

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 19 (1999)

Artikel: L'Autre de la musique : une étude des influences extra-européennes dans la musique contemporaine
Autor: Jeanneret, Christine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835181>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'Autre de la musique

Une étude des influences extra-européennes dans la musique contemporaine¹

Christine Jeanneret

L'autre est différent, il est lointain, sa culture nous est étrangère. Il peut faire peur ou séduire. Il peut susciter l'incompréhension ou l'émerveillement. Dans la rencontre avec l'autre, c'est toujours soi-même qu'on questionne, le rapport qu'on entretient avec sa propre culture, avec sa tradition. Pour les compositeurs, l'autre de la musique représente une formidable source d'inspiration. Le degré d'assimilation des sources extra-européennes dans la musique occidentale dépend d'une part de leur impact plus ou moins superficiel, d'autre part du statut de la musique occidentale. Au Moyen-Age, c'est d'une rencontre avec l'Orient qu'est né le système musical occidental. Dans les beaux jours du système tonal, de la période baroque jusqu'à la fin du XIXe siècle, les influences extra-européennes ont une fonction purement décorative, connotant le ridicule à l'époque des turqueries et des chinoiseries baroques² ou le merveilleux et le rêve d'un ailleurs inaccessible à l'époque romantique.³ Dès le début du XXe siècle, les musiques extra-européennes acquièrent un autre statut. La crise du langage tonal au début du siècle a permis l'exploration de domaines nouveaux ainsi qu'une liberté inexistante auparavant. Le compositeur qui souhaite utiliser un autre langage musical n'a plus à le déformer pour le faire entrer dans le cadre harmonique, rythmique ou formel de la musique tonale. La découverte des musiques extra-européennes, notamment africaines et asiatiques ont fait entrevoir des mondes rythmiques et sonores neufs aux compositeurs. Les complexités de la musique indienne et les polyrythmies africaines offrent de nouveaux moyens

- 1 Cet article est une version revue et abrégée du mémoire de licence portant le même titre et présenté à la Faculté des Lettres de Genève en 1997. La version de l'article se concentre sur les aspects esthétiques et philosophiques du champ d'études, en accordant moins de place à l'aspect analytique, qui trop souvent est fastidieux pour le lecteur, dont nous ne voudrions pas éprouver outre mesure la patience.
- 2 Cf. Peter Gradenwitz, *Musik zwischen Orient und Okzident*, Wilhelmshaven 1977, pour une histoire générale des rapports entre les musiques orientales et occidentales et Thomas Betzwieser, *Exotismus und "Türkenoper" in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, pour une période plus spécifique.
- 3 Cf. Carl Dahlhaus, *Exotismus, Folklorismus, Archaismus in: Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980.

de structurer le temps musical. Les échelles non-tempérées, les inflexions et les timbres colorés et inattendus de la musique orientale vont stimuler une pensée musicale qui accorde plus d'attention au matériau sonore lui-même.

Dans chaque rencontre, le problème qui se pose est celui de trouver une base commune permettant l'échange. A notre avis, la possibilité même de cet échange repose sur le rapport entre le culturel et l'universel. Les modèles culturels sont propres à chaque tradition et leur intégration dans une autre culture nécessite des transformations. Lorsque ces transformations tiennent compte des mécanismes de perception fondés sur des modèles universels, l'échange peut avoir lieu. La connaissance de l'autre nécessite la référence à ces modèles universels, qui participent de la fonction symbolique, outil perceptuel commun à tous les êtres humains.

