8qRNDs&index=3