

D'Est en Ouest

Il semble que les musiciens actuels soient plutôt à la recherche d'une conception de l'œuvre dans ses rapports avec le monde qu'à celle de techniques neuves – si novatrices fussent-elles! – tels les premiers post-weberniens.

Les travaux des ... «ainés immédiats» ont mis à notre disposition une technique aux pouvoirs étendus; ils ont également posé l'ensemble des problèmes du langage, suffisamment pour que l'activité créatrice actuelle s'oriente vers l'approfondissement et la synthèse plus que vers la prospection de nouveaux inconnus. L'ensemble de ces «problèmes posés» si souvent décrit peut être supposé connu; les œuvres importantes de Messiaen, Boulez, Stockhausen (d'autres encore) définissent assez largement la grammaire, la syntaxe et le plan formel du langage d'aujourd'hui¹.

Ceci dit, en considérant la musique sérielle, aujourd'hui, en examinant l'ensemble des œuvres et des idées – dans la mesure où cet ensemble parvient à ma connaissance ou se trouve résumé par des écrits remarquables – je puis en retirer l'impression que me donnerait la contemplation d'une ville aux vastes dimensions, s'étendant sans aucun plan d'urbanisme directeur: tel quartier se voue à des écritures précises, telle place à des combinaisons qu'elle affirme infinies, telle ruelle à l'aléa... de fructueuses rencontres, etc. Sans doute ce foisonnement exprime-t-il la vitalité extrême de la production actuelle, mais on peut se demander si des points de convergence ne tendront pas à se définir dans cette Babel naissante: la dynamique d'une synthèse. On sait par ailleurs que ces brusques expansions d'idées sont communes à tout mode intellectuel créateur, entre cent exemples je pourrais citer l'introduction d'un cours de mathématique des ensembles où l'auteur montre l'alternance caractéristique des recherches abstraites: phase d'extension (recherches, exploration, conquête) et phase de synthèse (dégagement des structures fondamentales des objets mis au jour).

Dans notre domaine, on verra que par-delà la recherche technique et au-delà des «éclats personnels», une conscience, une conception de l'œuvre *dans ses rapports avec le monde* doit être définie, ce soin ne devant certes pas être laissé aux historiens du futur comme l'ont affirmé d'illustres hypocrites². Cette conscience aura nécessairement un caractère collectif, car elle exprimera pour chacun les relations fondamentales de ces «objets mis au jour» par l'activité isolée des auteurs.

On peut imaginer une double voie menant à la connaissance de ces rapports fondamentaux: l'étude comparative de l'ensemble des objets (elle suppose des moyens d'investigation trop étendus) ou encore une réflexion sur les relations que l'on peut définir entre la musique et l'ensemble des autres modes intellectuels créateurs. Or de musique à mathématique, lettres, psychologie, sociologie, etc., on dresse un réseau relationnel qui, interférant sans cesse, tend à établir une *mathématique des idées* aux pouvoirs non finis. Cette hauteur de vue, pour qui la posséderait, serait incommunicable. C'est l'«Aleph» selon Borges, ou encore le moment de clarté rimbaldien, ou peut-être simplement... un sujet de littérature.

Il se peut que l'une des explications de la musique actuelle soit donnée par la pénétration des modes de pensée orientaux dans notre bastion musical occidental.

¹ Je ne ferais pourtant pas la grâce aux piètres Brummels que l'on sait de valider leur parodie musicale par une quelconque discussion des idées qu'ils ont récoltées à droite et à gauche.

² Au fait, de qui pourrait-il s'agir?

Se rechercherait-on de nouvelles ascendances? Nullement, cet examen tendant à déterminer des points de tangence – au minimum, des évolutions parallèles au maximum – entre deux univers radicalement autres de par leur vision du monde. Et l'on sait combien notre esprit se ferme devant tout apport dédaigneusement qualifié d'exotique!

