

La méditation comme moyen de synthèse culturelle dans les œuvres du compositeur Yoshihisa Taïra

 alternative francophone
pour une francophonie en mode mineur

<https://doi.org/10.1215/08992363-10.29173/af29425>



Hiroyo Morooka

hiroyo.morooka@etud.univ-paris8.fr
MUSIDANSE, Université Paris 8

Résumé. *Le compositeur Yoshihisa Taïra (1937-2005) cherche – dans sa composition – à réaliser une synthèse culturelle entre la France, où il s’est formé et a vécu, et le Japon, son pays d’origine. Il utilise alors la méditation comme thème musical pour se libérer de l’intellectualisation et de la verbalisation de la musique, et ce, dans le but de revenir à l’écoute en tant qu’essence musicale. En utilisant le concept du ma (vide), en s’inspirant de la pensée bouddhiste zen, Taïra réussit à trouver une position équilibrée avec le contexte esthétique de la postmodernité française représentée par Jean-François Lyotard.*

Cet article creuse donc ce en quoi la méditation est la synthèse culturelle pour Taïra, en analysant du point de vue musical et philosophique, la possibilité de l’existence d’un croisement idéologique entre ces deux cultures qui inciterait le compositeur à retourner vers l’inspiration de la culture japonaise, à l’aide de la pensée issue de Logique du lieu de Kitarô Nishida.

Mots clés : *Yoshihisa Taïra; méditation; écoute; zen*

Abstract. *The composer Yoshihisa Taïra (1937-2005) seeks - in his composition - to achieve a cultural synthesis between France, where he was trained and lived, and Japan, his country of origin. He then uses meditation as a musical theme to free himself from the intellectualization and verbalization of music, with the aim of returning to listening as a musical essence. Using the concept of ma (emptiness), inspired by Zen Buddhist thought, Taïra manages to find a position balanced with the aesthetic context of French postmodernity represented by Jean-François Lyotard.*

This article therefore delves into what meditation is for Taira as a cultural synthesis, analyzing from a musical and philosophical point of view the possibility of the existence of an ideological crossroads between these two cultures that would incite the composer to return to the inspiration of Japanese culture, with the help of the thought stemming from Kitarô Nishida's Logique du lieu.

Keywords: Yoshihisa Taira; meditation; listening; Zen

En mai 1968, à Paris, après une rencontre avec le théâtre de marionnettes japonais *bunraku*, Yoshihisa Taira (平 義久), compositeur japonais ayant vécu en France¹, cherche à concilier, dans ses compositions musicales, les différences culturelles entre la France et le Japon. S'il a peut-être senti un rapprochement entre ces deux cultures et trouvé pertinent d'effectuer un croisement, c'est parce que la modernité occidentale opère des rapprochements musicaux et idéologiques avec la culture traditionnelle japonaise. La musicologue Véronique Brindeau remarque de nombreux points communs entre la musique moderne et la musique traditionnelle japonaise, comme la primauté du timbre sur les hauteurs, l'emploi de micro-intervalles, la flexibilité du temps, la prise en compte du geste et de l'espace, ou encore le traitement varié du silence. Ces interactions sont renforcées par le fait que les deux cultures s'influencent l'une l'autre : ce que les compositeurs japonais apprécient dans la musique française c'est le travail sur le timbre et l'espace, éléments eux-mêmes inspirés de la culture japonaise (Brindeau). L'exemple que donne Brindeau est celui de la vague de Claude Debussy, inspirée par l'estampe de Katsushika Hokusai, elle-même influencée par la représentation occidentale de l'espace (Sakurai 180-81).

Mais au-delà d'un rapprochement des éléments musicaux, c'est une réflexion esthétique et philosophique qui inspire Taira. Il s'interroge notamment sur le contexte de la postmodernité et sur la « crise des fondements » (la difficulté de fonder ou légitimer la pensée et l'action) qui touche la société capitaliste après l'effondrement des « métarécits » (en cela, il rejoint la pensée de Jean-François Lyotard, à qui nous empruntons ici le vocabulaire) (Lyotard 8). Dans un tel monde, où le langage et les manières de penser sont hétérogènes (les logiques, les valeurs sont parfois radicalement différentes), il s'agit, pour Taira comme pour le philosophe français, de chercher à renforcer notre capacité à supporter les différences et à laisser une place à l'incommensurable, au travers d'une sensibilité raffinée (Lyotard 8-9).

Il nous semble que c'est dans le zen que Taira trouve une réponse aux enjeux éthiques de la postmodernité : à travers l'expérimentation de la présence (la conscience de l'instant) et du *ma* (vide).²

¹ Taira arrive à Paris en 1966, alors âgé de 29 ans, après avoir obtenu une bourse d'études du gouvernement français. En 1971, il obtient un premier prix de composition au Conservatoire de Paris. Puis, l'année suivante, ses morceaux sont joués au Domaine Musical et au 9^e Festival international d'art contemporain de Royan. À partir de là, son nom sera largement diffusé et reconnu (Artaud 11), et il sera sollicité pour des commandes officielles. Il décide donc, cette même année, de s'installer définitivement à Paris (Artaud 12).

² En fait, le terme de « *ma* » a de multiples sens en japonais : il désigne un interstice, un congé ou une absence, un espace, une chambre, le temps du silence, une distance, une occasion, un état, etc. Son origine religieuse est sans doute la cause de ce foisonnement de significations (cf. deuxième partie). Quand Taira a recouru au *ma*, c'est dans le sens suivant : un « espace-temps du vide » *entre* deux choses, ou, pour le dire autrement, un « vide consistant » qui occupe un espace-temps.

Ces deux aspects, la présence et le *ma*, donnent de l'importance à l'écoute des sons qui nous entourent, et créent une expérience unique, avant l'émergence du langage et de la réflexion. En effet, la volonté du compositeur était de réaliser une sorte de « méditation » dans sa musique, en alliant les techniques compositionnelles et les pensées musicales des deux cultures, occidentale et orientale. Taïra dit : « L'Orient et l'Occident partent de conceptions très différentes, mais en notre époque on va vers une synthèse. Ce n'est pas artificiel, et ça peut donner un mariage heureux » (Maréchal).