La question fondamentale qui se pose à nous est la suivante : dans quelle mesure peut-on s'approprier un langage musical ou des fragments de ce langage, associé à une culture, une histoire, une religion et le transposer dans une autre culture ? Pour tenter de répondre à cette question, nous allons tâcher d'établir une typologie des diverses méthodes d'assimilation. Nous avons choisi trois pièces afin d'étudier les divers degrés d'appropriation. Les *Sept Haïkai* (1962) d'Olivier Messiaen présentent des innovations rythmiques essentiellement basées sur les rythmes hindous ainsi qu'une transposition de la musique japonaise. John Cage a tenté de s'approprier la pensée musicale et la philosophie hindoue dans ses *Sonatas and Interludes* (1946–48) ; il a également transposé les sonorités de la musique indonésienne. Enfin, les polyrythmies africaines sont la principale source d'influence des *Etudes pour piano* (1985) de György Ligeti. Les matériaux extra-européens sont rarement la seule logique qui préside dans ces compositions, mais un des aspects compositionnels employé en conjonction avec d'autres. Nous procéderons par une brève explication de la fonction et de la forme des musiques extra-européennes⁴ puis nous comparerons les musiques traditionnelles avec l'usage qui en a été fait par nos trois compositeurs.

4 Pour la clarté de l'exposé, les descriptions ethnomusicologiques figurent en petits caractères.

Un siècle de bouleversements

Les changements profonds et rapides du contexte politico-social et philosophique au cours du XXe siècle vont bouleverser la pensée musicale. Les développements scientifiques et philosophiques⁵ jouent un rôle important. Le passage d'un monde newtonien classique et rassurant au monde des aléas de la relativité, de la théorie des quantas, de la thermodynamique et des mathématiques statistiques a rendu le monde à la fois plus proche de nous, puisqu'on a découvert qu'il n'est plus totalement déterministe et à la fois plus insaisissable puisqu'il est redevenu un grand inconnu. Le rapport de l'homme au monde a été profondément bouleversé par les théories d'Einstein, de Planck, Bohr, Schrödinger et Heisenberg.⁶ L'intelligibilité du monde, fondée sur la causalité déterministe, prédominante jusqu'au tournant du siècle a fait place à une connaissance qui prend en compte l'incertitude et théorise même le chaos. Les répercussions philosophiques de cette crise des sciences ont débouché sur une crise de la représentation ; les signes et le langage n'étant plus en mesure de représenter le réel, il a été nécessaire de recourir aux symboles pour fonder une théorie de la connaissance.⁷ L'inconnu n'est pas seulement devenu constitutif de notre perception du réel et du monde extérieur, mais il a pénétré jusque dans la conscience de l'homme avec la découverte de l'inconscient et la naissance de la psychanalyse au début du siècle. L'incertitude et l'irrationnel ont donc fait irruption dans des domaines inattendus et ces perturbations ont été une source d'inspiration pour de nombreux artistes. La perception de l'espace et du temps a changé et a donné naissance à de nouvelles théories esthétiques. Vers 1910, le cubisme, par ailleurs fortement influencé par "l'art nègre", se base sur une perception simultanée de plusieurs perspectives, impensable dans une géométrie euclidienne classique. Dans l'entre-deux-guerres, le surréalisme s'érige contre l'ordre rationnel et logique en revendiquant la toute puissance du rêve, de l'inconscient et de l'instinct dans la créativité. En musique, les expériences de spatialisation et les nouvelles perspectives de déroulement temporel sont fondées sur ce bouleversement des rapports au temps et à l'espace, ainsi que sur la rencontre avec les musiques extra-européennes. L'attrait pour l'Autre

5 Cf. Roland Omnès, *Philosophie de la science contemporaine*, Paris 1994.

6 Toutes ces théories ont été élaborées au début du siècle. En 1905, Albert Einstein publie la théorie de la relativité, Max Planck fonde la physique quantique, qui sera développée par Erwin Schrödinger (dans un mémoire comportant l'équation qui porte son nom, publié en 1926), puis par Niels Bohr et Max Planck.

7 Cf. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris 1972.

ne disparaît pas avec la fin du Romantisme, il devient une composante essentielle de tous les mouvements artistiques du début du XXe siècle, par le biais du primitivisme.

