

L'image chez Tōru Takemitsu

Ziad KREIDY

ziadkreidy@hotmail.com

Recibido 09-09-2009

Aceptado 11-01-2010

Resumen

Este artículo trata de profundizar en los orígenes de la estética musical de Tōru Takemitsu a través de dos líneas de estudio: de una parte nos remite a la tradición japonesa que trata el arte como armonía paralela a la naturaleza –especialmente desde la estética del jardín japonés que nutrió al Impresionismo europeo–, y de otra parte trata de analizar las aportaciones del pensamiento de Gaston Bachelard a la propuesta de este músico japonés.

Palabras clave: Takemitsu, música, lenguaje, naturaleza, jardín japonés, Bachelard.

Abstract

This article aims to scrutinize the origins of Tōru Takemitsu's musical aesthetics across two lines of study: on one hand, it refers us to the Japanese tradition that treats Art as an harmony parallel to nature –specially from the aesthetics of the Japanese garden that it nourished to the European impressionism–, and on the other hand it attempts to analyze the contributions of the thought of Gaston Bachelard to the proposal of this Japanese musician.

Keywords: Takemitsu, music, language, nature, Japanese garden, Bachelard.

«Je suis peut-être de ceux qui essaient de voir l'invisible, d'écouter l'inaudible»¹
Tōru Takemitsu

Tōru Takemitsu (1930-1996) considère que la composition musicale ne peut être séparée des mots², d'où l'importance qu'il accorde aux titres de ses œuvres. Il emprunte des mots anglais à James Joyce, Emily Dickinson, E. E. Cummings, Makoto Ohoka, Kenzaburo Oé, Trinstan Tzara et Shuko Takiguchi, et à l'occasion des titres français comme *Pause ininterrompue*, *Les yeux clos*, *Vers*, *Distance de Fée*, *Arc-en-ciel*, *Entre-temps*... Il utilise fréquemment les mots «jardin», «rêve», «vent», «arbre», «eau», «pluie» – en anglais – plutôt que symphonie, suite, ouverture, sonate ou concerto³. Ces titres évocateurs sont fondamentalement liés à la forme et au contenu des œuvres et reflètent, mieux que de simples suggestions, l'ensemble de sa vision esthétique: «Beaucoup de mes titres paraissent étranges, affirme-t-il. Certains critiques pensent qu'ils sont simplement le résultat d'un caprice poétique. Mais quand je décide d'un titre, je ne veux pas simplement suggérer une humeur, mais donner la signification de la musique et des problèmes rencontrés dans sa construction.»⁴

En général, ces titres montrent une forte influence de la nature, des formes vagues et ambiguës du rêve et du jardin japonais. Extramusical, le titre détermine la trame métaphorique de l'œuvre et permet de réaliser concrètement l'union de la nature et de la musique. Le verbe, point de départ d'un processus qui engendre une substance musicale intraduisible dans une langue, est un aspect indispensable de la technique de composition chez Takemitsu. Les termes choisis ne correspondent cependant pas à une quelconque théorie musicale, mais sont d'ordre intuitif, poétique, communicatif. Ils relèvent de l'expressivité imaginante. La musique de Takemitsu n'est pas une musique à programme. Selon lui, les mots sont une sorte de filtre pour la pensée, et non un moyen de transmettre des émotions ou des événements⁵. Dans la même optique, il accorde aussi à la musique une autonomie propre: «La musique préexiste à toute dénomination, dit-il. Un titre devrait être précis mais non limitatif, fortement évocateur mais laissant toutefois place à l'imagination.»⁶

Chacune des œuvres de Takemitsu est en rapport direct avec des éléments extramusicaux, ce qui justifie son titre. D'une part, ce titre fait partie intégrante et importante de l'œuvre et, d'autre part, on remarque une interaction des données phéno-

¹ Takemitsu, Tōru, *Confronting Silence: Selected Writings*, Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995, p. 142.

² *Idem*, préface.

³ Le *Requiem pour cordes*, Editions Salabert, 1957 est bien sur une exception.

⁴ Takemitsu, Tōru, *Confronting Silence*, *op. cit.*, p. 97.

⁵ *Idem*, préface.

