

Entretien avec Yoshihisa Taïra (26 mars 1975)

François-Bernard MÂCHE: Vous avez déclaré, je crois, que la musique est pour vous un chant instinctif, une prière ; et par ailleurs vous reconnaissez votre extrême sensibilité à certains sons que votre musique se donne pour tâche de capter. Est-ce que ces deux aspects de votre personnalité musicale, expression et impression en somme, ne traduisent pas l'un et l'autre un refus de l'intellectualisme ?

Yoshihisa TAÏRA : Certainement. Ce n'est pas que je nie l'importance de la théorie pour faire de la musique, mais la musique me paraît devoir être un verbe vivant, quelque chose de très concret. J'aimerais être un musicien qui sache entendre aussi le silence vivant.

F.-B. M. : Peut-on reconnaître dans cette sensibilité quelques affinités avec celle de Debussy ?

Y. T. : C'est la musique de Debussy qui a déterminé ma vocation musicale.

F.-B. M. : J'imagine que vous êtes comme lui particulièrement sensible à la nature ?

Y. T. : Tout à fait, oui ; et surtout, plus encore qu'aux paysages, à tout ce qui est mobile dans la nature : l'eau, les nuages, la fumée. Il m'arrive de transposer en musique certains mouvements que j'observe dans les volutes d'une fumée de cigarette.

F.-B. M. : C'est un exemple que Xenakis prend souvent lui aussi.

Y. T. : J'en tire autre chose ; je suis sensible, entre autres, aux brusques cassures succédant à de longs glissements. On trouve cela dans plusieurs phénomènes de la nature.

F.-B. M. : C'est vrai, comme lorsque la neige s'accumule insensiblement sur les branches d'un sapin, et que soudain la masse devenue trop lourde glisse d'un seul coup.

Y. T. : C'est tout à fait ça. Il y a beaucoup de ces ruptures dans ma musique.

F.-B. M. : Je ne peux m'empêcher de penser que cette sensibilité est assez typiquement japonaise ; elle évoque des rythmes du théâtre traditionnel de votre pays. Et pourtant vous êtes un compositeur occidental ?

Y. T. : Au départ, oui. Ce que je faisais avant mon arrivée en France était tout à fait classique, et hérité de Bartók, de Stravinsky ou de Messiaen. Mais au début de 1968, il m'est arrivé quelque chose de très important : j'ai assisté au théâtre de l'Odéon à un spectacle de Bunraku, de marionnettes japonaises. J'en avais déjà vu à Tokyo, mais à cette époque, tout comme le Nô cela me paraissait étrange et lointain, car je baignais depuis l'enfance dans la musique de type occidental. Tandis qu'à Paris soudain, cet événement a déclenché en moi quelque chose de

très profond.

F.-B. M. : Phénomène bien caractéristique d'une génération qui a su prendre du recul : c'est de Paris que vous avez vraiment découvert que le Japon était autre chose qu'un pays « occidental ».

Y. T. : Oui, et surtout que je l'ai vraiment senti se ranimer au fond de moi, et c'était une expérience bouleversante.

F.-B. M. : Cela ne vous a pas conduit cependant à rejeter votre formation européenne ?

Y. T. : Non, pourquoi la rejeter ?

F.-B. M. : Parce que la synthèse de vos deux personnalités pouvait être difficile, ou même douloureuse.

Y. T. : Elle l'est en effet pour certains, comme mon ami Takemitsu, mais pour moi, tout en sachant que j'appartiens à deux mondes, à deux natures, l'Occident et le Japon, je ne peux pas mettre de frontière entre eux.

F.-B. M. : Néanmoins votre appartenance à la culture japonaise est un élément actif en vous : il ne reste pas discrètement caché à l'arrière-plan. Être Japonais comme être Espagnol ou Grec par exemple, n'est peut-être pas toujours un « problème » comme on dit, mais ce n'est pas non plus une réalité qui va de soi. Si je converse avec un compositeur hollandais, il ne lui viendra pas à l'idée en général de me parler de son pays, et de même d'ailleurs avec un Français.

Y. T. : Être japonais, pour moi, c'est ressentir les choses d'une certaine façon, les exprimer d'une certaine façon, mais cela ne me préoccupe pas véritablement. Lorsqu'une fois Harry Halbreich est venu me dire d'une de mes oeuvres qu'il l'avait moins aimée que d'autres parce qu'elle était moins japonaise, je me suis senti très gêné, parce que pour moi la question n'était pas là.

F.-B. M. : C'est finalement très heureux, mais il doit tout de même se produire en vous quelques conflits parfois ?

Y. T. : Vous savez, pour nous la musique occidentale, c'est une notion assez abstraite. Nous avons importé théories, techniques et oeuvres: selon les époques on nous a informés au sujet du néo-classicisme, puis du sérialisme ; dès l'instant que cela existait, on l'apprenait. Pourquoi ? On ne se posait pas la question. La musique occidentale n'est pas un verbe vivant pour nous. J'en ai appris les caractères purement externes, de sorte que pour l'essentiel je suis resté absolument libre, je crois, donc sans vrais conflits.