Parmi les compositeurs⁸ de la première moitié du XXe siècle qui ont utilisé des musiques issues d'une autre culture, nous mentionnerons deux d'entre eux, qui ont tracé les nouvelles voies de l'exotisme et ont posé les fondations de tous les aboutissements ultérieurs : il s'agit de Claude Debussy et d'Edgar Varèse.

Debussy est sans conteste le premier grand pionnier dans ce domaine. Nous connaissons sa fascination pour le *gamelan* javanais, qu'il a découvert à l'Exposition universelle de 1889.⁹ Sa rencontre avec la musique indonésienne a été déterminante pour sa façon de composer. Traditionnellement, comme l'a fait tout le XIXe siècle, elle est appliquée aux hauteurs, par le biais des gammes pentatoniques et des gammes par tons. Mais la construction même de ses gammes, caractérisées par l'absence de demi-tons et par la symétrie, va avoir des répercussions sur le déroulement temporel et sur la forme de ses compositions. Ce qui est remarquable chez Debussy est le fait d'avoir étendu l'usage de techniques inspirées du *gamelan* à des pièces entières, sans les avoir limitées à des passages restreints, comme l'ont fait ses prédécesseurs. Il a ainsi créé des nouvelles sonorités, ainsi qu'un traitement tout à fait innovateur de l'harmonie et du rythme. Dans des pièces pour piano comme "Pagodes" (*Estampes*, 1903) ou "Et la lune descend sur le temple qui fut" (*Images*, 2^e cahier, 1907), on constate l'importance des influences indonésiennes dans la création de couleurs sonores statiques ainsi que dans l'écriture rythmique libre, inspirée des mouvements de la nature. L'orchestration de *La Mer* (1905) crée des effets sonores proches de ceux du *gamelan*, par la superposition de timbres différenciés. L'influence javanaise ne représente plus une simple couleur locale à l'exotisme indéterminé, appliquée aux seuls détails mélodiques, mais elle est pour la première fois reconnaissable comme spécifiquement javanaise.

8 Les Américains Henry Cowell et Harry Partch sont des pionniers dans ce domaine. Tous deux ont étudié les musiques traditionnelles orientales, sud-américaines, ainsi que celles des Indiens d'Amérique et ont intégré ces musiques dans leurs compositions. Parmi les compositeurs européens, citons par exemple Darius Milhaud pour l'influence brésilienne et Maurice Ravel pour l'influence espagnole. Mais la plupart des compositeurs de la première moitié du XXe siècle ont surtout puisé dans les sources populaires de leur propre culture. C'est bien sûr le cas de Béla Bartók et Zoltán Kodály pour la musique d'Europe centrale, de Sergei Prokofiev et Dimitri Chostakovitch pour la musique populaire russe, de Ralph Vaughan Williams et Gustav Holst pour la musique folklorique anglaise et de Charles Ives, Aaron Copland, George Gershwin, Kurt Weill, Paul Hindemith et Igor Stravinsky pour le folklore américain et le jazz.