⁶ *Idem*, p. 86.

ménales et formelles avec les caractéristiques d'un univers esthétique déterminé par la métaphore. D'où la naissance de procédés techniques typiques par lesquels Takemitsu concrétise l'unité des liens sémantiques entre la matière musicale et l'ensemble de ses sources d'inspiration. Ce procédé dynamique se fonde sur une analogie entre des phénomènes relevant de l'ordre de la perception visuelle, sans lien direct avec le monde sonore, et des phénomènes sonores qui existent concrètement dans l'œuvre. Toutefois, la substance musicale n'est pas issue d'une quelconque figuration. Elle comporte plutôt la description précise de détails abstraits, constitutifs non pas d'un élément naturel, mais de la contemplation de celui-ci et de son pouvoir imaginant. C'est en ce sens que la verbalisation de l'image – d'un élément de la nature, du jardin japonais ou du rêve – est nécessaire. Elle précède l'écriture musicale et interagit avec elle. Mais cette verbalisation relève, non d'un langage syntaxique d'ordre musical, mais plutôt, chez Takemitsu, d'un stimulant de la pensée qui engendre une forme musicale bien au-delà de la signification proprement verbale des mots.

Entre le musical et l'extramusical, l'illusion évocatrice est ainsi l'un des fondements de la technique de composition de Takemitsu. Il est particulièrement sensible au détachement envers l'esprit rationnel et analytique, caractéristique de l'art japonais. Selon cette tradition, ce qui compte ce ne sont pas les objets en eux-mêmes, mais plutôt leur impact sensuel et spirituel. Loin de déconsidérer l'analyse de la musique, Takemitsu aspire à situer l'œuvre d'art au-delà de la pensée analytique. C'est en ce sens que l'esthétisme japonais exprime essentiellement des états d'âme en harmonie avec la nature. Ayant réfléchi tout au long de sa vie aux liens étroits entre musique et nature, Takemitsu ne voyait pas d'opposition entre identité humaine et nature, et préférerait insister sur leur coexistence harmonieuse. Selon lui, c'est de cette réalité spirituelle que naît la création artistique qui, pour lui, est un style de vie. Sa musique ne se base donc pas sur l'idéologie de l'auto-expression, sur le culte de l'artiste, mais sur une profonde relation avec la nature. De même, l'art japonais traditionnel cherche à minimiser l'emprise de l'ego analytique, considérant que ce dernier crée une distance entre ce que l'on perçoit et ce que l'on ressent, entre la contemplation de l'œuvre d'art et ses interprétations critiques. Il s'agit d'une beauté contemplative, introspective, selon laquelle l'art est phénoménologiquement incarné et ressenti. Il désire toucher nos sens avant notre intellect, à l'exemple du jardin japonais qui dédaigne la symétrie que la rationalisation impose.

Selon la tradition japonaise, le jardin, sans entrée ni sortie, laisse au promeneur des possibilités de parcours différents. Sa totalité reste ambiguë. En s'inspirant de ce jardin, Takemitsu établit de grandes affinités poétiques et structurales et amoindrit la différence entre les arts de l'espace et du temps, entre les organes de la vue et de l'audition. Nous voici donc devant une complexité formelle, caractéristique de son œuvre, à la structure volontairement insaisissable, sans schéma global visible,

mais douée d'innombrables possibilités de contemplation. En outre, ouvert à l'initiative de l'individu, le jardin japonais, dans l'esthétique de Takemitsu⁷, prend une dimension humaniste. C'est ainsi qu'il s'intéresse au jardin qu'il est possible de visiter en tout ou partie, ouvert à toutes les initiatives du promeneur, lequel peut changer de lieu ou s'arrêter spontanément devant n'importe lequel de ses éléments. Dans son traitement de l'orchestre, qu'il envisage comme un jardin japonais, Takemitsu ne cherche pas la prédominance d'un groupe instrumental sur un autre, mais plutôt la beauté, dans une grande variété d'aspects⁸, d'un tout harmonieux. Attitude qui va de pair avec son analyse spatiale de l'orchestration debussyste. Ainsi, il n'y a plus de centre bien défini, de colonne vertébrale, mais la mise sur orbite d'une infinité de combinaisons possibles. L'orchestre n'est pas considéré comme un instrument géant fortement structuré, mais comme une entité expressive aux multiples facettes, capable de générer d'innombrables couleurs sonores inattendues et fugitives.