Ce n'est guère dans le domaine technique, grammatical ou syntaxique, que des influences d'Orient en Occident sont décelables, bien que des musiciens comme Messiaen aient tiré parti de la rythmique hindoue ou que diverses œuvres récentes «sonnent» oriental par l'adoption de timbres nouveaux ou même d'intervalles non tempérés. La correspondance est décelable à des étages de pensée beaucoup plus élevés, là où s'organisent les données les plus générales dont l'ensemble aboutira à une représentation du monde.

Accorder les pouvoirs et la signification de l'œuvre à la conscience que l'on a du monde est la démarche particulière du musicien oriental; au-delà d'une esthétique, c'est une formulation éthique qui est recherchée. Les deux voies classiques de la musique indienne sont un exemple des relations multiples instaurées entre l'œuvre et l'univers: le «deshi», qui est une forme musicale régionale, fondée sur les découvertes empiriques de divers peuples, s'oppose au «mârگا», qui repose sur les lois fondamentales des sons, technique universelle, invariable, «récélant des pouvoirs prodigieux envers choses et êtres animés³». Au-delà de cette opposition technique on voit se profiler la marge qui sépare personnel et collectif, accidentel et universel. Or cette volonté de traduire les *données de l'époque* – le monde – de manière impersonnelle – mieux: extra-personnelle – est parfaitement sensible dans la musique occidentale récente. L'illusion de donner ses traits à l'époque disparaît et avec elle cette dramaturgie du Moi à l'honneur depuis des siècles⁴. De plus, interpréter cette tendance comme la perte des valeurs «personnelles», la chute dans la grisaille uniforme, prouverait une incompréhension certaine du phénomène; les travaux des psychologues modernes montrent assez clairement que la remise en question du Moi tend plus naturellement à l'élargissement des frontières de l'être qu'à leur étrécissement.

Dans la musique des Orientaux on peut mettre en évidence, outre une finesse d'audition des intervalles très supérieurs à la nôtre, des notions particulières de l'improvisation, de la forme et du temps. L'improvisation est fonction d'un contenu grammatical invariant: le mode ou un ensemble de modes. A l'opposé de ce que l'on pense généralement, la musique indienne n'a point ignoré la possibilité d'un art polyphonique mais l'a rejetée, jugeant supérieure la construction monodique modale. Dans l'usage, le mode est un ensemble fixe, une constellation de hauteurs en laquelle l'interprète peut indéfiniment puiser pour réaliser ses idées musicales, certaines formules, thèmes, principes intervenant pour architecturer le tout.

Cette notion d'improvisation – plus précisément *cette mise en forme de contenus collectifs* – est apparue dans des œuvres occidentales récentes. Cependant, bien que des musiciens se soient contentés d'une transcription textuelle du procédé, en notant des constellations sonores à «informer» en cours d'exécution, pratique de composition «en gros» le détail étant le fait de l'interprète (ici, parler enfin d'aléa!), d'autres auteurs ont interprété cette idée en posant le principe du *choix* entre des ensembles parfaitement précisés. On mesure combien, d'Orient en Occident, le même principe se nuance. En outre, ce caractère d'instantanée et perpétuelle création agit sur la forme de l'œuvre, l'apparentant plus à une spirale qu'à un segment de droite. Similairement dans notre musique récente, l'évolution du lan-

³ A. Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, p.94.

⁴ Introduction du Dr R. Cahen à «Dialectique du Moi et de l'Inconscient» de C.G. Jung. Idem: «La dramatique du Moi», Edmond Gilliard, Edition des Trois Collines, Lausanne.

gage a conduit les musiciens à parler de forme ouverte par opposition aux schémas classiques où le sentiment de déroulement de l'œuvre tend à son abolissement. D'autres formes expressives ont traduit cette idée: le nouveau roman, tel film de Resnais ou diverses compositions plastiques mobiles.

Improvisation et forme introduisent implicitement la notion de temps, notion essentielle, responsable de presque toutes les catégories définies en ce texte.

