

La nature dans la musique de Tôru Takemitsu

Ziad Kreidy

Tôru Takemitsu était très attaché, dans sa démarche créatrice, à l'harmonie avec la nature. Il l'a continuellement vénérée, comme en témoignent ses écrits ainsi que l'importance qu'il accordait aux titres extramusicaux, liés à la nature, de ses compositions. Il espérait que l'écoute de sa musique redonne vie au sentiment de la nature enfoui en chacun de nous. Il cherchait notamment à éveiller la sensibilité de tous pour cette nature contemplée comme une source inépuisable d'enrichissement. Considération qu'il revêtait d'une dimension universelle, au-delà des cultures et des civilisations.

L'union de l'art et de la nature est l'un des fondements de son œuvre et de sa pensée. Être un avec la nature est l'idéal de sa démarche créatrice. Dans ce cadre il évoque le rêve, la notion d'harmonie cosmique, le rapport complexe entre la musique traditionnelle japonaise et la musique novatrice occidentale de la seconde moitié du XX^e siècle, la circularité du temps et la poétique de la sonorité au Japon, le jardin japonais, le concept de *ma* avec sa dimension spatiotemporelle liée à la positivité du silence, les instruments du *gagaku* et le théâtre *nô*. Convaincu qu'une partition est, au sens usuel, un plan hypothétique, il affirme que le résultat sonore est son principal souci¹ et estime comme fondamental l'aspect communicatif et spontané de la musique. Selon lui, écouter est aussi réel que produire du son. Dans une discussion avec Robin Engelman, il avoue avoir apprécié *Close Encounters of the Third Kind* de Steven Spielberg, parce qu'il est question, dans ce film, de la communication des gens avec la musique². En outre, Takemitsu considère que ce n'est pas son potentiel théorique qui détermine la richesse de la pensée compositionnelle. Des actions humaines, des émotions individuelles, bien qu'exprimées à travers la musique, ne peuvent pas être verbalisées par un processus analytique, pense-t-il³. Il s'identifie de cette manière-là à une caractéristique de l'art japonais : le détachement envers l'esprit rationnel et analytique. Selon cette tradition, ce qui compte, ce ne sont pas les objets en eux-mêmes, mais surtout leur aura. En ce sens l'esthétisme japonais exprime des états d'âme en harmonie avec la nature. Loin de dénigrer l'analyse musicale et malgré un regard intellectuel, Takemitsu vise à placer l'œuvre d'art au-delà de la pensée analytique. Il mise sur l'expressivité, convaincu que l'acte créateur jaillit de l'interaction spontanée du compositeur avec la sonorité. La sensibilité autonome devient ainsi indissociable du processus créateur. Pour Takemitsu, si le son est bien vivant, l'harmonie globale se fera naturellement. La cohérence formelle s'accomplit suivant ce parti pris à la fois esthétique et éthique. Inévitablement immanente, la beauté résulte des qualités essentielles à l'œuvre d'art. De fait, l'analyse globale de sa musique s'avère inséparable de l'omniprésence d'une trame conceptuelle métaphorique imprégnée des principes esthétiques mythiques du Japon. La spontanéité unificatrice de l'art, de l'humain et de la nature devient partie intégrante et indissoluble de sa pensée théorique.

Il est utile de rappeler que Takemitsu est l'un des rares grands compositeurs du XX^e siècle à n'avoir pas été formé par une institution et à avoir dès son adolescence exclusivement favorisé une démarche autonome. Par son refus d'adhérer à une pensée stricte, de hiérarchiser

¹ TAKEMITSU, Toru, *Confronting Silence : Selected Writings*, Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995, p. 114.

² ENGELMAN, Robin, “ . . . He left from Us!”, Tetsuo O'Hara, Editeur en chef, publié par Shogakukan, Japon, *The Complete Takemitsu Edition*, 2^{ème} volume – Instrumental Works Chorale, Toronto, 14 Septembre 2002.

