

Ziad Kreidy

*La symbolique poétique de Bachelard dans la musique d'avant-garde de Takemitsu*¹

« Je suis toujours frappé par la pensée si affirmée de Gaston Bachelard à propos de la puissance de l'imagination », déclare le compositeur japonais Tōru Takemitsu (1930-1996) qui s'est senti de fortes affinités avec la pensée esthétique du philosophe². Étonné de voir que Bachelard ait parlé de l'image de l'eau, du feu et du rêve, il est à la fois rassuré et inquiet de la proximité de leurs champs d'intérêts communs³.

Cet extrait de l'introduction de *L'air et les Songes* sur l'imagination représente pour lui un soutien fondamental et un encouragement :

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or, elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas de changement d'image, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination.⁴

¹ Compositeur des plus célèbres au Japon, Tōru Takemitsu (1930-1996) est le premier de son pays à avoir acquis une renommée mondiale. L'expérience amère de la Seconde Guerre mondiale l'a conduit, dans les années 1950, à se rebeller contre les traditions artistiques de sa patrie et à s'intéresser exclusivement à la musique occidentale. Dès l'âge de seize ans, il entame une formation essentiellement autodidacte et refuse de s'inscrire dans une institution musicale, cherchant librement à créer et à s'identifier à son propre son. Le résultat est un timbre unique, aisément reconnaissable par l'auditeur. *November Steps* (1967), pour *shakuhachi*, *biwa* et orchestre, basée sur la confrontation des instruments japonais anciens et européens modernes, est la composition qui a valu à Takemitsu la reconnaissance internationale en tant que créateur d'un point de rencontre entre l'Extrême-Orient et l'Occident. À partir de là, sa créativité prendra une tournure exceptionnelle. Au fur et à mesure, d'une composition à l'autre, la confrontation sonore des civilisations va s'adoucir. Les frontières artistiques se feront petit à petit plus imprécises. Impossibles à délimiter, elles finiront par disparaître dans les œuvres de la maturité, se disséminant dans son identité multiple. En fin de compte, Takemitsu, en tant que Japonais occidentalisé, est parvenu à recréer sa propre culture antique et à réaliser son rêve d'absolu dans l'art.

² Tōru Takemitsu. *Écrits*, Lyon, Symétrie, 2018, p. 67 (trad. fr. et choix des textes de W. Miyakawa).

³ Tōru Takemitsu. *Écrits*, op. cit., p. 55-56.

⁴ Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Livre de poche n° 4161, 1992, p. 5 (publié initialement par Éditions José Corti, 1943).

Bachelard Studies / Études Bachelardiennes / Studi Bachelardiani, nn. 2, 2023 • Mimesis Edizioni, Milano-Udine
Web: mimesisjournals.com/ojs/index.php/bachelardstudies • ISSN (online): 2724-5470 • ISBN: 9791222308081
• DOI: 10.7413/2724-5470081 © 2023 – MIM EDIZIONI SRL. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Les écrits de Bachelard sur l'imaginaire poétique ont été une importante source d'inspiration pour Takemitsu dans son interprétation moderne du patrimoine culturel du Japon. Il y découvre de nouvelles dimensions de la spatiotemporalité, du timbre et du silence habité, proches de son identité extra-européenne qu'il cherche à sublimer. Il est essentiel de rappeler que l'œuvre de Takemitsu est l'exemple-type de syncrétisme artistique entre l'Extrême-Orient ancien et l'Occident moderne. Au cœur de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, elle dépasse les codifications des langages musicaux et cherche à intégrer les contradictions et les différences sans heurts ni confrontations. L'approche compositionnelle de Takemitsu est polysémique, elle exploite la reconnaissance des identités et des particularismes culturels pour les unir dans une synthèse unique. Sa richesse ne découle pas d'un précepte isolé, mais de paramètres multiples et interactifs.