A l'instar des impressionnistes, mais dans une situation différente, Takemitsu est disponible aux sensations venues du monde extérieur. Il cherche à s'inspirer des proportions et des formes de la nature pour celles de l'œuvre musicale. Le contenu musical et l'aspect formel naissent alors de l'interaction du monde extérieur et de la personnalité du créateur. Là réside le mystère de l'harmonie formelle immanente à l'œuvre. L'inspiration de la nature devient ainsi une forme d'évocation où, à travers la contemplation active du compositeur, le sujet métaphorique engendre un contenu expressif abstrait. Car ce que Takemitsu recherche, ce n'est pas une ressemblance formelle véridique avec la nature, mais une ressemblance spirituelle, un sentiment de communion avec elle, une sorte d'extase cosmique. C'est selon cette dimension éthique qu'il justifie la cohérence formelle de ses œuvres. Il considère qu'elle existe par elle-même, de manière intrinsèque, «naturellement». L'achèvement formel devient donc indissolublement lié, non pas aux lois scientifiques qui régissent la nature, mais à la contemplation sensible de celle-ci d'une part, et à la réussite de l'œuvre d'art d'autre part. La musique n'obéit plus alors à des principes musicaux abstraits, aux lois de la rhétorique musicale. Bien au contraire, elle se situe dans un rapport contemplatif de l'univers, à savoir la nature, qui devient mystérieusement le sujet de la musique. Celle-ci cherche à reproduire certains aspects de la perception du monde extérieur, à leur tour représentés, métamorphosés par l'œuvre musicale. Ce processus de va-et-vient ininterrompu n'est pas réalisé de manière explicite ou naturaliste, mais suggéré par la parabole, toujours poétique, du vent, de l'eau, de l'air ou du jardin japonais. C'est dans cette perspective métaphorique que l'on doit comprendre l'attrait de Takemitsu pour les écrits de Gaston Bachelard, source d'inspiration importante pour son imaginaire poétique avec ses thèmes de l'eau, de l'air et notamment du rêve.

⁷ *Idem*, p. 95.

⁸ *Idem*, p. 114.

Dans *L'intuition de l'instant*⁹, et à la différence de Bergson qui soutient que le temps est une durée, Bachelard montre que nous ne saisissons le temps qu'au cœur de l'instant vécu. Dans cette perspective, l'instant poétique, que Bachelard nomme instant vertical, surgit stabilisé, hors du flux temporel, et nous permet d'échapper au temps du monde. Par là, tout revient à utiliser continuellement un nombre croissant de ces moments qu'offre le temps¹⁰, lequel ne coule plus mais jaillit instantanément. Dans cette perspective, le temps est à la fois ininterrompu et non mesurable: «vous ne pouvez accepter une mesure du temps non plus qu'une division du temps en parties aliquotes»¹¹, affirme Bachelard. Takemitsu ne pouvait qu'être intéressé par cette fécondité verticale de l'instant instantané. En créant cet instant et en se suffisant de lui, l'expression poétique devient alors un instant de la puissance de l'imagination personnelle. Le temps cosmique de Takemitsu est donc celui qui contient tous les instants, à l'instar du temps objectif tel que le conçoit Bachelard¹². Ce dernier évoque cette réification du temps en établissant un rapport unificateur entre le rythme et la densité du silence: «le rythme franchit le silence,... le temps dure par la densité régulière des instants sans durée.»¹³

Dans *L'eau et les rêves*¹⁴, son essai sur l'imagination de la matière, Bachelard évoque une multitude d'images où l'imagination projette des impressions intimes sur le monde extérieur. D'après lui, l'imagination, ou «les images»¹⁵ dont l'eau est le prétexte et la matière, sont fugitives et ne provoquent qu'une impression éphémère. D'où la prééminence de la substance sur la structure générale que Bachelard revendique à travers la métaphore du ruisseau: «Alors combien la forme est peu de chose ! Comme la matière commande ! Quel grand maître que le ruisseau !»¹⁶. Takemitsu parle de «ruisseau de sons»¹⁷ comme d'un chemin ouvert. Ainsi, les sons sont vivants et naturels quand on peut les comparer à une eau vivante et naturelle, sans une image formelle trop stable. Cependant, à travers cette importante ambivalence du détail, difficilement définissable, Takemitsu ne recherche pas une simplicité forcée. Quand il évoque un «ruisseau de sons», il a en vue la richesse et la continuité de l'intuition, toujours variée, de l'instant. L'eau l'attirait par ses métamorphoses, son instabilité, son caractère changeant qui lui permet de circuler à travers

⁹ Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant, Etude sur la Siloë de Gaston Roupnel*, Livre de poche, Publié initialement en 1931, Stock, p. 149.