³ TAKEMITSU, Toru, *Confronting Silence*, *op. cit.*, p. 59.

les musiques de tradition écrite et celles de tradition orale, l'Occident moderne et l'Extrême-Orient ancien, Takemitsu défend l'autonomie du compositeur novateur et réfute tout jugement moral venu de quelque autorité que ce soit. Autodidacte, il n'indique jamais de mesures concrètes pour un comportement artistique juste. Pour lui, le juste et le bien s'incorporent spontanément, ils émanent de l'acte créateur lorsque le compositeur suit son penchant naturel, en harmonie avec la nature. Il s'agit donc d'une beauté contemplative et introspective à partir de laquelle la musique est phénoménologiquement incarnée. Par ce qu'elle se base sur une profonde relation avec la nature, une dimension importante du langage musical de Takemitsu échappe à toute définition claire et semble résister à l'analyse. Sa richesse ne provenant pas d'un précepte isolé, mais plutôt de paramètres divers et interactifs, il paraît laborieux, de prime abord, de hiérarchiser ses composantes intellectuelles. Cette réalité pose un ensemble de questions sur la méthode à suivre en vue de synthétiser sa pensée musicale. « Même si on reconnaît la singularité de son œuvre, on est encore incapable de la définir clairement », affirme la musicologue Yoko Narazaki⁴. De même, Peter Burt, l'auteur de *The Music of Toru Takemitsu*, pense qu'analyser la musique de Takemitsu, c'est avoir à se confronter de manière inéluctable à une ultime ambiguïté⁵.

Ayant médité tout au long de sa vie aux liens étroits entre musique et nature, Takemitsu ne voyait aucune opposition entre identité humaine et nature, préférant insister sur leur fusion harmonieuse. Son art, à l'instar de la tradition japonaise qui confond les sons musicaux avec ceux de la nature, insère l'humain dans une nature considérée comme la beauté de référence. Cette éthique nous guide naturellement vers le shintoïsme qui plonge ses racines dans le Japon préhistorique. Véritable substrat culturel pour tout un peuple, le shintoïsme n'est pas une religion au sens dogmatique du terme. Il enjoint à tous les citoyens japonais de révéler leurs ancêtres et consacre l'union de l'homme et de la nature. Un état intérieur qui exprime un rapport spirituel avec la nature, voilà l'idéal esthétique japonais. Takemitsu se réfère à cette tradition autochtone selon une dimension fondamentale : c'est la primauté du sensible sur l'intellect qui établit les rapports de l'homme avec le monde environnant, c'est-à-dire, pour Takemitsu, le cosmos. Il considère que le concept de *ma*, qui lui est très cher et qui est capital dans la perception japonaise du temps et de l'espace, symbolise l'univers : « le concept de *ma*, dit-il, est une manière particulière de comprendre l'univers, le cosmos. *Ma* est le grand univers et l'homme est petit, tout petit. Le grand espace que nous sentons, c'est *ma*. Ceci est fondamental. L'homme, lui, est une partie de la nature, ni plus ni moins⁶. » Suivant cette perspective, son art prend assurément une dimension mythique. Rappelons que c'est entre autres à travers son contact avec John Cage que Takemitsu, qui se destinait à être compositeur de musique occidentale, fut amené, à l'orée des années soixante, à reconnaître les valeurs de sa propre culture : les qualités expressives du silence musical – auxquelles Takemitsu, à la différence de Cage, confère une dimension mystique – et la symbiose de l'art et de la nature.

Takemitsu ne considérait pas le son musical comme une entité stable ou abstraite, mais plutôt comme une vibration spatiale, vivante et spontanée. Il ne voulait pas le contrôler, mais le laisser s'épanouir, le libérer dans l'espace acoustique. L'analyse scientifique du son que permettent les outils informatiques ne l'a pas attiré. Sa démarche est par exemple à l'opposé de celle de Tristan Murail, lequel s'inspire des structures issues des phénomènes naturels,

⁴ NARAZAKI, Yoko, dans MIYAKAWA, Wataru, *Toru Takemitsu : Situation, héritage, culture*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 7.