D'ailleurs, l'attitude du compositeur est cohérente face au problème d'un « discours de légitimation » (Lyotard 7) que pose la culture postmoderne. En effet, Taïra ne prend jamais la peine de révéler clairement ni sa technique d'écriture ni une vision musicale précise, au contraire de compositeurs de son époque comme Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen ou Pierre Boulez. Selon la musicologue Miyuki Shiraishi, la verbalisation prend une place importante dans la musique contemporaine, dans le sens où l'explication ou la représentation du contenu compositionnel seraient devenues au moins aussi importantes que l'écoute de la musique (*The Music of Anarchy* 10). À l'inverse de cela, Taïra évite autant que possible de commenter ou d'explicitier ses œuvres pour laisser une marge d'imagination à l'auditeur. Il ne nous donne que quelques clés de lecture pour comprendre sa conception musicale – pour la plupart lors d'entretiens – clés qui sont souvent des notions énigmatiques comme « le chant d'une prière » ou « le chant instinctif » (Shiraishi, « Le son du monde » 42). Il donne également quelques descriptions générales de sa propre musique, qu'il définit comme étant « symboliste » ou « mystique » (Artaud 17), ce qui n'éclaire finalement presque rien de son secret compositionnel. L'intention de Taïra est de libérer l'écoute et de s'opposer à l'intellectualisation de la musique. Il poursuit, semble-t-il, une écoute pure qui ne nous oblige pas à suivre l'intention du compositeur ni des interprètes, et qui serait similaire à l'écoute des sons de la « nature » (Cadieu) inspirée par Debussy.

LE CROISEMENT CULTUREL COMME IDÉE INITIALE DE LA SYNTHÈSE

Yoshihisa Taïra est né à Tokyo au Japon en 1937, il a grandi dans une famille de musiciens et était entouré de musique occidentale (Chen 45). Il arrive à Paris en 1966 et y reste définitivement jusqu'à sa mort en 2005 (Artaud 11). Son style se situe tout d'abord dans la lignée de Béla Bartok, d'Igor Stravinsky ou de Messiaen (Mâche 138). Mais en 1968, il est « rattrapé » par la culture japonaise lorsqu'il assiste à un spectacle de *bunraku*. Être confronté, à distance, avec la culture japonaise semble lui avoir révélé sa véritable personnalité, qu'il va par la suite développer avec son propre langage musical (Artaud 12-18). On peut comprendre clairement dès 1969 la portée d'un tel changement au vu des titres de ses pièces, qui évoluent d'une dénomination classique (*Quatuor*, *Trio* et *Sonate*) à des noms évocateurs (*Hiérophonie*, *Sonomorphie* et *Pénombres*). Cependant, il faut indiquer que Taïra nie composer une « musique japonaise » qui serait issue de cette tradition musicale, bien qu'après avoir « quitté le Japon [il ait] pris conscience, plus “objectivement”, du “charme” de sa musique traditionnelle » (Hondré 55).

Dans un entretien avec François-Bernard Mâche, Taïra avoue que la « musique occidentale » est une notion qui pour lui rime avec abstraction, voire avec un « manque de vie » (139). Cela peut s'expliquer par le fait que, quand le Japon a importé des éléments de la théorie musicale occidentale issue du néo-classicisme ou du sérialisme, par exemple, Taïra les a incorporés comme des « caractères purement externes », puisque provenant d'une tradition étrangère et donc non vécue de l'intérieur (Mâche 139).

Indiquons également qu'au Japon, les concepts de temps et d'espace, traditionnellement, n'existaient pas : ce que l'on y trouvait, c'était le *ma*, qui comprend simultanément le temps et l'espace, ou plutôt correspond au fait de les sentir sans distinction, comme deux aspects d'une même chose (Isozaki 48). Comme les aspects du vide (vide d'espace et vide de temps) qui sépare les choses, et que les choses elles-mêmes produisent (48).

Taira a donc recherché une manière de donner un caractère « vivant » (Mâche 139) à sa musique à l'aide d'éléments issus de la culture japonaise. À cet égard sa rencontre avec le *bunraku* fut déterminante.

En effet, comme le remarque le compositeur, après l'ère *Meiji* à partir de 1868, la culture japonaise se modernise brusquement sous l'influence de la culture occidentale dans le champ de l'art; elle en assimile des théories, des techniques et des œuvres artistiques et philosophiques, et se scinde en deux catégories : un art traditionnel et un art moderne. Selon le philosophe Isaku Yanaihara, ces deux arts n'ont aucun rapport entre eux et ne croisent jamais leurs idées et leurs critères (71). Il analyse d'ailleurs les caractéristiques respectives de l'art occidental et de l'art japonais : l'art occidental s'organiserait en « une histoire linéaire », c'est-à-dire construite sur une succession logique d'événements et d'idées, tandis qu'aucun lien entre les époques ne serait observable dans l'art japonais (47-63). Ce manque de développement interne historique viendrait, d'une part, du fait qu'historiquement le Japon a emprunté des éléments aux théories chinoises, puis occidentales, sans jamais vraiment établir la sienne propre (Yanaihara 68-70), et d'autre part, du fait que des disciplines comme la philosophie, produisant des catégories et des systèmes, n'existaient fondamentalement pas au Japon. D'ailleurs, on peut voir que la musique traditionnelle japonaise n'est pas fondée sur une « théorie » ou, plus précisément, que le terme de « théorie » ne se trouve quasiment jamais invoqué pour déterminer la structure rythmique et les gammes (Koizumi 66).

Dans les années 1930 et 1945, le philosophe Kitarô Nishida, le fondateur de l'école de Kyoto³, critique l'attitude japonaise vis-à-vis de la modernité de la culture occidentale : il n'est pas d'accord avec le fait de considérer la culture occidentale comme simple « outil ». Il propose de l'employer en connaissant son « vrai esprit » et de chercher à l'harmoniser avec la culture japonaise afin de l'enrichir (Ueda 17). Cette attitude s'oppose à un nationalisme culturel strict qui risquerait finalement de se replier sur lui-même. Nishida voulait donc saisir les esprits propres aux deux cultures, c'est-à-dire leurs différentes « particularités » (Fujita, « La pensée de Kitarô Nishida » 7). Il s'interroge sur l'origine de la conscience à l'aide de traditions de pensée tant occidentales que japonaises, ainsi que sur la position du langage dans une recherche de la véritable réalité, qui est un axe des problématiques de la pensée japonaise (dont le zen) comme de la postmodernité. Bernard Bernier déclare : « [i]ls (plusieurs auteurs japonais) affirment en effet que le Japon possède une culture non moderne, prémoderne, ou même qu'il aurait transcendé la modernité. Certains affirment que le Japon avait déjà au XIX^e siècle, déconstruit la logique et les métalangages, et possédait donc une des caractéristiques de la postmodernité avant même de se "moderniser" » (35).