Takemitsu a inlassablement tenté de résoudre l'énigme de l'identité et de l'altérité, rejetant catégoriquement l'idée d'une culture isolée et dominante. Sa quête d'une authentique esthétique humaniste d'hybridation culturelle s'appuie d'une part sur les concepts philosophiques de la tradition artistique japonaise et d'autre part sur l'écriture musicale propre à l'Occident. L'ambiguïté théorique, l'absence de lois strictes et le fort sentiment de la nature de la tradition japonaise sont à la base de sa technique d'écriture de compositeur d'avant-garde. L'ensemble de ses principes esthétiques met en évidence une forte pensée métaphorique, ce qui le rapproche effectivement de Bachelard, le penseur de l'imaginaire et du symbolisme poétique.

Ne faire qu'un avec la nature est le but ultime de la sagesse extrême-orientale. « Les Occidentaux privilégient une artificialité éloignée de la nature, tandis que les Japonais semblent enclins à apprécier une unité avec celle-ci »⁵, explique Takemitsu. L'union de l'art et de la nature, typique de la tradition japonaise et des procédés compositionnels de Debussy que Takemitsu considérait comme son mentor, constitue la référence de sa démarche créatrice. L'interaction avec la nature devient ainsi une source inépuisable, comme le propos de Bachelard à propos de la métaphysique de l'imagination dans le *Narcisse* de Joaquim Gasquet : « tel est le dialogue sans fin de l'imagination créatrice et de ses modèles »⁶. Takemitsu ne copie toutefois pas la nature par une approche rigoureusement auditive ou visuelle. La contemplation de la nature génère son émotion et incite à recréer celle-ci. Cette dynamique émotive aboutit de manière mystérieuse à la substance musicale. La technique de Takemitsu est donc stimulée par des phénomènes extra-musicaux qui n'ont pas de lien évident avec le son. Sa créativité est basée sur les allégories du vent, de l'eau, de l'air ou du jardin japonais. L'archétype figuratif tiré de la nature n'existe que dans son potentiel dynamique qui est infini. Cette image première est évolutive, elle n'est pas limitée à une structure fixe. La combinaison des différentes

⁵ Tōru Takemitsu. *Écrits*, op. cit., p. 141.

⁶ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris, Livre de poche n° 4160, 1965, p. 34 (publié initialement par Éditions José Corti, 1943).

sources d'intérêt de Takemitsu donne lieu à des visions à la fois précises et infinies qui ne cessent de s'incarner. De cette manière, comme le dit Bachelard, « l'imagination s'ouvre aux plus lointaines métaphores »⁷.

Est associé à l'élément de la nature le concept japonais de *ma*, très cher à Takemitsu. Le *ma* est au cœur de la perception japonaise du temps et de l'espace qui, en Extrême-Orient, est fonction de la positivité du silence. Le silence n'est pas perçu comme la négation du son. Bien au contraire, il est habité et prolonge le son musical sans réelle démarcation entre eux. Il possède une puissance sémantique. Dans ce cadre, le silence, le son, l'espace acoustique et le temps musical interagissent et ne peuvent être séparés.

Dans l'œuvre de Takemitsu, le thématisme et la forme aspirent à une disponibilité totale. Ils refusent tout caractère définitif. À l'instar du matériau thématique, la grande forme possède une capacité de déploiement qui dépasse la durée d'une œuvre donnée. Elle demeure traversée par une imagination métaphorique qui refuse l'exclusion et l'enlèvement. Dans ses titres qu'il choisit avant de commencer à composer, Takemitsu utilise souvent les termes anglais *garden*, *dream*, *wind*, *tree*, *water*, *rain* au lieu de symphonie, suite, ouverture, sonate ou concerto⁸. Il emprunte des mots anglais à James Joyce, Emily Dickinson, E. E. Cummings, etc., et parfois choisit des titres français comme *Pause ininterrompue*, *Les yeux clos*, *Distance de Fée*, *Arc-en-ciel*, *Entre-temps*, etc. Ces titres évocateurs comportent souvent, non pas un seul, mais plusieurs mots qui renvoient à la nature. Ils personnifient une pensée métaphorique constante qui rejette toute pensée formelle conquérante ou tout autre aspect architectonique. La cohérence formelle est ainsi incarnée dans et par le titre de la composition. Elle équivaut à un renouvellement perpétuel d'un substrat complexe et permanent. Nous voyons que, d'un point de vue esthétique, les références poétiques de Takemitsu ne peuvent être analysées que dans un cadre strictement métaphorique, c'est-à-dire que leurs objets ne sont pas ce qu'ils sont réellement, mais sont ce qu'ils deviennent dans sa musique.