9 Cf. Jürgen Arndt, *Der Einfluss der javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy*, Frankfurt a/Main 1993.

Si Varèse suit un chemin très différent de celui emprunté par Debussy, c'est également un des compositeurs qui s'élève contre la tradition post-romantique pour tracer de nouvelles voies musicales. Il n'a jamais eu de contact direct avec la musique orientale et ne l'a jamais étudiée, mais de nombreuses convergences se retrouvent entre son esthétique et la théorie musicale asiatique. Il définissait la musique comme un ensemble de "sons organisés" et plaçait le sens musical dans le son lui-même et non pas dans l'agencement des sons entre eux, comme c'est le cas dans la musique tonale. Sa volonté de libérer le son a amené Varèse à créer des techniques de développement fondées sur des "masses sonores", conçues comme éléments spatiaux plus que temporels. Cette conception est très proche du système chinois qui envisage le son comme une entité musicale chargée de sens. C'est pourquoi, dans la plupart des musiques asiatiques, le timbre est un paramètre fondamental. Une coïncidence intéressante est le cas d'*Intégrales* (1925), qui ressemble étrangement à une pièce de *gagaku* japonais, non seulement par son instrumentation, mais également par sa forme. Varèse ne connaissait pas la musique japonaise à l'époque où il composa cette pièce,¹⁰ mais il est remarquable de constater qu'il a attribué des strates de timbres identiques à celles du *gagaku*. Chaque niveau évolue indépendamment, créant une hétérophonie de registres et de rythmes comparable à celle de la musique japonaise. Dans ce cas, la volonté d'agencer les sons spatialement chez un compositeur du XXe siècle rejoint les recherches timbrales millénaires des Asiatiques. Varèse a cependant eu un contact direct avec une autre tradition musicale, celle des Indiens du Mexique, rencontre qui donna naissance à *Ecuatorial* (1934), dont le texte est tiré du *Popol Vuh*, le livre sacré des Maya-Quiché du Guatemala. Le problème de l'appropriation musicale est clairement formulé par Varèse :

Vais aller camper dans les plaines et sur les plateaux [du Nouveau-Mexique] – officiellement invité chez les Navaho – Apaches, Hopis et Zunis. J'aurai garde de toucher à leur musique – Magnifique lorsque partie de leurs rites – elle ne signifie rien en dehors de ça.¹¹

Varèse se défend l'appropriation d'une musique traditionnelle fonctionnelle, car elle perdrait son sens. Mais parallèlement, ses propres recherches de compositeur mènent à la création d'une musique très proche du rituel, que

10 Contrairement à Messiaen qui, comme nous le verrons, en fit un usage délibéré.

11 Edgar Varèse, *Ecrits*, Paris 1983, p. 88.

ce soit celui de l'urbanité moderne dans *Amériques*, ou celui des traditions asiatiques et mexicaines.

La seconde guerre mondiale a provoqué une profonde remise en cause des valeurs occidentales en ouvrant tout grand la porte aux influences venues d'ailleurs. Elle a entraîné une vague d'émigration qui créa un brassage de cultures et fonda une société multiculturelle. Ce pluralisme culturel au niveau social et politique a influencé les tendances artistiques et l'éclectisme est devenu un trait constitutif de l'art du XXe siècle. L'Europe dévastée a également dû faire face aux revendications de ses colonies qu'elle ne parvenait plus à gérer. La décolonisation et la prise de conscience de l'eurocentrisme, qui avait dominé toutes les relations entre l'Europe et le reste du monde, ont bouleversé les relations entre les peuples. Depuis les grandes découvertes et les conquêtes des Temps modernes jusqu'à fort récemment, l'Europe s'était toujours considérée comme l'exemple suprême de la civilisation. La fin de cette domination est évidemment un critère fondamental dans la perception des autres cultures.

La relativité du temps et de l'espace, dans un sens figuré, devient un phénomène quotidien au XXe siècle. Le développement technologique a, entre autres, deux conséquences qui nous intéressent ici. La possibilité d'atteindre en quelques heures n'importe quel point du globe bouleverse nos rapports à l'espace, et rendent accessible à tous la confrontation avec d'autres cultures. D'autre part, le développement des moyens de communication offre un accès immédiat à tous genres de musique, même lorsqu'elles sont éloignées dans le temps ou dans l'espace, par le biais des enregistrements ou des médias. Un corollaire de cette évolution est le développement des recherches sérieuses sur les cultures extra-européennes, au moyen d'outils appropriés. L'ethnomusicologie et l'anthropologie sont des sciences excessivement jeunes. Elles ont fait leur apparition au début du siècle et ont commencé à se développer sérieusement après la seconde guerre mondiale.