¹⁰ *Idem*, p. 69.

¹¹ *Idem*, p. 39.

¹² *Idem*, p. 48.

¹³ *Idem*, p. 68.

¹⁴ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Livre de poche, 1993, publié initialement en 1942, p. 222.

¹⁵ *Idem*, pp. 29-30.

¹⁶ *Idem*, pp. 210-211.

¹⁷ Takemitsu, Tōru, *Confronting Silence, op. cit.*, p. 7.

toutes les structures sans en devenir une elle-même. A l'instar de Bachelard, pour qui «une goutte d'eau puissante suffit pour créer un monde ... pour rêver la puissance, il n'est besoin que d'une goutte imaginée en profondeur. L'eau ainsi dynamisée est un germe; elle donne à la vie un émoi inépuisable»¹⁸. Le reflet sonore, l'écho, est également présent chez Takemitsu. Le thème du reflet de l'eau, familier de certains romantiques mais surtout des impressionnistes, détermine une substance musicale fortement évocatrice. Chez Takemitsu, à travers une écriture très consciencieuse et détaillée, la malléabilité de l'eau instaure une idée de flou, de brouillage des formes. Son univers reflète souvent, comme le reflet, une grande ambiguïté: on oscille entre deux mondes. On saisit ici un des éléments essentiels du «rêve naturel» qui, d'après Bachelard¹⁹, a le besoin de s'inscrire profondément dans la nature. A travers cette vision des choses, Bachelard établit un lien entre le rêve et l'expression poétique imaginante qui, pour lui, doit être mise sous la dépendance intime de l'expérience onirique: «Il faut suivre ces images qui naissent en nous-même, qui vivent dans nos rêves, ces images chargées d'une matière onirique riche et dense qui est un élément inépuisable pour l'imagination matérielle.»²⁰ A travers un travail d'introspection, Takemitsu cherche à accaparer, avec une passion esthétique, les visions des formes indéterminées qu'il a d'abord eues en rêve: «Je veux clairement voir en moi ces images informes et imprévisibles qui, peut-être préparées pendant une longue période, émergent soudain dans un rêve.»²¹ C'est ainsi qu'il conçoit l'imagination créatrice dans son sens le plus évasif et le moins fixe. Cet aspect vague, ce flottement, va de pair avec une vitalité imaginative continue, d'une esthétique toujours méditative, à l'exemple du vent qui se réalise dans un souffle doux, et non dans la violence d'une tempête. Quant à l'aspect onirique, l'utilisation de périodes fréquentes de silence crée, chez Takemitsu, une image d'énumérations discontinues, fragments d'un rêve sans cesse revisité. Comme le jardin japonais, le rêve détermine une structure formelle globale qui se veut insaisissable. Ainsi, dit-il à propos de *Quotation of dream* (1991) – Citation de rêve –: «Cette œuvre est composée de douze épisodes fragmentaires en forme des rêves. Ces formes, bien que très vivantes dans leurs détails, présentent une structure extrêmement ambiguë lorsqu'on les considère comme un tout»²².

En analysant les liens entre le rêve et l'air, dans *L'air et les songes*²³, son essai sur l'imagination du mouvement, Bachelard valorise la liberté inhérente à la méta-

¹⁸ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 17.

¹⁹ *Idem*, p. 32.

²⁰ *Idem*, p. 28.

²¹ Takemitsu, Tōru, *Confronting Silence*, op. cit., p. 102.

²² Brochure du disque *Takemitsu / Quotation of dream*, Paul Crossley, Peter Serkin, London Sinfonietta, Oliver Kmussen dir., Deutsche Grammophon, 1996.

²³ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, *Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, 1965, publié initialement en 1943, p. 351.