L'esthétique de Takemitsu est étroitement liée à la temporalité de l'art japonais, où le temps est lié à la nature et au cycle des saisons. Selon Vieillard-Baron, c'est le mouvement, et non le temps, qui joue le rôle du devenir dans la philosophie de la nature. L'espace et le temps sont entremêlés et trouvent leur vérité dans le mouvement⁹. Ayant toujours privilégié une rythmicité physiologique par harmonie avec la nature, les Japonais n'ont jamais appliqué de valeurs proportionnelles arithmétiques dans leur musique traditionnelle¹⁰. Takemitsu assure que l'aspect multidimensionnel du temps musical japonais n'a pas d'équivalent dans la tradi-

⁷ Cf. *Ibidem*, p. 35.

⁸ Son *Requiem pour cordes*, Editions Salabert, 1957, est une exception.

⁹ Vieillard-Baron, J.-L., *Le problème du temps*, Paris, Vrin, 1995, p. 134.

¹⁰ Tamba, A., *La théorie et l'esthétique musicale japonaise du 8^{ème} à la fin du 19^{ème} siècle*, Paris, Publications orientalistes de France, 1988, p. 205.

tion occidentale¹¹. Dans son discours musical, il ne cherche pas une intensification ou une transition logique des parties, mais plutôt l'image mentale qui résonne profondément en lui. Il crée une pulsation lente et irrégulière qui détermine une tension circulaire. De légères fluctuations dans la répétition d'un matériau sonore donnent une impression de « statisme » – comme si on voulait freiner le temps. Takemitsu ne développe pas ses thèmes mais les régénère en les transformant par petites touches. Il les déplace, alternant sons évocateurs et silences habités, sans jamais compromettre le pouvoir hypnotique de la répétition. Ses espaces de silence stimulent l'écoute, les états d'âme de l'auditeur. Il devient donc difficile, voire impossible, de déterminer à quel stade du développement formel il se trouve. L'intensité du silence, la souplesse du rythme, le changement constant et subtil de la métrique, la sensation d'un tempo lent et fluctuant, la fluidité du son et du silence, tous ces éléments semblent se confondre et créent un sentiment d'éternité.

Takemitsu revisite inlassablement l'image métaphorique qui le captive. Dans ce cadre, les vagues successives et inégales de sa musique ont un impact expressif et immédiat. C'est la prééminence de la substance éphémère sur la structure générale. Cette temporalité instantanée se confond aisément avec la thèse développée dans *L'intuition de l'instant*, où Bachelard accorde une réalité décisive à la plénitude de l'instant¹². Contrairement à la philosophie de la durée de Bergson où « une action est toujours un déroulement continu »¹³, pour Bachelard le temps n'est pas divisible en parties aliquotes et la durée est faite d'instant sans durée, comme la droite est faite de points sans dimension. La division du temps à partir de la durée devient donc factice. Bachelard souligne la nature métaphysique et primordiale de l'instant qui constitue la conscience la plus directe du temps. La musique de Takemitsu qui se déploie comme un instant éternel de la nature concorde pleinement avec cette conception.

Dans ce cadre, le temps ne peut être mesuré. « La mémoire, gardienne du temps, ne garde que l'instant ; elle ne conserve rien, absolument rien, de notre sensation compliquée et factice qu'est la durée »¹⁴, écrit Bachelard qui précède Takemitsu dans sa quête de concepts formels non mesurables. La conception de la forme de ce dernier ignore l'aspect architectonique et pose la question de savoir si la perception globale de la musique – et non sa conception – existe réellement. Ses procédés compositionnels visent à rendre ambiguë la conscience de la durée. Il tourne de fait le dos au temps occidental chrétien qui est linéaire, unique et irréversible. La grande forme dramatique occidentale de la tradition classico-romantique se situe donc aux antipodes de sa démarche créatrice. Nous

¹¹ Takemitsu, T., « My Perception of Time in Traditional Japanese Music », *Contemporary Music Review*, 1987, n° 1-2, pp. 11-12.

¹² Bachelard, G., *L'intuition de l'instant*, Paris, Livre de poche n° 4197, 1992, p. 35 (publié initialement par Stock, 1931).