F.-B. M. : Libre de poser votre regard à vous sur les brisures de la fumée...

Y. T. : Oui, ou sur le tressaillement soudain de la marionnette immobile qui vient d'être envahie par la tristesse, comme dans le Bunraku.

F.-B. M. : Il y a pourtant des cas où l'écriture et la pensée sont indissociables. Par exemple la pensée polyphonique occidentale est bien différente des libres combinaisons linéaires de l'hétérophonie japonaise traditionnelle.

Y. T. : Oui, mais je n'écris pas de musique dans cette tradition ; je pense harmonie et superpositions comme un Occidental.

F.-B. M. : Vous ne vous êtes jamais servi d'une façon nouvelle, ainsi que l'ont fait d'autres jeunes Japonais, des instruments comme le koto ou le shakuhachi ?

Y. T. : Jamais jusqu'à maintenant. Vous savez que j'habite la France, ce qui ne m'en a pas donné l'occasion. Un jour, peut-être... Mais dans mon écriture pour des instruments occidentaux il y a quelque chose qui vient de la musique japonaise. Par exemple dans la façon d'attaquer le souffle que je demande au flûtiste dans ma pièce Maya. Je ne recherche pas la technique, mais l'innovation vient d'elle-même selon les nécessités esthétiques de l'oeuvre, et c'est au niveau de ces besoins que l'influence du Japon se fait sentir.

F.-B. M.: Il faut donc que vous communiquiez à l'interprète cette nécessité profonde : l'indication technique ne suffirait sans doute pas ?

Y. T. : En effet, toutes les fois que c'est possible je travaille avec les interprètes. Par exemple dans Hiérophonie V je leur ai montré comment réaliser ces cris très denses qui partent d'une concentration de l'énergie au milieu du corps, comme les samourais savaient le faire. Il n'y a d'ailleurs pas qu'au Japon que cette méthode de concentration et de brusque éclat existe. Quand vous avez à soulever une valise très lourde, instinctivement vous réalisez ces deux temps.

F.-B. M. : Cette importance primordiale que vous accordez aux données spontanées du geste ou du souffle doit vous écarter de l'usage des sons enregistrés.

Y. T.: Effectivement jusqu'à maintenant, bien que la musique sur bande m'intéresse, j'en suis détourné par son absence de respiration.

F.-B. M. : Henry ou Berio ont cependant réalisé des oeuvres sur le souffle.

Y. T. : Oui, mais le son n'est plus lié au geste. La présence vivante a disparu, et le haut-parleur est là un peu comme une boîte de conserve.

F.-B. M. : Ces préoccupations devraient vous conduire au théâtre musical, et pourtant jusqu'ici vous ne l'avez pas pratiqué.

Y. T. : Non pas vraiment. L'aspect spectaculaire est seulement une conséquence. Ce qui compte, c'est que le son vienne d'un corps vivant. Au fond, moi aussi lorsque je réfléchis plus profondément à ce qu'est la musique, et pourquoi faire de la musique, j'ai envie de crier parce que je ne comprends pas, parce que je ne peux trouver de réponse, et je crois que ce que je veux transmettre, c'est ce cri, ce gémissement qui devient une partie de ma musique.

F.-B. M. : Au-delà de ce violent besoin d'expression, vous cherchez peut-être aussi à agir sur les auditeurs ?

Y. T. : Je souhaite que ma musique leur apporte quelque chose, mais peu importe quoi. Si l'un veut y voir de la politique et l'autre des nuages, je les laisse libres.

F.-B. M. : Votre musique part d'impressions sensibles, mais ce qu'elle exprime est

abstrait, trop profond peut-être pour ne pas être abstrait?

Y. T. : D'une certaine façon on peut dire cela. Mais il ne s'agit pas du tout d'une abstraction «géométrique». Je suis plutôt sensible aux abstraits informels comme Wols, et à la calligraphie orientale qu'à Mondrian ou aux jardins à la française par exemple.

F.-B. M. : N'êtes-vous pas en quelque sorte comme un lointain parent vous-même de ces dessinateurs de votre pays qui passent une vie entière à dessiner des tiges de bambous, pour parvenir au geste qui tracera d'un coup le « vrai » bambou, réduit à l'essentiel ?

Y. T. : Si vous voulez, mais je ne me limite pas à un seul modèle ; c'est tout ce qui me touche que j'essaie de faire passer dans ma musique. J'écoute vivre les sons et les silences. Leur respiration engendre des mouvements spontanés, et il se crée pour quelques instants une certaine atmosphère que j'essaie de communiquer par un verbe vivant et concret.

Nouvelle Revue Française n° 270, juin 1975, Paris, Gallimard.