Pour mieux situer l'endroit où elle croise la culture japonaise, nous proposons de donner quelques précisions supplémentaires sur la postmodernité. Jean-François Lyotard définit celle-ci, dans son livre *La Condition postmoderne*, comme « l'incrédulité à l'égard des métarécits », ces discours (philosophiques) auxquels la science et les institutions sociales se réfèrent pour légitimer leur propre statut (7). Lyotard prévoit, dans la société future, l'existence de plusieurs jeux de langages différents qui forment une « hétérogénéité » et qui ne pourraient se laisser appréhender qu'en connaissance des dynamiques locales. Le problème, c'est qu'il continuerait d'exister des dynamiques de pouvoir globales, et que celles-ci

³ L'école de Kyoto est un courant philosophique moderne constitué par Nishida, Hajime Tanabe et ses élèves ou collègues de l'université de Kyoto, et qui a examiné la base de la philosophie occidentale à l'aide des idées orientales, notamment celle du zen. Son but était d'unir l'une et l'autre de ces deux idées culturelles au-delà du point de vue bouddhiste.

rabattraient la diversité des langages sur des impératifs d'« efficacité ». Le risque serait que les métarécits éthiques soient remplacés par l'idéologie hégémonique de la « performance » (Lyotard 7-8).

Plus précisément, la crise des métarécits a été provoquée par la mise en opposition apparente des critères de langage de la science (la technologie) avec ceux de la politique et de l'éthique. Pourtant, au fond, nous dit Lyotard, la science ne peut pas échapper au positionnement politique et/ou éthique (dans le sens où elle est toujours supportée, initiée, etc., par un projet politique et/ou éthique) (Lyotard 49). Lyotard s'interroge donc sur ce qui pourrait posséder la légitimité pour « juger du vrai et du juste » (8) et en même temps fonder le « savoir ».⁴

Lyotard réfute l'attitude passive, sans critique, envers une « conception instrumentale du savoir », car le savoir ne se réduit normalement pas à la science ni à la connaissance (35-7). En effet, pour Lyotard le savoir est composé de trois types : le « savoir-faire », le « savoir-vivre » et le « savoir-écouter » qui s'attachent à des critères d'« efficacité (qualification technique) », de « justice et/ou bonheur (sagesse éthique) » et de « sensibilité auditive, visuelle » (35-7). Si Lyotard insiste sur les questions relatives au savoir (à ses instances, à sa production, à sa circulation), c'est donc parce que, si celui-ci est en crise, cela signifie que la science, l'éthique et la sensibilité le sont également, ainsi que le commun.⁵ Or, c'est justement le commun et le partage de l'expérience (notamment de l'expérience sensible), dans la mesure où ils posent un autre cadre que celui des idéaux individualistes de compétition, de rentabilité, etc., qui constituent pour Lyotard la solution à la crise postmoderne. Et c'est au sein du langage (des jeux de langage : le développement des trois types de savoir permet la constitution des « rapports de la communauté avec elle-même et avec son environnement », dit Lyotard) qu'il s'agit de commencer à le reconstruire (40).

Il existe là une différence entre la réponse de Lyotard dans *La Condition postmoderne* et celle de Taïra, qui recourt à la pensée japonaise. D'abord, dans cette dernière, le savoir ne s'attacherait pas au langage et il nous semble que c'est la raison pour laquelle la théorie n'y a pas pu germer. Cette culture est en effet basée sur la pensée du zen, qui conseille de rejeter toutes les interprétations intellectuelles qui passent par le concept, par l'idée. Un érudit bouddhiste japonais, Suzuki Daisetsu explique que, dans la culture japonaise, il y a l'idée fondamentale que les objets et la vie doivent être saisis « intuitivement », et non pas « conceptuellement » – le but étant de saisir directement le secret de notre existence par l'intuition, en tant qu'« expérience immanente », et de nous acheminer vers l'éveil (le *satori*) (Suzuki, *Zen et Culture japonaise* 150-1). C'est-à-dire qu'on ne compte pas sur les idées et le langage pour atteindre la véritable réalité : car pour reprendre les mots de Suzuki, la connaissance par l'intellect n'est pas à considérer comme une « vérité vivante » (*Zen et Culture japonaise* 150-1). Le plus important dans l'éveil, c'est au fond de se frayer un accès à la vérité par le biais de sa propre expérience intérieure.

LA SENSIBILISATION DE L'ÉCOUTE : LE « MA »

La réflexion entamée précédemment nous offre la possibilité de comprendre la démarche de Taïra qui semble être allé chercher des éléments de réponse aux problèmes de la postmodernité dans la culture japonaise. Le choix de la méditation en tant que sujet musical ne serait peut-être justement pas un hasard.

⁴ Sans cela, dit Lyotard, le savoir restera ce qu'il est devenu à partir de la fin de 1950 : mercantile et commercialisé (15-6), et détenu par les grandes puissances économiques privées, dès lors qu'elles ont un poids dans le contrôle de l'information (30).

⁵ « La destruction d'instances (ou de récits) venant cadrer le savoir, chaque individu se voit confier la tâche de trouver une valeur au "soi". Le collectif est donc mis à mal, d'autant plus que les idéaux de performance, de compétition et d'interchangeabilité viennent prendre la relève. De cela découle un social en crise, ou la "relation plus complexe et plus mobile que jamais" (Lyotard 30-1).