Pour la pensée orientale le monde n'est pas fini, du moins au sens positiviste qu'aurait donné à ce terme un Européen au début de ce siècle. En toute logique, l'œuvre traduit l'aspect labile et renouvelé du réel et son temps propre ignore l'absolu du «début» et de la «fin», pôles responsables de la tension particulière des œuvres occidentales classiques et romantiques. Si la musique ne peut échapper, dans son déroulement, au temps mécanique, astronomique, auquel elle est soumise, sa dimension psychologique peut parfaitement prendre possession d'une durée multiforme, cyclique, spiralée, revenant sur elle-même à la manière d'un infini labyrinthe. Selon le mode plus analytique qui leur est propre, certains esprits occidentaux ont entrevu cette possibilité de dominer l'œuvre dans le temps, le commentaire de Jacques Scherer au «Livre» de Mallarmé en offrant un exemple explicite: «... comment l'intelligence se veut capable de dominer un sujet en le reconstruisant en tous sens, y compris le sens inverse de celui du temps.» Mais la perception du temps, chez l'Oriental, nous étonnera encore si l'on considère que certains «concerts» – exécutions instrumentales – peuvent durer cinq, sept heures, voire plus encore. Je discerne deux raisons à cela: la nature de ce qui se dit donne matière à une écoute qui serait pour nous démesurément amplifiée (variations incessantes de la donnée primitive, commentaires, amplifications, etc.) et l'on se trouve devant un mode de vivre la durée que fonde un ensemble de raisons psycho-sociales. A cet égard pas d'équivalent, à ma connaissance, dans les œuvres occidentales, les «grandes formes» surdéveloppées étant généralement peu prisées de l'auditeur qu'une durée un peu large noie littéralement.

On pourra aussi observer qu'en Occident, l'organisation des micro-durées (mesure, plus petite pulsation) aura surtout correspondu à un découpage plus intellectuel qu'instinctif dans le but de définir des *catégories simplifiées du temps*, isométriques et contrôlables. Ce rationalisme est significatif du besoin de limiter le monde à ce que l'on en sait; c'est la création d'une mesure à l'échelle humaine, mesure-étalon de tous les phénomènes. Divers esprits ont reposé ces problèmes – Bergson, ses catégories de durée, pure, fractionnable – mais la prégnance en Occident d'une grille isochronique du temps est telle que seules des œuvres récentes traduisent la conscience d'un temps flexible.

On peut se demander enfin dans quelle mesure, en Occident, la participation au concert pourrait évoluer si des œuvres nouvelles proposaient à l'auditeur un «*autre*» sentiment de la durée, dans une extension large. Car au concert, la *programmation d'action* du mélomane dresse certainement en lui des barrières insurmontables qui lui interdisent toute approche de l'œuvre: «... être au concert en tel temps, consacrer intérieurement une durée type à sa participation, etc.» A ce compte, il faut retenir la solution du concert permanent de musique électronique⁵, où chacun donnerait à la musique *le temps dont il dispose réellement*, le problème des exécutions instrumentales ne s'en trouvant pas pour autant résolu.

Ici, diverses pensées orientales peuvent encore nous indiquer la «voie»: maints textes philosophiques évoquent la quête d'une réalité dont l'action même détourne⁶. Or cette

⁵ Karlheinz Stockhausen.

nécessité d'action est celle de l'auditeur occidental qui affronte l'œuvre dans sa durée. Un temps directionnel et une logique d'enchaînement de terme à terme sont, dans notre culture, la condition du sens de l'œuvre. A cet engagement aveugle dans l'action, la pensée orientale s'oppose en montrant que l'action, «illusion de l'agir-en-tant-que-distinct» nous détourne de la réalité fondamentale à découvrir⁶. Si je recherche les correspondances entre ces idées et notre sujet, je dirai que l'auditeur occidental éprouve la nécessité d'action musicale – causalité, logique d'enchaînement linéaire – parce qu'il ne se sent guère capable d'assumer la totalité de l'œuvre dans le temps où elle se déploie. Seule l'impression de *progression active* le rassure quant à sa participation réelle.