phore poétique de l'air. «Dans le règne de l'imagination, dit-il, l'épithète la plus proche du substantif *air*, c'est l'épithète *libre*. L'air naturel est l'air libre.»²⁴ En plus de cette liberté de mouvement, intrinsèque ici à la réalité du matériau poétique, Bachelard situe celui-ci à la limite du silence, lié à son tour à l'harmonie cosmique: «Voici d'ailleurs le problème précis: en quel sens doit-on dire qu'un son devient aérien ? C'est quand il est à l'extrémité du silence, planant dans un ciel lointain – doux et grand. C'est l'infiniment petit du son, la *pause* de l'harmonie des fleurs qui ébranle l'infiniment grand de l'univers parlant.»²⁵ Le matériau thématique, identifié dans cet exemple à l'air infini, en exigeant l'existence d'un mouvement, efface les dimensions et engendre une impression d'absolu dans la légèreté. Selon Bachelard, les images de l'air sont sur le chemin des images de la dématérialisation²⁶. Il conçoit l'idée d'une dualité encore plus poussée avec le caractère de ce qui se présente sous deux aspects cumulatifs, sans qu'il y ait nécessairement opposition entre les composantes de sens contraire: «Les images de l'imagination aérienne, ou bien elles s'évaporent ou bien elles se cristallisent. Et c'est entre les deux pôles de cette ambivalence toujours active qu'il nous faudra les saisir.»²⁷ Pour Takemitsu, c'est l'instant inspiré de cette ambivalence qui exprime la force évocatrice d'une musique plus grande et plus vivante. L'imagination devient dans ce cas un modèle de mobilité spirituelle²⁸. Avec des idées qui sont à la fois rêvées et pensées, le rêve devient une réalité palpable et vice versa. Par là, tout en restant fidèle aux songes infinis des éléments naturels, l'imagination produit la pensée. Dans le cadre de cette conception d'une forme engendrée de manière non autoritaire, Bachelard établit également un lien, qu'il trouve absolument nécessaire, entre cette immanence de la nature et la transcendance de l'expressivité poétique²⁹.

Ce sont donc les écrits de Gaston Bachelard sur la relation entre les quatre éléments naturels, l'expérience onirique et la pensée imaginante, qui ont poussé Takemitsu à explorer ses propres rêves. Ces aspects élémentaires de la nature allaient dynamiser son imagination créatrice, ce qui convenait parfaitement à ses centres d'intérêts extrême-orientaux, notamment à la positivité du vide, à la temporalité circulaire et à l'union de l'art, de la nature et de la vie. En vue de la cohérence formelle de ses œuvres, il va par exemple miser sur la transparence de la première impression du rêve, à l'instar de Bachelard qui la commente ainsi: «...des lignes très longues d'images se révéleront dans leur prolifération exacte et régulière quand nous aurons décelé le rêve de vol qui leur donne l'impression première»³⁰.

²⁴ *Idem*, p. 14.

²⁵ *Idem*, p. 68.

²⁶ *Idem*, p. 20.

²⁷ *Idem*, p. 20.

²⁸ *Idem*, pp. 6-7.

²⁹ *Idem*, p. 11.

³⁰ *Idem*, *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 22.

S'inspirant de Bachelard, penseur de l'imaginaire et de la symbolique poétique, Takemitsu va chercher, dans le discours musical, non pas un enchaînement logique des parties, mais l'image qui résonne profondément en lui. Comme lui, il va concevoir la contemplation comme une puissance créatrice et le temps comme un sentiment subjectif de la durée. Quand Bachelard affirme qu'«on sent naître une volonté de contempler qui est aussitôt une volonté d'aider au mouvement de ce qu'on contemple»³¹, il rejoint Takemitsu dans son écoute active de la musique et du silence positif. Ainsi, la «dynamique de la transformation»³² engendre une volonté de dépasser le réel, de projeter un monde sonore au-delà du monde muet. En ce sens, l'imagination devient une puissance majeure de la nature humaine. On peut aussi la définir comme la faculté de produire et de transformer les images, à condition de bien différencier l'image du souvenir. Car dans cette perspective, si la mémoire nous ramène au présent, l'image nous tourne vers l'avenir. A travers cet aspect créateur lié à l'imagination, la musique de Takemitsu n'est donc pas la traduction d'une beauté immobile. C'est plutôt une action dynamique spécifique, avec la prééminence de l'aura poétique du détail sur l'aspect architectonique, et du mouvement imaginaire de la pensée sur la visibilité de la forme.

Selon Bachelard, l'imagination se déploie lorsqu'une image occasionnelle engendre une prodigalité d'images. Elle est ouverte et évasive. Elle est l'expérience de la nouveauté. Si une image créée par l'imagination devient fixe et prend une forme définitive et habituelle, elle cesse d'être imaginaire. L'imagination, elle, ne s'emprisonne dans aucune image. La réhabilitation de l'imagination comme puissance première de l'esprit humain est l'un des aspects des recherches de Gaston Bachelard. L'imagination n'est pas exclusivement la faculté de former des images, elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception. Avec de nouvelles perspectives, elle nous libère des images premières en les métamorphosant. Le plus important devient donc son dynamisme propre. Elle produit des transformations permettant de passer d'une représentation à une autre. La tendance à une permanence différente de la mémorisation, là réside la fécondité de l'esthétique tardive de Takemitsu. C'est ainsi, afin de préserver un dynamisme propre à l'imagination, que la métaphore – image esthétique – ne se fixe jamais dans une forme définitive.