Le temps et le rythme sont les grandes préoccupations des compositeurs de l'après-guerre. Les musiques extra-européennes et leur nouvelle intégration sont sans doute le facteur déterminant qui va faire évoluer le concept de temps musical d'une façon tout à fait nouvelle. La notion de forme ouverte, la conception d'un temps musical cyclique et suspendu, l'hétérophonie et la polyrythmie sont directement inspirées des traditions musicales extra-européennes. La rencontre avec d'autres musiques, et surtout avec d'autres façons de penser la musique, va avoir une influence décisive sur les concepts formels. Il s'agit d'examiner plus précisément comment ont fonctionné ces musiques, quelles poétiques elles ont pu susciter et sur quels paramètres musicaux elles ont eu des répercussions.

Toute forme de rencontre postule deux termes, le "même" et "l'autre", ainsi qu'une action de mélange plus ou moins homogène des deux termes.

Tâchons d'esquisser une brève typologie des diverses méthodes d'assimilation.¹² L'*importation* est le cas le plus simple. Elle implique un simple déplacement de la source. C'est le cas, par exemple, de la plupart des instruments de percussion qui sont d'origine extra-européenne. Comme nous le verrons Cage utilise ce procédé lorsqu'il se réfère à la théorie esthétique de l'Inde dans ses *Sonatas and Interludes*, un cas voué à l'échec selon notre opinion.

Nous parlerons de *transposition* lorsque le matériau de base est non seulement déplacé mais également modifié, par exemple lorsqu'on tente de reproduire des timbres non-européens au moyen d'instruments européens. Messiaen transpose les timbres du *gagaku* dans son quatrième haïku et le piano préparé de Cage reproduit ceux du *gamelan*.

Le *collage* est une autre méthode d'assimilation directe. Elle consiste à juxtaposer divers matériaux.¹³ Parmi les nombreux exemples de collage, citons le cas de Luciano Berio, pour lequel le collage est une technique de prédilection. Il l'a appliqué à des sources extra-européennes dans *Coro* (1975–6), où il assemble des chants folkloriques d'amour et de travail du monde entier. Les mélodies populaires étaient également le matériau de base de pièces telles que *4 canzoni popolari* (1946–7), *Folksongs* (1964) et *Questo vuol dire che* (1970). *Telemusik* (1966) et *Hymnen* (1966–7) de Karl-Heinz Stockhausen sont d'autres exemples de collage où des fragments de musiques traditionnelles du monde entier ont été juxtaposés. Stockhausen a utilisé le terme de "Weltmusik" pour définir sa tentative de créer une musique du monde entier. Sa conception d'une musique universelle est un peu restrictive et consiste en quelque sorte à prendre le plus petit dénominateur commun de chaque musique pour les coller ensemble.

Dans le même esprit, mentionnons la catégorie de la *fusion* qui est une rencontre entre musiciens de différentes traditions. Citons en exemple le cas du violoniste Yehudi Menuhin qui a enregistré un disque intitulé *East meets West* avec le joueur indien de sitar, Ravi Shankar. C'est également le cas de nombreux groupes de jazz ou de musique populaire, recensés sous le nom de "world music", l'équivalent populaire de la "Weltmusik" de Stockhausen.

12 Cf. Philippe Albèra, *Les leçons de l'exotisme*, in: *Cahiers de musiques traditionnelles* 9 (1997), pp. 53–84, pour une approche différente.

13 Gustav Mahler est un précurseur important de cette technique extrêmement courante au XXe siècle. Elle existait déjà dans des formes plus modestes auparavant, notamment dans l'opéra où elle était justifiée par des considérations extra-musicales. Il convient de préciser qu'elle ne s'applique bien évidemment pas uniquement aux sources extra-européennes.

L'*intégration* implique une transformation fondée sur l'interaction de deux termes. Le même et l'autre se fondent dans une nouvelle identité qui participe des deux à la fois. C'est le cas de l'étude de Ligeti où les polyrythmies africaines ont été unies à un système contradictoire, qui est celui du modèle métrique occidental. Il en résulte un troisième terme, c'est-à-dire la structure métrique et polyrythmique combinée de cette pièce.