¹³ Bachelard, G., *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 21.

¹⁴ *Ibidem*, p. 35.

savons que le temps du symphonisme de la tradition classico-romantique est téléologique¹⁵, c'est-à-dire orienté vers sa propre fin. Sa durée est donnée à la conscience et elle a un caractère irréductible¹⁶. Takemitsu, en revanche, conçoit le temps comme un sentiment subjectif. Les différents moments revêtent ainsi un caractère permutable. Selon Bachelard, le temps ne se saisit qu'au cœur de l'instant vécu. Le moment poétique, qu'il nomme instant vertical, surgit stabilisé et permet d'échapper à l'écoulement du temps du monde. Par là, tout revient à utiliser continuellement un nombre croissant de ces moments qui ne s'écoulent plus mais jaillissent immédiatement. En ce sens, le temps est à la fois ininterrompu et non mesurable. Dans la musique de Takemitsu, l'autonomie de l'instant dépend d'un certain flou temporel par rapport au début et à la fin de l'œuvre qui ne se fixe pas de contours précis, mais se tisse dans une impression de déploiement infini. La forme évasive possède une atmosphère rituelle et incantatoire de par l'omniprésence d'un temps cyclique combiné de manière discontinue à un temps cumulatif. Musicalement, cette temporalité pluridimensionnelle est produite par des cellules motiviques répétitives de type hétérophonique ou ostinato mélodique, rythmique, harmonique ou spatial. En l'absence de tout autre point de repère, la répétition, lente et variée, amoindrit le sentiment linéaire du temps. Car un temps circulaire signifie aussi un temps récupérable, c'est-à-dire un temps qui ne tend pas, bien qu'il ait paradoxalement une durée limitée, vers autre chose que lui-même. Ordonné par une pensée formelle non conquérante, ce temps circulaire ne se réalise pas dans un sentiment d'immobilité ou de non-écoulement du temps, mais plutôt dans un sentiment de répétitions éternelles. La pensée formelle de Takemitsu concilie deux principes en apparence opposés, le temps circulaire, théoriquement infini, et l'obligation de terminer une œuvre, de clôturer l'écoulement métaphorique de la durée.

Le reflet sonore, l'écho, occupe également une place importante chez Takemitsu. L'eau et ses reflets, une thématique familière à certains romantiques, mais plus encore aux impressionnistes, détermine un matériau musical évocateur. Chez Takemitsu, à travers une écriture raffinée à l'extrême, la malléabilité de l'eau instaure une idée de flou, de brouillage des formes. Son univers reflète souvent, comme une image miroir, une grande ambiguïté : on oscille entre deux mondes. « Si l'eau devient précieuse, affirme Bachelard, elle devient séminale. Elle est alors chantée avec plus de mystère »¹⁷. Lorsqu'il analyse la représentation de la matière dans *L'eau et les rêves*, il parle d'une multitude d'images dynamisées par la créativité poétique qui projette des impressions intimes sur le monde extérieur. Selon lui, l'imagination, ou « les images »¹⁸ dont l'eau est le prétexte et la matière, sont éphémères et ne provoquent qu'une impression fugace. Dans la contemplation du

¹⁵ Stoianova, I., *Manuel d'analyse musical, les formes classiques simples et complexes*, Paris, Minerve, 1996, p. 7.

¹⁶ Vieillard-Baron, J.L., *Le problème du temps*, op. cit., p. 134.

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

¹⁸ *Ibidem*, pp. 29-30.

ruisseau, Bachelard découvre la prééminence de la substance sur la structure générale : « Alors combien la forme est peu de chose ! Comme la matière commande ! Quel grand maître que le ruisseau ! »¹⁹. Il réunit toutes les leçons de lyrisme que lui donne la rivière. De même, le « flot » ou « ruisseau de sons »²⁰ est une voie ouverte pour Takemitsu qui a composé de nombreuses œuvres sur la thématique de l'eau. Pour lui, un son est authentiquement musical lorsqu'il peut être comparé à une eau vivante et naturelle sans une image formelle trop stable. Lorsqu'il évoque un « flot de sons », il a en vue la richesse et la continuité de l'intuition toujours changeante de l'instant. Il est captivé par la fluidité de l'eau qui traverse toute structure sans s'y fondre, sans devenir structure elle-même. Il rejoint de la sorte Bachelard pour qui il suffit d'une goutte d'eau puissante pour créer un monde : « pour rêver la puissance, dit-il, 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 »²¹.