Que la cohérence formelle des compositions de Takemitsu se réalise de manière «naturelle» est un parti pris à la fois esthétique et éthique. «Quand un poète vit son rêve et ses réactions poétiques, affirme Bachelard, il réalise cette unité naturelle. Il semble alors que la nature contemplée aide à la contemplation, qu'elle contienne déjà les moyens de contemplation»³³. En ce sens, la contemplation engendre la

³¹ *Idem*, p. 65.

³² Cf. Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 149.

³³ *Idem*, p. 39.

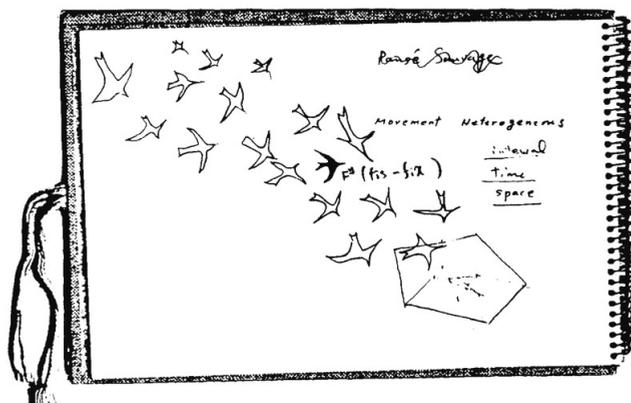
méditation et l'inspiration du rêve engendre l'intimité. Sans cette analyse de l'importance du détail au sein d'une imagination ambivalente – qui joue sur le rêve et la contemplation –, une musique comme celle de Takemitsu devient incompréhensible et paraîtrait terne. Car son imagination créatrice envisage ensemble toutes les données immédiates de la conscience esthétique, tous les concepts métaphoriques concomitants. Si l'on considère l'exemple de la métaphore du jardin japonais, elle aboutit naturellement à une ouverture esthétique générale, comme la beauté du détail anonyme qui interagit avec le silence positif, la spatialité du son, l'image du rêve, la temporalité pluridimensionnelle et la grande forme non architectonique. C'est d'autant plus frappant dans ses dernières œuvres où, comme le dit Bachelard, «quand on a trouvé la racine substantielle de la qualité poétique, toutes les métaphores bien enracinées se développent d'elles-mêmes³⁴.» C'est en cela, entre autres, que l'on reconnaît le style inimitable de Takemitsu, quand le matériau musical le plus infime, tout en étant indissociable de la totalité de l'œuvre, possède sa propre autonomie et réalise l'interpénétration des métaphores multiples de l'imagination poétique. Et cela ne peut exister que dans le cadre – sans exclusivité – d'une temporalité non téléologique, avec d'incessantes répétitions circulaires qui déterminent le discours musical. C'est ce qui justifie la richesse et la complexité d'une esthétique qui, par son caractère métaphorique, n'a pas de substance hiérarchique et où l'unité du style refuse toute construction logique. Pour Takemitsu, l'univers est une image absolue, une harmonie infinie. D'où l'ambiance de liberté que, dans une singulière unité, dégage sa musique. Du mariage des différentes sources d'intérêts naissent des métaphores à la fois précises et infinies, aux images sans cesse réincarénées. Ainsi, comme le dit Bachelard, «l'imagination s'ouvre aux plus lointaines métaphores³⁵».

*A flock descends into the pentagonal garden*³⁶ («Une volée d'oiseaux plonge sur le jardin pentagonal»), l'une des œuvres pour orchestre les plus commentées de Takemitsu, est un exemple éminemment concret d'onirisme dynamique lié au symbolisme des nombres, au jardin japonais et à l'air. Le titre et la conception de cette œuvre sont basés sur le rêve étrange, qu'avait fait Takemitsu, d'une volée d'oiseaux blancs, guidés par un unique oiseau noir, envahissant un jardin en forme de pentagone:

³⁴ Cf. *Idem*, p. 43.