⁵ BURT, Peter, *The Music of Toru Takemitsu*, Cambridge University Press, 2001, p. 93.

⁶ TAKEMITSU, Toru, CRONIN, Tania, TANN, Hilary, *Afterword, Perspectives of New Music*, Seattle, Vol. 27 n° 2 (summer, 1989), p. 213.

cherchant des bases objectives pour un renouveau de l'écriture musicale⁷. Au contraire, Takemitsu ne voit pas d'utilité à analyser scientifiquement le son. Il exclut, non pas les moyens, mais toute finalité intellectuelle ; il s'écarte d'un langage musical raisonné. Les vibrations de sa musique, qu'elles soient son ou silence, sont pour lui synonymes d'une nature intériorisée et mystérieuse dépassant la réalité objectivement mesurable d'un quelconque élément naturel. Nous comprenons pourquoi il n'insiste pas, concernant sa musique, sur les moyens techniques considérables mis en œuvre⁸. S'il parle peu de sa technique dans un sens strictement musical, c'est que, d'une part, il ne la considère pas comme une finalité en soi et que, d'autre part, elle dépend fondamentalement de paramètres extramusicaux liés à la contemplation de la nature. En ce sens il considère que la composition musicale ne peut être séparée des mots⁹. Son objectif est, non pas l'écriture musicale, mais essentiellement le caractère vivant de la matière sonore. Il a cherché avant toute chose la nature innée et l'aura mystérieuse du son, disant volontiers : « Je suis peut-être l'un de ceux qui essayent de voir l'invisible, d'écouter l'inaudible¹⁰. » Au-delà du savoir technique, la prééminence est donc attribuée à l'aspect spirituel d'une musique qui vise à sublimer l'acte de composition considéré comme un style de vie. « Moi, dit Takemitsu, je compose ma musique comme un témoignage de l'amour que je porte à l'existence humaine, en tant que partie du grand tout de la nature, indépendamment des pays et des peuples¹¹. »

Prenant pour référence une sensibilité esthétique non intellectuelle, Takemitsu refuse, dans sa démarche de compositeur novateur, de séparer intuition et théorie. Il préfère les fondre librement en une esthétique globale où il devient impossible de les considérer comme deux notions distinctes. En excluant non pas les moyens, mais toute finalité intellectuelle, Takemitsu faisait peu de cas des principes dogmatiques, des classifications, des systèmes organisés. Sa démarche est incompatible avec des références théoriques, avec le contrôle de la raison. Selon lui, la créativité ne se réduit pas à des méthodes. Il considère comme une facilité l'assemblage de sons à travers une formule mathématique : « La musique n'est pas seulement des notes sur le papier, dit-il. Ça commence avec une écoute active du son. Et la capacité d'entendre dans le son des émotions différentes est l'essence même de la composition¹². » Misant sur l'expressivité, il est persuadé que si la musique est bien vivante, une cohérence formelle naîtra d'elle-même, obligatoirement. Conçus librement, les sons deviendraient vite encombrants s'ils étaient la proie d'idées rigides. Alors qu'il reconnaissait la nécessité historique du dodécaphonisme, par exemple, Takemitsu se méfait de ses dangers et se déclarait hostile à une vision logique du langage musical : « Le danger, affirme-t-il, c'est que cela risque de scléroser la perception, et la perception est la base même de la créativité. Nous devrions évidemment avoir le courage d'aller à la découverte de nouveaux systèmes, d'affronter de nouvelles méthodes. Mais sans jamais oublier que toutes ces choses auront à être maniées par des mains humaines¹³. » Malgré une syntaxe musicale élaborée, c'est de

⁷ Cf. *Questions de cible* dans Tristan MURAIL, *Modèles et artifices*, Textes réunis par Pierre Michel, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 46.

⁸ Malgré sa méfiance vis-à-vis de leur autoritarisme, Takemitsu a effectué des recherches théoriques poussées. Il évoque certains aspects techniques de son langage musical dans *Yume to Kazu (Dream and Number)*, Libroport, Tokyo, 1987. Ce livre n'a pas été entièrement traduit du japonais. Un chapitre, intitulé *Dream and Number*, est traduit dans TAKEMITSU, Toru, *Confronting Silence: Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, p. 97-126.