Mais il faut préciser que Taira ne mentionne pas lui-même ses connaissances sur la philosophie de Lyotard. Ce que Taira avait étudié (d'après ce qu'on peut prouver⁶) est plutôt la théorie de Jacques Monod, qui s'inscrit lui aussi d'ailleurs dans une certaine postmodernité. Monod atteste que ce que l'homme recherche est un dépassement et une transcendance, mais non une explication pour apaiser l'angoisse (210-11). Sa proposition est de rejeter les explications mythiques, religieuses et une bonne part de la philosophie, et d'accepter notre nature (l'étrangeté de l'homme parmi les êtres vivants, et sa place *non centrale* dans l'Univers) par un choix « conscient » (216-22). Cette proposition ressemble à l'attitude de Taira : libérer l'écoute, assumer sa fragilité, plutôt que de chercher des explications et des légitimations. Autrement dit : réaffirmer une certaine autonomie de l'écoute, et cela s'accompagne d'une absence d'explications théoriques quant à ses « stratégies » compositionnelles. Certes, il s'est appuyé sur le zen, non pas comme religion ou philosophie proposant des idées, concepts et modèles, mais plutôt comme une « expérience immanente » et une pratique émancipatrice. Taira dit : « Je ne suis pas un compositeur bouddhiste ou catholique, ma démarche n'a rien à voir avec celle d'Olivier Messiaen. Ma musique entretient des rapports spirituels avec l'homme et l'humanisme, le cosmos, la nature. C'est finalement toujours une méditation sur ces grands thèmes. Dans ce sens, j'accepte tout à fait le terme de religiosité » (Artaud 17). En effet, on peut comprendre clairement que Taira mobilise la référence au zen dans les titres de trois de ses œuvres : *Eveil* (1974) pour hautbois et harpe, *Méditation* (1977) pour orchestre et *Moksa Vimoksa* (1983) pour orchestre (qui en sanskrit signifie « éveil »).

La méditation est une pratique appartenant au zen qui est un courant du bouddhisme, basé sur la transmission de l'enseignement de Bouddha. Cet enseignement est expérientiel, orienté vers une expérience spirituelle. En général, cette expérience est éprouvée lors de la méditation assise, au cours de laquelle il s'agit d'observer les « faits à l'intérieur du soi », ordinairement ensevelis sous l'intellect et les idées décousues (Suzuki, *Zen et Culture japonaise* 71). Autrement dit, c'est un essai pour saisir immédiatement l'« essence de la vie » par une expérience directe : l'éveil (Inoue *et al.* 13). Selon Suzuki, cet éveil correspond à *l'intuition*, portée au niveau extrême : c'est un état d'unité avant la distinction entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de dualisme : il n'y a qu'un « néant »⁷ (*Zen et Culture japonaise* 14-25). Mais ce néant n'est pas l'équivalent d'une négation, c'est une transcendance, un dépassement qui permet d'accéder enfin à une existence adéquate et une réalité profonde et véritable (Suzuki, *Zen et Culture japonaise* 36). On pourrait rapprocher le *ma* (le vide) de cette pensée religieuse du néant. En effet, le *ma* est un reflet de ce néant, en ce qu'il dépasse la dualité espace / temps de la vie quotidienne.

Roland Barthes explique que le fruit de la pratique de la méditation est le vide : un « moment où le langage cesse (moment obtenu à grand renfort d'exercices) » (100), et son explication met en évidence la pertinence des pratiques du zen dans le contexte de la postmodernité :

[...] si cet état d'*a-langage* est une libération, c'est que pour l'expérience bouddhiste, la prolifération des pensées secondes (la pensée de la pensée), ou si l'on préfère, le supplément infini des signifiés surnuméraires — cercle

⁶ Entretien personnel avec Yoshiko Hirasawa, 4 mai 2016.

⁷ Le néant (*mu*) ne correspond pas à la non-existence, et ne s'oppose pas à l'être. Il s'agit plutôt d'une transcendance de cette opposition en l'impliquant en soi. Kosaka utilise l'expression « néant absolu » (75). Selon Nishida, la notion de néant vient de la conscience religieuse de la « vacuité (*kū*) » : tous les phénomènes et toutes les existences n'ont pas de substance, mais, en leur cœur, du vide. C'est alors par rapport à ce qu'elle capture par les cinq sens qu'une subjectivité humaine se définit. La subjectivité et l'objectivité n'existent donc pas l'une sans l'autre. Le point de vue dual qui distingue deux éléments contraires est dépassé.

dont le langage lui-même est le dépositaire et le modèle — apparaît comme un blocage : c'est au contraire l'abolition de la seconde pensée qui rompt l'infini vicieux du langage. Dans toutes ces expériences, semble-t-il, il ne s'agit pas d'écraser le langage sous le silence mystique de l'ineffable, mais de le mesurer, d'arrêter cette toupie verbale, qui entraîne dans sa giration le jeu obsessionnel des substitutions symboliques. (101-2)

La tentative de produire ou révéler le *ma* est l'une des caractéristiques singulières de la démarche de Taïra, et apparaît dans un grand nombre de ses œuvres. Ce concept de *ma*, d'« espace-temps du vide » (selon Arata Isozaki), est bien particulier et se différencie du silence tel qu'il est conçu dans l'histoire de la musique occidentale, c'est-à-dire comme un interstice sans consistance qui séparerait les sons, et comme un signe de ponctuation ou une pause dans l'expression musicale (Cage 42). Dans le *ma*, qui est basé sur la pensée bouddhiste, le son et le silence ne s'opposent pas. L'état de silence est souvent exprimé avec un son (Tanaka 168), notamment parce que le son accentue le silence : c'est en passant par le son qu'on s'aperçoit de l'existence du silence. Taïra, semble-t-il, connaissait cette relation profonde entre le son et le silence, et il la met en évidence dans presque toutes ses œuvres.

C'est ce que le compositeur appelle le « silence vivant » (Mâche 138) et qu'il cherche quand il utilise le *ma* d'un point de vue sonore. Ce silence, bien loin de s'opposer au son, est tendu vers lui, et réciproquement le son tend vers le silence en accumulant une tension extrême, que Taïra nomme « la force intérieure » (Maréchal). Le compositeur japonais explique :

On peut affirmer que le silence psychologique existe indiscutablement : c'est le silence de la musique. Il est admirablement défini par le concept japonais du *ma*. Considérons deux objets et constatons qu'un certain espace les sépare : ce vide, c'est le *ma*. La façon d'être de ce silence / espace donne leur raison d'exister aux objets. Les deux sont indissociables : pas de silence sans objet, et pas d'objet sans silence.⁸ (Artaud 16)

Il ajoute aussi que « les sons entourant le silence déterminent sa qualité et sa fonction » (Artaud 16). Nous pouvons alors supposer que cette relation entre le silence et le son est une accentuation de la sensibilité : une *sensibilisation de l'écoute*. Grâce à l'effet de ce *ma*, on peut accéder à une attention aiguë au son, et même au silence.