³⁵ Cf. *Idem*, p. 34.

³⁶ *A flock descends into the pentagonal garden*, pour orchestre, Paris, Editions Salabert, 1977.



L'oiseau noir symbolisant la note fa# est au centre des oiseaux blancs³⁷.

Le «pentagonal» du titre est évidemment une référence au chiffre cinq. C'est donc l'image du rêve qui permet à Takemitsu d'avoir une vue d'avion sur un jardin, ce qu'il n'avait jamais fait auparavant. En outre, ce pentagone, perçu uniquement en rêve, est une forme géométrique. Ainsi, une structure de type «rationnel» n'est vue qu'à travers le voile du rêve. Elle n'existe, dans la pensée de Takemitsu, que dans une dimension onirique. N'oublions pas que le symbolisme des nombres est présent dans les jardins japonais, telle la disposition, suivant le rythme sept-cinq-trois, des pierres du fameux jardin du temple bouddhiste zen Ryōan-ji, à Kyoto. Tradition taoïste, comme le carré magique,³⁸ utilisé par Takemitsu dans *A flock descends into the pentagonal garden*, dont la somme des chiffres des lignes diagonales, horizontales et verticales donne toujours quinze et dont les chiffres du milieu sont sept-cinq-trois³⁹. Ainsi, l'irréalité du rêve se réfère à des visions que le compositeur cherche à clarifier sur le plan musical par quelque chose d'aussi simple et précis que les nombres. Ce carré magique va également engendrer le matériau harmonique et thématique de l'œuvre. Utilisant les cinq touches noires du piano, avec fa# comme note centrale, Takemitsu va créer ses propres modes dérivés, son propre système pentatonique. «La pièce vient de cinq champs harmoniques, comme des jardins et accords pentatoniques»⁴⁰, dit-il.

Par une approche des nombres essentiellement intuitive, Takemitsu cherche à clarifier l'image insaisissable du rêve. En 1984, il révéla dans une conférence plusieurs facettes de sa démarche compositionnelle, et la publia plus tard dans son essai

³⁷ Cf. Takemitsu, Tōru, *Confronting Silence*, op. cit., p. 98.

³⁸ Schéma numéral dans lequel les chiffres, disposés dans les cases d'un carré, sont définis de telle manière que les sommes selon les lignes, les colonnes, ou les diagonales restent toujours identiques.

³⁹ Cf. Mori, Osamu, et Schaarschmidt-Richter, Irmitraud, *Le jardin japonais*, Fribourg, Paris, Office du Livre; Société française du livre, 1979, p. 42.

⁴⁰ Takemitsu, Tōru, *Confronting Silence*, op. cit., p. 97.

*Dream and Number*⁴¹. Il explique là sa manière d'établir un rapport musical entre le rêve et les nombres: «A travers la simplicité absolue des nombres je veux clarifier la complexité du rêve. N'étant pas mathématicien, ma réaction aux nombres est instinctive, et je sens que quand ils sont saisis instinctivement, les nombres deviennent plus cosmologiques.»⁴² Quand ils sont liés à des paramètres musicaux, les nombres n'ont pas de signification isolée. Celle-ci dépend exclusivement de leur utilisation dans le cadre spatio-temporel de l'œuvre. Cette impossibilité de les concevoir hors de l'Espace-Temps concret déracine les nombres de leur disposition linéaire abstraite. Il n'y a donc pas de conception arithmétique de l'unité. Les nombres ne sont pas rangés dans une série continue et linéaire. De même, ils n'expriment pas des proportions ou des grandeurs. Par conséquent, la série numérique mathématique devient caduque dans *A Flock descends into the Pentagonal Garden*. Quant à la séparation par des silences des différents épisodes, elle apparaît aussi comme un phénomène naturel. La positivité du vide se conjugue alors aux visions du rêve. Ainsi, quand une vision musicale, c'est-à-dire sonore, est connectée à l'image visuelle du rêve, la poétique spécifique du matériau thématique devient insondable et inépuisable. Et son tempérament onirique se manifeste par des visions de plus en plus profondes, tenaces, des rêves. C'est à travers un tel approfondissement que s'épanouit l'imagination des formes, les transformations ininterrompues du matériau thématique. C'est à travers cette pseudo répétition qu'on reconnaît un type d'intimité caractéristique de Takemitsu, comme un rêve qui ne s'achève pas, comme d'incessantes transformations oniriques. L'unité formelle se présente alors comme l'accomplissement du rêve. Et le paysage onirique n'est pas considéré comme un cadre qui se remplit d'impressions, mais plutôt comme une matière qui foisonne⁴³. Dans cette perspective, on peut voir dans la richesse thématique des œuvres de Takemitsu la complexité première du rêve, où un détail infime peut devenir un symbole esthétique essentiel. Il est également loisible de voir, dans les transformations thématiques à la vie des images de l'eau ou du rêve, un approfondissement durable de ces contemplations devenues dynamiques et actives.