⁹ TAKEMITSU, Toru, *Confronting Silence*, op. cit., préface.

¹⁰ *Idem*, p. 142.

¹¹ TAKEMITSU, Toru, *Musiques en création – Festival d'Automne à Paris*, Éditions Contrechamps, Paris, 1989, p. 63.

¹² TAKEMITSU, Toru, *Confronting Silence*, op. cit., p. 126.

¹³ *Idem*, p. 80.

cette manière que, par l'absence de conquête théorique, l'intuition de la beauté prend le dessus sur l'intellect.

La musique de concert de Takemitsu n'est pas une musique à programme. Une autre perspective sur l'extramusical s'ouvre à nous. Chez Takemitsu, la verbalisation d'un élément de la nature, incarné par le titre de l'œuvre, précède la substance musicale. Précis, non limitatifs, ses titres sont d'ordre intuitif, poétique, communicatif. Montrant une forte influence de la nature, des formes ambiguës du rêve et du jardin japonais, ils relèvent de l'expressivité imaginante. La substance musicale n'est toutefois pas issue d'une quelconque figuration. Elle comporte la description précise de détails abstraits, constitutifs non pas d'un élément naturel, mais de la contemplation de celui-ci et de son pouvoir évocateur. L'élément de la nature, fonction d'une pensée compositionnelle métaphorique, ne se borne pas à une question de vue ou d'écoute. Dans le processus créateur de Takemitsu, le sonore et le visuel se confondent, dévoilant le même univers musical. Les séparer de leur mise en œuvre commune semble constituer une démarche musicologique stérile tant leur union est réalisée dans un creuset prodigieux.

Takemitsu ne s'abandonne pas passivement à la nature, il tente de s'approprier musicalement ce qu'il ressent sur un plan différent. Sa contemplation volontariste engendre l'expression musicale, laquelle révèle, transforme la nature selon une perspective nouvelle. D'où une analogie troublante entre des phénomènes relevant de l'ordre de la perception visuelle et des événements sonores qui existent pratiquement dans l'œuvre. Ainsi Takemitsu amoindrit la différence des arts de l'espace et du temps, des organes de la vue et de l'audition. « Dans ma musique, affirme-t-il, le temps peut être considéré comme la durée de ma promenade à travers ces jardins¹⁴. » Malgré un travail humain très élaboré, le jardin de la tradition japonaise symbolise hautement les valeurs de la nature. Sa fonction est d'en capter les énergies. Bien que sa structure ne soit pas la copie d'un panorama, son espace réduit englobe les particularités de l'environnement. Les dimensions objectives de son espace importent moins que la puissance évocatrice des éléments qui le dématérialisent. Ne comportant pas d'entrée ni de sortie principales, il n'impose ni un sens ni un rythme, ni symétrie ni perspective pouvant être préalablement analysées par l'esprit. Le parcours n'étant pas dirigé, les relations avec l'espace sont multiples, elles dépendent du chemin aléatoire que prend le promeneur. Par son inspiration spatiotemporelle du jardin japonais, Takemitsu établit de grandes affinités poétiques et structurales. Sa conception du temps se réfère en grande partie à l'intuition de l'instant et dépend exclusivement de l'émergence spontanée et alternée du matériau sonore et du silence. L'autonomie d'un instant éternellement figé de la nature, lequel dépend d'un certain flou temporel par rapport au début et à la fin de l'œuvre, est l'une des principales caractéristiques temporelles de la musique de Takemitsu.

Cet amour de la nature assorti de l'extase mystique de son union avec la musique unit Takemitsu et son mentor Debussy. Takemitsu a effectivement parlé comme Debussy qui voyait la musique comme un total de forces éparses¹⁵ et qui critiquait les musiciens préférant la musique écrite par des mains adroites à celle inscrite dans la nature. Cette célèbre déclaration de Debussy : « n'écoutez les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde¹⁶ » concorde parfaitement avec Takemitsu qui a toujours revendiqué une liberté conceptuelle puisée de l'observation du monde extérieur. Accordant la prééminence absolue au plaisir de l'oreille, Debussy préférait voir les mouvements multiples

¹⁴ *Idem*, p. 119.