La poétique onirique est une thématique que Bachelard et Takemitsu ont également en partage. Bachelard estime qu'il faut aller au-delà des images réelles que l'on a sous les yeux. Pour lui, le « rêve naturel » doit être profondément ancré dans la nature²². Il situe l'expression poétique imaginante dans la dépendance 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 »²³. Lorsque les images informes et imprévisibles qu'il discerne en rêve inspirent Takemitsu, il tente de se les approprier avec une passion esthétique. Ces formes indéterminées, soudainement filtrées par le rêve du compositeur, rejoignent Bachelard quand il affirme qu'on « ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve »²⁴. La représentation du rêve de Takemitsu est évasive. L'utilisation de fréquentes périodes de silence crée dans sa musique des images discontinues. La fragmentation du rêve constamment revisité détermine une structure formelle globale délibérément insaisissable. Au sujet de *Quotation of Dream*²⁵ (Citation de rêve) pour deux pianos et orchestre, il affirme que le schéma formel se compose de douze épisodes fragmentaires qui ressemblent aux formes des rêves. « Les formes des rêves, dit-il, tout en étant très vivantes dans leurs détails, présentent une structure extrêmement ambiguë lorsqu'on les regarde comme un «tout»²⁶.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 210-211.

²⁰ Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, p. 7.

²¹ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 17.

²² *Ibidem*, p. 32.

²³ *Ibidem*, p. 28.

²⁴ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 11.

²⁵ *Quotation of Dream*, pour deux pianos et orchestre, Londres, Schott Music, 1991.

²⁶ Livret du disque Takemitsu. *Quotation of dream*, Paul Crossley, Peter Serkin, London Sinfonietta, Oliver Knussen dir., Deutsche Grammophon, 1996.

Le titre et l'élaboration de *A flock Descends into the Pentagonal Garden*²⁷ (Une volée d'oiseaux plonge sur le jardin pentagonal) pour orchestre, sont basés sur le rêve étrange de Takemitsu²⁸, qui voit une volée d'oiseaux blancs, menés par un seul oiseau noir, envahir un jardin en forme de pentagone. Le symbolisme des nombres existe dans les jardins japonais, par exemple le célèbre jardin du temple bouddhiste zen de Ryôan-ji, où la disposition des pierres suit le rythme sept-cinq-trois. Takemitsu utilise le carré magique²⁹, une autre tradition taoïste, 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-trois³⁰. Takemitsu perçoit ainsi une structure rationnelle immergée dans une dimension onirique. C'est le rêve irréel qui filtre une structure géométrique. Le compositeur devient, à l'instar du propos de Marie-Pierre Lassus, « cet homme «pensif» (qui) n'est autre que le rêveur dont l'activité éveillée par le dynamisme des images, crée de la pensée (...) et lui fait sentir son existence dans la rêverie »³¹. Takemitsu, cependant, ne s'en est pas tenu strictement aux chiffres du carré magique à partir duquel il a créé le matériau harmonique. C'est par une approche intuitive des nombres qu'il tente de clarifier la complexité du rêve et il tourne le dos à toute série numérique mathématique. Le mouvement des oiseaux dans ce contexte introduit l'élément de l'air. Bachelard soutient que les images de l'air évoluent vers des images de dématérialisation. Ainsi, la « dynamique de la transformation »³² génère la volonté de dépasser la réalité et de projeter un monde sonore au-delà du monde muet. À propos de l'imagination du mouvement dans *L'Air et les Songes*³³, Bachelard met en valeur la liberté inhérente à la métaphore 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 »³⁴. Outre la liberté de mouvement de l'air comme matériau poétique, Bachelard le situe au bord de l'immensité du silence : « 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 »³⁵.

La musique de Takemitsu n'est pas la traduction d'une beauté immobile. Elle repose sur un mouvement dynamique spécifique où l'aura poétique du détail l'em-

²⁷ *A flock Descends into the Pentagonal Garden*, pour orchestre, Paris, Editions Salabert, 1977.