Un autre cas qui se rattache à cette catégorie, est celui que nous qualifierons de *métissage*. Le terme s'applique à des compositeurs non-européens qui utilisent le langage de la musique occidentale en y intégrant leurs propres traditions musicales. C'est le cas du Coréen Isang Yun ou du Japonais Toru Takemitsu, entre autres. Il s'agit là de la démarche inverse de celle que nous avons envisagée jusqu'ici, puisque dans ce cas le compositeur est lui-même "l'autre" par rapport aux techniques compositionnelles qu'il emploie.

L'*appropriation* signifie faire sa propriété de quelque chose. C'est le terme qui implique le plus de transformations. Il connote la notion de possession, voire de conquête. Le même prend possession de l'autre. Ce terme s'applique particulièrement bien à l'usage très personnel que Messiaen a fait des rythmes hindous.

Nous avons donc plusieurs modalités d'assimilation qui font preuve d'une liberté croissante face aux sources extra-européennes. Cette esquisse est loin d'être exhaustive. Nous espérons qu'elle aura le mérite de distinguer qualitativement quelques-unes des approches des compositeurs contemporains face à leurs sources. Il est bien clair que ces catégories ne sont pas mutuellement exclusives, mais qu'elles se combinent souvent les unes aux autres.

Certaines modifications sont en contradiction avec le statut des sources dans leur culture d'origine. Les musiques traditionnelles sont avant tout des musiques fonctionnelles, liées à des rites religieux ou sociaux. La fonction esthétique existe, mais elle est subordonnée à la dimension rituelle. Par contre, la musique occidentale a un statut d'autonomie et sa fonction est en premier lieu esthétique. Les musiques traditionnelles sont également fondées sur des conventions collectives qui subissent une évolution très lente ; de plus leur transmission est orale. Au contraire, la musique occidentale privilégie l'individualité du compositeur et l'invention personnelle et originale ; ce qui se reflète dans la nécessité d'écrire la musique. Ces fondements antinomiques entre musiques traditionnelles et musique occidentale posent finalement la question de l'attitude du compositeur face à ses sources, dont nous allons étudier les réponses.

Olivier Messiaen : haïku et gagaku

Deux formes d'influences extra-européennes se côtoient dans les *Sept Haï-kai* (1962). Dans le premier haïku (intitulé *Introduction*), Messiaen utilise des rythmes hindous, dans le quatrième haïku (*Gagaku*), il transpose la musique japonaise du même nom. Très tôt Messiaen a développé un langage musical hautement personnel¹⁴, où le rythme et le temps sont ses préoccupations majeures. De nombreuses influences ont stimulé ses innovations rythmiques, de la métrique grecque antique aux vers mesurés à l'ancienne de Claude Lejeune. Mais l'influence déterminante dans ce domaine a été sa découverte des cycles rythmiques de la musique indienne appelés *tâlas*.

Le mot sanskrit *tâla*¹⁵ signifie, dans le domaine de la musique, frapper des mains. Étymologiquement, il vient du mot qui désigne la paume des mains et se réfère par extension à la façon de garder le contrôle des cycles temporels. Il englobe le concept de rythme et de cycle musical. Dans la musique classique de l'Inde du Nord, les *tâlas* sont des périodes rythmiques formées de temps forts, faibles et silencieux ou vides, dans lesquels le musicien peut improviser des variations internes ou des ornements, selon des règles complexes établies par la tradition. Il s'agit donc d'une structure composée de figures rythmiques, qui établit l'armature temporelle d'une pièce. Il existe des centaines de *tâlas* différents, dont la longueur peut varier de 8 à 37 temps. Cette partie rythmique est jouée en général sur deux petits tambours appelés *tablas*.