Taïra donne également à entendre, en plus des silences complets, quelques « quasi-silences » (silences par contraste), où les sons mystérieux et délicats viennent intensifier l'écoute, lui faire porter attention au « presque silencieux », à ces bruissements presque imperceptibles, proches de l'immobilité et sans régularité. On pourrait faire ici un rapprochement avec ce que le zen appelle la « forme imparfaite » ou « insuffisante »⁹ qui, finissant par nous écarter de la forme elle-même (Suzuki, *Zen et Culture japonaise* 10), nous permet de nous conduire vers notre intériorité. Taïra utilise toutes sortes de contrastes sonores pour éviter la « forme parfaite », proposant alors au contraire l'audition d'une sorte de « forme imparfaite » telle que le zen la décrit, et provoquant ce mouvement d'instabilité et des moments de quasi-immobilité sonore (quand le terme du contraste est le silence), nécessitant chez l'auditeur une attention au détail et l'amenant vers une « écoute intérieure ». Au-delà du contraste son-silence, d'autres contrastes ont leur importance : contrastes de timbres, de durée, d'harmonies, de dynamiques. Les contrastes sont ce qui procure la « force intérieure » dont parle Taïra lui-même : cela donne un « souffle de vie » (Cadieu) à sa musique. À ce moment-là, ces contrastes deviennent le *ma*, qui capture un instant où il n'y a qu'une expérience d'écoute elle-même.

⁸ Il faut noter que ces propos témoignent de la connaissance du compositeur japonais vis-à-vis du zen et de la façon dont il pense l'existence.

⁹ Par exemple, une assiette qui serait un peu courbée ou fendue, plus tout à fait circulaire, plus tout à fait uniforme. Cette légère « imperfection » permet à celui qui la regarde de se défaire de l'évidence de la « forme parfaite », de passer de l'attention à la forme globale à une attention plus détaillée.

L'exemple ci-dessous est tiré de l'œuvre pour orchestre intitulée *Ji-Ku-Jinkan (Ji-sô I)* et composée en 1999¹⁰. Il montre une succession de *crescendo* et de retombées brusques. Après un « sommet d'intensité » à la mesure 11, qui marque le terme d'un *crescendo*, et après les échos des tam-tams et de la cymbale, l'intensité chute, redevient minimale : il ne reste que les contrebasses et les altos, en *piano* et *pianissimo*. Malgré cette baisse radicale d'intensité, l'atmosphère reste tendue. Par la suite, de nouveau, un *crescendo* amène à un « pic », mesure 14, *sur le deuxième temps* : toutes les cordes, excepté les contrebasses,

The image shows a detailed musical score for measures 11-14 of the piece *Ji-Ku-Jinkan*. The score is organized into four main sections: Percussion (Perc.), Violins I (Vns I), Violins II (Vns II), and Alti (Al.).

- Percussion (Perc.):** This section includes staves for tam-tams, cymbale, timbales, and maracas. A note indicates "frotter avec un archet" (friction with bow) for the tam-tams. The dynamic range is marked from *ff* (fortissimo) to *p* (piano).
- Violins I (Vns I):** This section includes staves for violins I, with measure numbers 12, 34, 56, 78, 910, 11/12 (15), and 13/14 (16) indicated. The dynamic range is marked from *ff* to *p*.
- Violins II (Vns II):** This section includes staves for violins II, with measure numbers 12, 34, 56, 78, 910, 11/12 (14), and 13/14 (16) indicated. The dynamic range is marked from *ff* to *p*.
- Alti (Al.):** This section includes staves for altos, with measure numbers 11/12, 34, 56, 78, and 910 indicated. The dynamic range is marked from *ff* to *p*.

At measure 14, there is a tempo change to 3/4 time with a metronome marking of 72. A note indicates "frotter avec un archet" (friction with bow) for the tam-tams. The score is marked with measure numbers 11, 14, 12, 34, 56, 78, 910, 11/12 (15), 13/14 (16) for various parts.

Figure 1 *Ji-Ku-Jinkan* : mesures 11-14, détail de la partition (percussions, violons I et II, altos)

¹⁰ Partition éditée en 1999 par Édition Musicales Transatlantiques.

retentissent en même temps, ce qui n'était encore jamais arrivé. Puis les contrebasses reviennent, en jouant *fortississimo*, et *sul ponticello*, alors même que les autres cordes se taisent. Elles sont accompagnées par des tam-tams, dont le jeu est étouffé. Après cela, on retrouve les percussions, cymbales et tam-tams, frottées avec un archet, là encore comme des échos du moment intense qui vient de se produire. Là encore, donc, comme cela s'était passé à la mesure 11, le sommet est suivi d'une « retombée » (de l'intensité, *mais pas de la tension*).

Dans les mesures 56, 57 et 58, par exemple, le « vivant » renvoie à une absence de stabilité temporelle (voir figure 2). Le piano plaque un accord résonnant (*mezzo-piano*), auquel les tam-tams répondent, en produisant un contraste (par leur son « clair » et leur nuance *fortissimo*). Cette réponse est ponctuée par un silence. Bien que les durées soient indiquées, on ne perçoit pas de régularité. Cela rappelle un temps naturel, où les événements sonores apparaissent de manière imprévue.

The image shows a musical score for measures 56, 57, and 58. It consists of six staves. The top four staves are labeled 'Perc.' and are numbered 1, 2, 3, and 4. The fifth staff is labeled 'Hpe' (Harpe) and the sixth is labeled 'Pno' (Piano). Measure 56 is marked with a box containing the number '56'. Below the percussion staves, there are time signatures: '- 6'' (6 seconds), 4/4 = 72, 2/4, and 3/4. The piano part (Pno) features a sustained chord in the left hand and melodic lines in the right hand. The harp (Hpe) and percussion parts have sparse, rhythmic markings.

Figure 2 Ji-Ku-Jinkan : mesures 56-58 (percussions, harpe et piano).

Le *ma* reflète donc la pensée du bouddhisme : « les distances temporelles et les distances spatiales ne sont qu'une des manifestations de la réalité » (Katô 39), c'est-à-dire qu'*en réalité* elles forment un ensemble. Ce n'est pas tout à fait une négation de la dichotomie entre espace et temps, mais plutôt la coexistence et la nécessité de l'un pour l'autre : chacun assume le rôle de refléter l'autre (Suzuki, *Spiritualité japonaise* 16). Suzuki explique que cette coexistence est particulièrement manifeste dans l'intuition qui conduit à l'éveil.