²⁸ Cf. Tōru Takemitsu. *Écrits*, op. cit., p. 73.

²⁹ Un schéma numérique dans lequel les chiffres disposés dans les cases d'un carré sont définis de telle sorte que les sommes dans les lignes, les colonnes, ou les diagonales restent toujours les mêmes.

³⁰ Cf. Ohtake, N., *Creative sources for the Music of Toru Takemitsu*, Cambridge, Scholar Press, 1993, pp. 29-32.

³¹ Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Ville-neuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, collection : Esthétique et sciences des arts, 2010, p. 229.

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

³³ Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, op. cit.

³⁴ *Ibidem*, p. 14.

³⁵ *Ibidem*, p. 68.

porte sur l'aspect architectonique et où le mouvement imaginaire de la pensée dépasse la visibilité de la forme. Le matériau thématique, qu'il soit identifié à l'air infini, à l'eau ou au jardin japonais, requiert l'existence d'un mouvement.

La réhabilitation de la pensée poétique est un aspect essentiel des recherches de Bachelard. Pour lui, l'imagination se déploie lorsqu'une image occasionnelle enfante une prodigieuse profusion. Ce déploiement est ouvert et évasif, il constitue l'expérience de la nouveauté. Si une image créée par l'imagination se fixe et prend une forme définitive et habituelle, elle cesse d'être imaginaire. La métaphore esthétique n'est donc jamais coulée dans une forme définitive. Elle nous libère des images premières en les déformant par de nouvelles perspectives. Ainsi est préservé le dynamisme poétique. L'unité formelle se présente alors comme l'accomplissement du rêve, et le paysage onirique devient une matière foisonnante³⁶.

Dans le règne de l'imagination, toute immanence s'accompagne d'une transcendance. C'est à ce niveau, lorsque « le réalisme de l'irréalité »³⁷ est atteint, que la relation spirituelle entre le philosophe et le compositeur s'impose à nous. « 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 »³⁸. En ce sens, la contemplation engendre la méditation et l'inspiration du rêve engendre l'intimité. Sans cette analyse du raffinement sonore 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. Ses métaphores aboutissent naturellement à une ouverture esthétique générale avec une interpénétration des concepts. Dans ce cadre, la beauté du détail interagit avec le silence positif, la spatialité du son, l'image du rêve, la temporalité pluridimensionnelle, la grande forme non architectonique, etc. C'est d'autant plus frappant dans ses œuvres de la maturité ; comme le dit Bachelard, « quand on a trouvé la racine substantielle de la qualité poétique, toutes les métaphores bien enracinées se développent d'elles-mêmes »³⁹.

Ziad Kreidy

<https://ziadkreidy.com>

ziadkreidy@gmail.com

³⁶ *Ibidem*, p. 11.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 39.

³⁹ *Ibidem*, p. 43.

Références bibliographiques

- Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris, Livre de poche n° 4160, 1965, p. 34 (publié initialement par Éditions José Corti, 1943).
- Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Livre de poche n° 4161, 1992, p. 5 (publié initialement par Éditions José Corti, 1943).
- Bachelard, G., *L'intuition de l'instant*, Paris, Livre de poche n° 4197, 1992, p. 35 (publié initialement par Stock, 1931).
- Ohtake, N.N., *Creative sources for the Music of Toru Takemitsu*, Cambridge, Scholar Press, 1993.
- Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, collection : Esthétique et sciences des arts, 2010.
- Tōru Takemitsu. Écrits*, Lyon, Symétrie, 2018 (trad. fr. et choix des textes de W. Miyakawa).
- Takemitsu, T., « My Perception of Time in Traditional Japanese Music », *Contemporary Music Review*, 1987, n° 1-2.
- Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995.
- Stoianova, I., *Manuel d'analyse musicale, les formes classiques simples et complexes*, Paris, Minerve, 1996.
- Tamba, A., *La théorie et l'esthétique musicale japonaise du 8ème à la fin du 19^{ème} siècle*, Paris, Publications orientalistes de France, 1988.
- Vieillard-Baron, J.L., *Le problème du temps*, Paris, Vrin, 1995.