Une perception des durées «larges» pourrait-elle se développer dans nos concerts? Ce ne serait vraisemblablement que par l'intermédiaire d'œuvres aux limites de temps très vastes, hostiles aux... finalités urgentes, capables d'englober dans leur étendue des réseaux caractérisés – et leur négatif exact des plages de durées ou des matériaux amorphes – des anticipations (le «flash sur l'avenir») et des retours, bref, une perspective du temps dans le temps et non son image droite. Même définie dans sa totalité l'œuvre pourrait encore être perçue comme un labyrinthe, de par le jeu de la mémoire en son étendue: on pourrait entendre tel fragment d'un texte et connaître «idéalement» ses états virtuels de même qu'à l'audition de ces futurs on verrait l'ordre initial se détruire dans la mémoire, action du temps sur le temps.

Je laisse à l'imagination le soin de peindre cet auditeur de rêve... pour aujourd'hui, en Occident.

Aujourd'hui, la formulation hégélienne paraîtra quelque peu inadéquate à notre vision du monde: ce qui est réel est irrationnel, essentiellement⁷! Devant le recul constant de la réalité, jamais enfermée dans un système, une équation, jamais ramenée à un dénominateur simple, tout se passe comme si la pensée des auteurs avait elle aussi quitté le plan des significations directes pour explorer un univers de sens latents, possibles, ranifiés. Citerais-je ici «l'esquisse d'un seuil pour Finnegans Wake» où Michel Butor avoue n'avoir pas *lu* l'œuvre – œuvre non lisible dont l'existence même fait rêver – tant son contenu protéiforme échappe à la connaissance droite, linéaire, habituelle au lecteur? En musique, semblablement, cette intuition – en passe de se muer, peut-être, en conscience – a donné naissance à un nombre assez élevé de procédés, de tentatives, pour parer un texte original de cette mobilité et de cette incertitude qui nous semblent exprimer le réel. Certaines formes d'hétérophonies par exemple donnent d'un objet défini une *image floue*, évitant à la connaissance auditive de se fixer brutalement; de même on pourra faire appel à des ensembles «submergeants» dont la perception est parfaitement non-analytique, etc. En nous écartant d'un monde édifié à la ressemblance de l'homme, nous découvrons selon notre force d'adaptation richesses ou incohérence. Ou encore la notion de l'humain, mais dans une autre dimension, moins étriquée peut-être. C'est ce que décrit Jung par la notion d'«inflation psychique» quand il montre les effets destructifs ou féconds de la découverte des trésors de l'inconscient collectif par le conscient⁸.

Ici encore, le scepticisme fondamental devant l'irrationnel, la marge entre conscient et enfoui sont infiniment plus ténus chez l'Oriental que des milliers d'années d'étude et de

⁶ Hubert Benoit: La doctrine suprême selon la pensée Zen, 0.65-66, éd. La Colombe.

⁷ G. W. F. Hegel: Préface de la «Philosophie du Droit», frag. cit.: «Ce qui est rationnel est réel, et ce qui est réel est rationnel.»

⁸ Ouvrage cité en note 4.

connaissance du «Soi» ont prédisposé à une vision du monde englobant tous ces «faits nouveaux», qui font parler en Occident de crise de réalité.

Ceci est l'examen rapide de quelques notions: supra-personnel, non-fini, temps spiralé, dualité rationnel-irrationnel; ainsi que de quelques-uns de leurs corollaires: physique du concert, forme ouverte et logique au-delà des *effets de terme à terme*. Comme je l'ai mentionné des œuvres définissent des correspondances exactes avec ces modes de pensée orientaux. Mais l'un de ces ensembles est dispersé, aujourd'hui, alors que l'autre nous paraît dense. Ce qui m'aura incité à traiter ces thèmes d'Est en Ouest – et encore n'imaginé-je point que toute illumination nous vienne d'Orient (à l'exception de l'astre que l'on sait) – est l'unité extrêmement forte qui les relie entre eux et les rattache à une conception globale.

Dans l'univers aux multiples surgissements où nous nous inscrivons, à la recherche de points de tangence ou, plus prétentieusement, de l'œuvre dans ses rapports avec le monde, un regard sur des structures intellectuelles *autres* peut nous permettre – qui sait? – de nous *orienter*.