A travers cette analogie, il semble que, pour Bachelard comme pour Takemitsu, l'essence du matériau thématique en ses plus petites parcelles est une totalité expressive. Sur le plan musical, on peut parler, non pas de réification de l'harmonie ou d'un bloc sonore, mais celle du détail le plus infime qui contient l'exubérance des formes de l'œuvre entière. De cette façon, l'imagination formelle prend corps à travers la fluctuation des petites formes qui mettent en relief la beauté du détail en tant que matériau thématique principal. L'importance de cet aspect artisanal de l'écriture musicale lie le fugitif au continu, comme une méditation qui s'enrichit de sa

⁴¹ Cf. *Idem*, pp. 97-126.

⁴² *Idem*, p. 102.

⁴³ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 11.

propre substance. D'où le lien intrinsèque entre l'infiniment petit et l'harmonie globale, cosmique, de l'œuvre. Par cette dualité fructueuse qui établit un lien entre la micro et la macrostructure, Takemitsu approfondit une matière musicale irrationnelle, mystérieusement vivante. Il cherche inlassablement à désobjectiver le vocabulaire et la syntaxe de son langage musical grâce au lien intime existant entre ses différents paramètres, apparemment fluctuants. Ce qui montre bien la parenté entre la musique de Takemitsu et la pensée de Bachelard, qui met l'accent sur l'aptitude de l'eau «à se composer avec d'autres éléments»⁴⁴. L'eau devient alors une matière que l'on voit partout naître et croître, et la source devenir une naissance irrésistible, une naissance continue⁴⁵. D'où la mise en valeur de la puissance d'un symbolisme métaphorique qui se suffit à lui-même, à l'instar de l'eau qui apparaît comme «un être total»⁴⁶, comme «une réalité poétique complète»⁴⁷, assurée de son unité.

Si l'on voulait classer l'œuvre de Takemitsu en fonction de la sémantique des titres, la frontière entre ses cycles, quels qu'ils soient, resterait toujours énigmatique. Car, d'un point de vue verbal, les titres de ses œuvres se basent sur une coexistence de thématiques différentes, à l'exemple du jardin ou du rêve, deux métaphores qui déterminent une pensée temporelle non téléologique. De même, quand le rêve ou le jardin japonais servent de base à un schéma formel, cela implique une délimitation structurelle qui n'est pas tranchée. Chez Takemitsu, dans le choix de ses titres, nous trouvons le plus souvent une conjonction de termes à l'origine d'un concept neuf, appartenant à une catégorie plus élargie. Takemitsu n'envisage pas une source d'inspiration séparée des autres métaphores. Au cas où elle paraîtrait clairement identifiée pour une œuvre donnée, elle n'en resterait pas moins floue par la substance musicale qu'elle ferait naître. De la sorte, le mot, sans être déraciné de sa signification verbale initiale, en engendre une nouvelle. Et quand un titre réunit deux mots différents, l'image poétique n'en est que plus complexe et plus forte. Son aura imaginante gagne en puissance. L'union de deux mots n'ayant pas la même signification génère donc un terme nouveau, plus riche que les deux mots qui le constituent. D'où un symbolisme métaphorique complexe qui accroît le pouvoir poétique des titres envisagés. L'esthétique de Takemitsu est basée sur une interpénétration continue de concepts métaphoriques, et elle induit une vision globale de son art qui engloberait toutes les significations possibles intrinsèques à ses différentes œuvres. L'utilisation appropriée de l'image métaphorique, par nature inépuisable, renforce le contenu proprement musical de l'œuvre et, en lui donnant une dimension cosmique, lui confère également un caractère transculturel. L'image permet donc à l'œuvre d'art de s'affranchir des barrières culturelles afin d'enfanter une substance musicale à caractère universel.

⁴⁴ *Idem*, p. 22.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ *Idem*, p. 24.

⁴⁷ *Idem*.