¹⁵ DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 52.

¹⁶ *Idem*, p. 53.

de la naissance des œuvres et ce qu'elles contiennent de vie intérieure plutôt que de les « démonter comme de curieuses montres¹⁷. » Interviewé en 1914 par Calvocoressi, il déclare : « Ce qu'il faut faire, c'est découvrir les principales impulsions qui ont donné naissance aux œuvres d'art et le principe vivant qui les constitue¹⁸. » Ces propos de Takemitsu témoignent d'une même vision des choses :

Mes œuvres prennent naissance par divers procédés de composition. Et ces procédés, justement, sont toujours pour moi le plus important. J'obtiens l'inspiration de la création par différentes influences extérieures qui produisent de l'effet sur mon moi intérieur. Mon procédé de composition diffère toujours selon ces influences¹⁹.

Selon cette optique, sa pensée formelle évite la grande tradition de la forme dramatique occidentale. Cherchant une organicité différente depuis sa redécouverte de la musique traditionnelle japonaise, il a refusé la temporalité téléologique de la tradition classique et romantique où c'est le contraste qui crée la dynamique narrative. L'intensification unidirectionnelle, la dynamisation formelle, ne font pas partie de ses domaines de recherche. Il préfère y substituer un processus spatiotemporel à tendance circulaire, sans délimitation claire entre passé, présent et futur, c'est-à-dire sans la nécessité d'un enchaînement cohérent, régulier et nécessaire des événements.

La structuration fort complexe des œuvres de Takemitsu se base sur l'énergie immanente à chaque son. L'illusion d'une lenteur et d'un statisme fluctuants est enfantée par un timbre hétérophonique se métamorphosant par petites touches. De pulsations lentes et irrégulières en quelque sorte. À l'instar du théâtre *nô*, le discours procède par petites cellules. On ne trouve donc pas dans son œuvre une organisation hiérarchique, ni des structures épurées comme celles de certaines compositions sérielles par exemple. Il ne considère pas ses œuvres comme un univers sonore qu'il a lui-même structuré à l'avance. Sa pensée formelle se situe à un niveau plus évasif, moins conquérant. Takemitsu a incontestablement élaboré des concepts vagues et denses, difficilement mesurables. Dans sa musique, on demeure, à partir du silence, dans l'émergence, la propension et l'amoindrissement du matériau musical. Sans réelle hiérarchie entre eux, le son et le silence font partie d'un tout perpétuel, ils constituent une seule entité thématique. Parfois, à la fin d'une phrase, juste avant le silence auquel s'attend l'auditeur, apparaît un son infime, à la limite de l'audible. À son tour, la force du silence peut évoquer une présence sonore inaudible, suggérant un son qui ne s'est pas encore manifesté. Dans l'imagination de l'auditeur, Takemitsu parvient à créer une tension directionnelle faite de silences et de sons fictifs, inaudibles. Un univers sonore délivré de tout contrôle rationnel détermine ainsi l'acte musical, où le souffle rythmique est fondamentalement lié à la positivité du silence et à la spatiotemporalité. Ces deux composantes non mesurables se confondent avec une structure globale se voulant insaisissable : « Je compose ma musique comme on jette ensemble des morceaux informes, comme en rêve. Vous vous trouvez très loin et soudain, sans vous en être rendu compte, vous voilà de retour chez vous », dit Takemitsu²⁰. Nous voici donc devant une complexité formelle, caractéristique de son œuvre, à la structure volontairement imperceptible, sans schéma global visible, mais douée d'innombrables possibilités de contemplation.

¹⁷ DEBUSSY, Claude, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸ *Idem*, p. 332.

¹⁹ TAKEMITSU, Toru, *Musiques en création – Festival d'Automne à Paris*, Éditions Contrechamps, Paris, 1989, p. 64.