Si on peut les relier à la conception de Taïra, les différents contrastes ne sont pas exactement là pour renforcer des états contraires (son *ou* silence), mais plutôt dans l'intention de créer une interaction entre ceux-ci, d'échapper à la pensée dichotomique. Autrement dit, il s'agit de mettre en relation deux éléments hétérogènes (parfois même, à première vue, absolument étrangers : son et silence par exemple) sans donner à l'un ni à l'autre une quelconque suprématie. Le recours au *ma* dans l'écoute permet de faire de ce contraste autre chose qu'une opposition. L'auditeur est sollicité pour constituer un monde où tiennent ensemble des sons hétérogènes et même des silences. Les contrastes ne doivent alors pas empêcher le maintien de la tension (maintien de l'énergie, de cette « force intérieure » que l'on l'a déjà mentionnée). Au contraire, justement, ce maintien de la tension permet la concentration et la sensibilisation de l'écoute,

ce qui nous amène au dépassement de la pensée dichotomique (au-delà de ces contrastes, au-delà de la séparation sujet/objet, au-delà de la distinction moi/musique), à la synthèse. Cette expérience d'écoute nous unit au son lui-même.

Le néant (*mu*) dont parle le zen n'est pas relatif à un monde qui serait extérieur aux cinq sens. Au contraire, il serait un « intérieur » de la sensorialité, comme une face inconsciente de celle-ci (Suzuki, *Zen et Culture japonaise* 170-1). Par exemple, ici, la « face inconsciente » est le son lui-même, et l'écoute qui l'a capturé est un « instant de conscience », point de passage de l'inconscient à la conscience. Lors de cet instant qu'est l'écoute, la conscience est mise en pause, ce qui permet un accès à l'inconscient. Cela signifie que *cet instant* est un état sans discernement, sans jugement. Cette expérience *directe* de saisie des choses « telles qu'elles sont », qui permet d'être en « prise directe » avec l'existence, c'est-à-dire avec la réalité, est ce qui amène à l'éveil. Chez Taïra, le thème de la méditation porte, semble-t-il, l'intention de revenir à l'écoute, précisément dans ce but de réinvestir notre intériorité.

LA MÉDITATION COMME UN « LIEU »

La position de Taïra se rapproche également de la philosophie de l'école de Kyoto, et notamment de la pensée de Nishida, ainsi que des pensées musicales qui accordent un rôle central à l'écoute. Par exemple, John Cage est l'un des premiers compositeurs qui accordent – théoriquement en tout cas – de l'importance à l'écoute et à l'inconscient. Sa « musique aléatoire »¹¹ souhaite amener à une libération de l'écoute et du son en s'inspirant de la pensée du bouddhisme. On pourrait mentionner également Murray Schafer, qui souligne la valeur du silence dans un contexte d'intensification des bruits (entendus ici comme « sons gênants ») : la revalorisation du silence passe chez lui par un « rétablissement de l'écoute », car Schafer nous interpelle sur la dégradation de celle-ci et nous propose de la pallier. On trouve chez Taïra un mélange de ces motivations, qui déjà convergent : il associe la méditation, pratique ancestrale, à ce « retour à l'écoute », tendance relativement récente chez les théoriciens et compositeurs occidentaux. La sensibilisation de l'écoute nous permettrait justement de solliciter notre capacité à accepter les différences et les hétérogénéités.

L'idée d'une synthèse par le biais de la méditation développée par Taïra ne constitue pas une perte de diversité, mais est plutôt pensée dans le sens du zen comme une interaction. C'est une acceptation des différents sons *tels qu'ils sont*. Atteindre cet état d'acceptation conduit l'auditeur à réaliser une expérience particulière et, en quelque sorte, à comprendre profondément le soi à l'aide de ces différences et interactions. Cela renforce une certaine autonomie. Cependant, on rencontre ici une deuxième question : comment est-il possible théoriquement d'équilibrer cette relation ambivalente entre la synthèse et les différences ? La philosophie du « lieu (*basho*) » de Nishida peut nous aider à éclaircir cela.

Parler de l'expérience, dans le bouddhisme zen, comporte un problème fondamental que l'on ne peut pas ignorer : dès que l'on tente de la décrire à l'aide du langage, sa part radicalement intuitive est effacée. Son intensité est amoindrie. Mais à l'inverse, si on ne peut pas la décrire, cela voudrait dire qu'elle ne serait qu'une expérience « imaginaire » (Ueda 38) et individualiste, restant à l'intérieur de soi sans pouvoir

¹¹ Qui n'est cependant pas complètement « au hasard » et reste opérationnelle. Pour comprendre cette distinction, nous dirons que Monod entend par « hasard » ce qui résulte « de l'intersection de deux chaînes causales totalement indépendantes l'une de l'autre », et non pas d'une « incertitude du résultat » (comme c'est le cas pour l'issue du jeu de dés ou de la roulette). Il explique qu'avec ces jeux il est pratiquement impossible de « gouverner [le résultat] avec une précision suffisante », et que cette incertitude est « purement opérationnelle », et non essentielle. (Monod 149)

surmonter la relation sociale.¹² Nishida s'emploie donc à surmonter ce problème de la verbalisation et cherche la possibilité de mettre en relation la part intérieure et la nécessité d'extérioriser l'expérience. Il se pose la question suivante : comment partager l'expérience tout en maintenant son essence?

La particularité de la philosophie de Nishida — dans le contexte postmoderne — est sa manière d'envisager ce qui serait un savoir indubitable et véritable : un tel savoir viendrait de « l'immédiateté » (Ueda 48). Ce savoir est basé sur une expérience « directe » que Nishida nomme « expérience pure ». Elle est un état qui précède l'émergence du jugement (et du langage) ainsi que la distinction entre sujet et objet (Nishida, *Étude sur le Bien* 13-4). Mais il faut noter que ce n'est pas une négation du langage; c'est cette immédiateté qui rend en fin de compte possible la parole « authentique ».

Le philosophe japonais donne comme exemple *l'instant* où l'on voit une couleur, où l'on entend un son, *avant d'ajouter le jugement* (*Étude sur le Bien* 13-4). En effet, il met en question la relation dualiste qui considère que le sujet est un observateur alors que l'objet est observé de l'extérieur : c'est-à-dire entre ce qui porte la cognition (le sujet) et ce qui est porté par la cognition (l'objet) (Fujita, *Vie et Philosophie* 42, 52). Le philosophe et chercheur spécialiste de Nishida, Shizuteru Ueda, explique que cette distinction provient déjà d'un passage par la pensée : c'est un filtre « artificiel » (128), qui engage comme un ensemble de constructions (personnelles, culturelles). Pour Nishida, il est donc important de commencer par un état de « non-soi » (un état de transcendance du sujet), avant de générer de la pensée. Cela garantit une certaine véracité. La méditation est un entraînement pour atteindre cet état en se libérant de toutes ces catégories artificielles.

L'expérience pure est le point de départ d'une véritable « conscience du soi » (*jikaku*) (Elberfeld 477) : le soi est regardé « objectivement », en soi, alors que le soi est un néant (non-soi) (Ueda 117-9). C'est-à-dire que l'expérience du soi (du soi comme néant) est l'expérience pure elle-même (123). Cette conscience se situe dans un « lieu (*basho*) » qui peut envelopper l'intériorité et l'extériorité (sujet-objet) en transcendant le soi (la subjectivité) (123-4). C'est ce que Nishida considère comme l'« existence vraie », toujours présente, sans jamais devenir le passé (130). Plus le soi perd sa subjectivité, plus il s'approche de l'existence. Le soi est justement cet état de « non-soi » qui s'harmonise avec l'extérieur (113), au cours duquel « le soi se conforme à l'objet » (Fujita, *Vie et Philosophie* 60).

Selon Nishida, le lieu dans lequel le soi se situe opère comme un miroir (Ueda 126). C'est-à-dire que le soi est objectivement regardé par soi-même dans ce lieu qui enveloppe la conscience et l'objet (Nishida, *Lieu* 70). Si l'on passe par la pensée, on ne pourra jamais échapper au cadre artificiel. Ueda explique que l'immédiateté ne pourrait pas être retrouvée par la réflexion, car si l'on doit d'abord se débarrasser de ce cadre artificiel, cela provoque en conséquence une démarche négative qui incite à la « négation du soi » (Ueda 92). Le lieu de l'expérience pure où émerge la conscience du soi (*jikaku*) que Nishida propose est mobile et autonome puisqu'il y a constamment des mouvements entre le soi et le non-soi; en effet, ceux-ci (le soi et le non-soi) sont identiques en gardant leur différence. Autrement dit, ce lieu est un *ma* « entre »¹³ la conscience et la « non-conscience » (qui n'est pas l'inconscient¹⁴) (143). En effet, Nishida trouve dans ce *ma* qui unifie tous ces passages ce qu'on appelle un « dieu » (Ueda 81) : sa philosophie et sa logique se situent donc à la frontière de la religion et de la spiritualité.

¹² Même si cette expérience tend à rétablir une “totalité” du monde, cela ne pourrait être qu’une “amélioration de la personnalité”.

¹³ Cette fois-ci, le *ma* signifie en “entre”.

¹⁴ L'inconscient s'attacherait fortement au sujet (il s'agit au départ un concept psychanalytique); c'est un phénomène qui parfois remonte dans notre conscience, tandis que la non-conscience exprimée par Nishida semble être ce qui ne peut pas être capturé par notre conscience; c'est-à-dire qu'elle correspond à l'ensemble des choses externes, en dehors de notre subjectivité comme le cas de l'expérience pure déjà mentionnée.

Ueda affirme que le problème du langage, évoqué par Nishida, est que celui-ci empêche de pénétrer dans les choses elles-mêmes (16). L'expérience pure nous permettrait donc de générer à nouveau de la conscience, et par conséquent, de produire de nouveaux langages. Elle nous donne un accès direct aux choses elles-mêmes, à leurs particularités et leurs différences, et dans cet état s'opère une sorte de fusion. Enfin, lorsqu'on se rend compte que cet état du non-soi (le soi se conforme à l'expérience) est justement notre identité (c'est-à-dire que l'on reprend conscience de soi), nous avons besoin de la compréhension verbale : c'est-à-dire qu'en fin de compte, le langage participe à la prise de conscience (26, 120). Le langage a donc son importance, mais qui est une importance secondaire.

On pourrait dire que l'expérience pure est une manière d'entrer en relation avec les autres (l'ensemble des êtres vivants et phénomènes du monde) consistant à examiner les aspects et critères déjà existants en nous, et à faire des efforts à nouveau pour ressentir et recommencer à expérimenter les choses elles-mêmes, sans passer par les préjugés. Il nous semble également que Nishida avait ressenti la limite de la conscience : il existe beaucoup de choses que celle-ci ne peut capter, ainsi que certaines qui sont impossibles à exprimer par le langage. Au fond, l'expérience pure est peut-être une tentative de saisir ces choses invisibles, insonores et inexplicables, au cours d'un instant particulier. Et le lieu de cet instant, ce serait le *ma* (du moins, le *ma* semble correspondre au « *basho* [lieu] » dont parle Nishida dans sa *Logique du lieu*). Ce que Nishida voulait exprimer de la conscience, c'est qu'elle est un processus : « ce dont on est en train de prendre conscience » (mais qui n'apparaît pas encore comme objet figé dans la conscience) (Ueda 151). Ces passages, ces instants de conscience sont mobiles et éphémères et ils se situent dans un lieu de « néant absolu » où se génère de la pure création.

En abordant la méditation comme thème musical, Taïra essaie de réaliser ce *ma* dans ses œuvres en utilisant plusieurs types de contrastes qui engendrent justement ces allers-retours entre la conscience et le non-conscient à l'aide des différents contrastes qui capturent notre concentration d'écoute sur l'instant. La méditation est une pratique qui engage notre manière d'être et nous conduit à ressentir notre existence, à chaque instant, de façon autonome et active. On pourrait dire que ce que Taïra cherche dans la sensibilisation de l'écoute c'est à fonder chez nous une attitude sociale authentique, où la sensibilité sert de base à partir de laquelle construire le commun. C'est peut-être en reconnaissant et en partageant ces choses invisibles et inexplicables que l'on ressent la possibilité d'entrer dans une relation consistante avec les autres. Ici, nous pouvons observer un certain croisement entre les penseurs de la postmodernité française et le Japon (la différence se tenant dans la place attribuée au langage).