²⁰ TAKEMITSU, Toru, *Confronting Silence, op. cit.*, p. 106.

Quelle que soit la démarche analytique, les sources d'inspiration de Takemitsu paraissent nombreuses et diversifiées. Intimement liées à l'élément de la nature, elles sont ordonnées par une pensée métaphorique induisant une part de souplesse importante dans la technique de composition. Celle-ci se fonde, entre le musical et l'extramusical, sur l'illusion évocatrice. Pilier de la pensée de Takemitsu, la métaphore est une image mentale offrant des significations multiples. Mobile, fugitive, mystérieuse, elle enfante la substance musicale. Nous avons vu que Takemitsu conçoit la contemplation de l'environnement naturel comme une puissance créatrice où des références extérieures stimulent son imagination. Sa musique se soumet à la perception du rêve, à la positivité du vide et aux métaphores poétiques liées à la nature. Proche de la pensée de Gaston Bachelard, penseur de l'imaginaire et de la symbolique poétique, il a cherché, dans son discours musical, l'image qui résonne profondément en lui. Dans ses compositions, le déploiement de la forme dans le temps incarne un approfondissement durable de ses contemplations devenues dynamiques, actives et éphémères. Pour Takemitsu, ce substrat métaphorique complexe et permanent a, dans son potentiel latent, un caractère d'absolu. Renouvelé perpétuellement, il assure la cohérence formelle de ses œuvres.

Comme le son et le silence, les concepts artistiques de la tradition japonaise n'ont pas de contours nettement délimités. Les différentes métaphores de Takemitsu, comme le rêve, l'arbre, le vent, l'eau, le jardin, la pluie, etc., semblent, sur le plan proprement musical, se substituer l'une à l'autre. Réunissant souvent deux termes différents, ses titres appartiennent d'un point de vue verbal à une catégorie plus élargie. De ce point de vue se conçoit une esthétique globale basée sur l'interpénétration des métaphores et des concepts sans réelle démarcation entre eux. En fin de compte, la pensée et la musique de Takemitsu sont d'essence polysémique et la temporalité de ses œuvres est pluridimensionnelle. À titre d'exemple, une de ses signatures : les compositions de la maturité se terminent généralement par la reprise à distance et à l'identique du matériau d'ouverture, élément thématique facilement reconnaissable par l'auditeur. Quand on connaît la musique de Takemitsu, ce procédé indique que la fin est imminente. Il contredit le souhait de Takemitsu de ne jamais terminer une œuvre. En effet, jusqu'à ce moment terminal, la circularité temporelle perpétuelle dépendant du caractère essentiel et très perceptible du détail fluctuant donnait une impression d'infini. Le discours était basé sur des variations coloristiques, sorte d'épisodes contemplatifs autour d'une idée centrale qui n'a pas été jusque-là reprise à l'identique. En brisant une temporalité en principe circulaire, cette signature annonce la clôture irréversible de la forme et surprend l'auditeur. Selon cette optique, il s'agit d'un geste linéaire, téléologique. Toutefois, selon une perspective analytique différente, il est loisible de considérer qu'il ne s'agit pas d'une conclusion définitive, que le silence terminal n'est pas une fin en soi mais la continuité éternelle du son. On se rapprocherait alors de la recherche d'éternité chère à Takemitsu. Selon un point de vue encore différent, il est possible de se référer au bouddhisme où chaque fin est forcément un commencement, ou sinon au jardin japonais où la libre promenade se termine à l'endroit du début, comme un retour aux origines.

Takemitsu a rêvé d'une culture mondiale consacrant la fraternité des civilisations. Il s'est basé sur sa propre tradition afin de résoudre l'énigme de l'identité et de l'altérité qui l'a longtemps hanté. Dans sa recherche d'absolu en art, l'omniprésence de l'élément de la nature exprime sa révérence à sa culture autochtone. Il montre aussi à quel point les traditions remontant aux temps les plus reculés peuvent être essentielles à l'art novateur de l'Occident de la deuxième moitié du XX^e siècle.