Taïra explique que le *ma* « tire son importance du fait qu'il lie [les] deux choses qu'alors on ne peut plus dissocier » (Maréchal). Dans une formulation proche de celle du zen ou de la philosophie de Nishida, nous pourrions dire, en conclusion, que Taïra opère dans sa musique une synthèse culturelle, en revenant en deçà de la naissance de l'opposition entre les catégories « occidentales » et « orientales », pouvant ainsi embrasser une diversité fine, dont l'élément commun est l'ouverture de notre sensibilité.

OUVRAGES CITÉS

- Artaud, Pierre-Yves. « Yoshihisa Taïra Interview : De Tokyo à Paris... Naissance d'un créateur. » *Traversières Magazine : La Revue Officielle de l'Association Française de la Flûte*, Numéro spécial III, 1997, pp. 11-21.
- Barthes, Roland. *L'Empire des signes*. Éditions du Seuil, 2005.
- Bernier, Bernard. « Watsuji Tetsurô, la modernité et la culture japonaise. » *Anthropologie et Sociétés*, volume 22, n° 3, Département d'Anthropologie de l'Université Laval, 1998, pp. 35-58.
- Brindeau, Véronique. « Vagues d'influences, les échanges musicaux entre la France et le Japon au XX^e siècle. » *Extrait d'Accents*, n° 29, 2006, *Ensemble Intercontemporain*, www.ensembleintercontemporain.com/fr/2006/04/grand-angle-vagues-dinfluences-les-echanges-musicaux-entre-la-france-et-le-japon-au-xxe-siecle-accents-n-29/. Consulté en décembre 2019.
- Cadiou, Martine. « La Critique et Yoshihisa Taïra. », article de presse (*Lettres françaises*, numéro non indiqué) disponible au Centre de documentation de la musique contemporaine (Paris).
- Cage, John. *Silence*. Éditions Contrechamps et Héros-Limite, 2012.
- Chen, Hui-Mei. *Les Sources d'inspiration et les influences dans la musique de Yoshihisa Taïra*. Thèse de doctorat en musique et musicologie, sous la direction de Marc Battier, Paris IV-Sorbonne, soutenue en 2007.
- Elberfeld, Rolf et Jean-Pierre Deschepper. « "Lieu" Nishida, Nishitani, Derrida. » *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, volume 92, n° 4, 1994, pp. 474-94.
- Fujita, Masakatsu. *Gendai shisô toshitenô Nishida Kitarô* [Kitarô Nishida en tant que pensée contemporaine]. Kôdansha, 1998.
- . *Nishida Kitarô – Ikirukoto to tetsugaku* [Nishida Kitarô – Vie et Philosophie]. Iwanami shoten, 2007.
- . « Nishida Kitarô no shisaku – Nihonbunka wo megutte » [La Pensée de Kitarô Nishida - Autour d'un problème de la culture japonaise]. *Kyoto-U Opencourseware*, Kyoto University, ocw.kyoto-u.ac.jp/ja/faculty-of-lettersja/nishida/prof-fujita.pdf. Consulté en janvier 2020.
- Hondré, Emmanuel. « Yoshihisa Taïra & Pierre-Yves Artaud. » *Traversières Magazine : La Revue Officielle de l'Association Française de la Flûte*, Numéro spécial III, 1997, pp. 51-6.
- Inoue, Chieko et al. *Zen*. Ishikawa Nishida Kitaro Museum of Philosophie, 2016.
- Isozaki, Arata. *Mitate no shuhô* [Procédé de choix]. Kagoshima shuppankai, 1990.
- Katô, Shûichi. *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*. CNRS Éditions, 2009.
- Koizumi, Fumio. *Nihon no ongaku – Riron to rekishi* [La Musique du Japon - Théorie et Histoire]. Nihon geijutsubunka shinkôkai, 1974.
- Kosaka, Kunitsugu. *Nishida tetsugaku no kisô – Shûkyôteki jikaku no ronri* [La base de la philosophie de Nishida – Logique de la prise de conscience religieuse]. Iwanami shoten, 2011.
- Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Les Éditions de Minuit, 1979.
- Mâche, François-Bernard. « Les Mal Entendus : Compositeurs des années 70. » *La Revue Musicale*, n° 314-315, édité par Richard-Masse, 1978, pp. 137-40.

- Maréchal, Ilke Angela. « Bâtitseur de MA – Dialogue avec Yoshihisa Taïra. » *Phrétique*, n° 48, 2009, Ilke Maréchal, www.ilkemarechal.com/batisseur-de-ma-dialogue-avec-yoshihisa-taira-2/. Consulté en décembre 2019.
- Monod, Jacques. *Le Hasard et la nécessité*. Éditions du Seuil, 1970.
- Nishida, Kitarô. *Nishida Kitarô tetsugakuronshû I : bashô, watashi to nanji* [Collection des théories philosophiques de Kitarô Nishida I : Lieu, moi et toi]. Rédaction par Shizuteru Ueda, Iwanami shoten, 1987.
- . *Zen no kenkyû* [Étude sur le bien]. Iwanami shobô, 1950.
- Sakurai, Susumu. *Setsugekka no sûgaku* [Mathématiques du setsugekka]. Shôdensha, 2000.
- Shiraishi, Miyuki. *John Cage – The Music of Anarchy*. S.A. University of art Musashino, 2009.
- . « Taïra Yoshihisa ga kataru, sekai no oto – Inori no uta » [Le son du monde – Le chant de la prière]. Ongaku no tomo sha, 1993.
- Suzuki, Daisetsu. *Zen to nihonbunka* [Zen et Culture japonaise]. Iwanami shinsho, 1940.
- . *Nihonteki reisei* [Spiritualité japonaise]. Iwanami shoten, 1972.
- Tanaka, Yuko. *Edo no oto* [Le Son d'Edo]. Kazade shobô shinsha, 1997.
- Ueda, Sizuteru. *Keiken to jikaku* [Expérience et Conscience du soi]. Iwanami shoten, 1994.
- Yanaihara, Isaku. *Geijutsu to geijutsuka* [Art et Artiste]. Misuzu shobô, 1987.