L'encyclopédie de Lavignac¹⁶ comporte une liste de *tâlas* datant du XIII^e siècle, tirés d'un traité synchrétique, le *Samgîta-ratnâkara* de Sarngadeva, qui représente la somme de toutes les anciennes doctrines musicales indiennes. Messiaen a étudié ces *tâlas* pour en tirer des procédés de développement rythmique, fondés notamment sur l'augmentation et la diminution, égales (c'est-à-dire basés sur des valeurs constantes) ou inégales (non-proportionnelles). Un autre procédé est le principe de la valeur ajoutée au moyen de notes ou de silences. C'est également dans les *tâlas* que Messiaen a découvert les rythmes non-rétrogradables, soit des rythmes palindromiques qui peuvent être lus indifféremment de droite à gauche ou de gauche à droite.

14 Cf. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944.

15 Sources : Alain Daniélou, *Inde du Nord*, Paris 1966 et *Traité de musicologie comparée*, Paris 1959.

16 *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. A. Lavignac, Paris 1921. L'article sur la musique indienne de Joanny Grosset figure dans le premier volume, *Histoire de la Musique*, pp. 257-341. A la page 301 figurent les 102 *decî-tâlas* dans leur notation originale, ainsi que dans une transcription en notation occidentale, sur laquelle s'est basé Messiaen. Notons au passage que Lavignac était un des professeurs de Debussy, sans doute le premier à lui faire découvrir les musiques exotiques.

Le premier haïku de Messiaen est fondé principalement sur l'usage des *tâlas*. Cette pièce superpose trois niveaux rythmiques dans des polyrythmies complexes. Chaque niveau est basé sur plusieurs *tâlas* différents qui ont été juxtaposés et subissent des développements et des variations rythmiques. Le piano et les bois forment le premier niveau qui comporte six *tâlas* différents (*sama*, *vijaya*, *simhavikrama*, *gajajhampa*, *candrakalâ* et *lakskmîça*). Le piano les énonce dans un rythme droit, alors que les bois le jouent simultanément en rétrograde (voir expl. 1). Le second niveau, vents et percussions, jouent à l'unisson trois *tâlas* (*panacama*, *simhavikrama* et *lakskmîça*) variés par des augmentations et diminutions égales et inégales. Le xylophone et le marimba jouent également à l'unisson dans le troisième niveau, où deux *tâlas* (*miçravarna* et *simhavikrama*) sont énoncés dans leur forme de base puis subissent une métabole, c'est-à-dire que le second absorbe peu à peu les éléments du premier.

La complexité polyrythmique qui résulte de cette stratification crée une musique que Messiaen qualifie d'amesurée. Les *tâlas* en eux-mêmes sont formés de divisions asymétriques qui rendent difficile la perception d'une pulsation. Lorsqu'ils sont superposés et développés rythmiquement, cette difficulté s'accroît à tel point que l'auditeur occidental doit renoncer à sa traditionnelle écoute expectative. Il en résulte une écoute statique, qui permet d'une part de saisir clairement les différentes stratifications rythmiques et d'autre part d'accorder une plus grande attention aux timbres.

Les procédés que Messiaen a cru découvrir dans ces *tâlas* sont ceux que son oreille de compositeur occidental ont bien voulu lui montrer. Dans la musique indienne, les *tâlas* forment toujours le fondement métrique d'une pièce et ne sont jamais utilisés en contrepoint rythmique comme c'est le cas chez Messiaen. Une fois établi, le *tâla* est répété plusieurs fois et toujours dans la même forme de base, sans développements rythmiques. Nous constatons donc que Messiaen a utilisé les *tâlas* d'une façon tout à fait abstraite. Il y a vu des principes d'enchaînement et de développement qui n'existent pas dans la musique indienne et les a transposés dans un langage dont les fondements sont européens. Il y applique des transformations, des développements et des variations, les note dans des mètres occidentaux et les confie à des instruments qui n'ont rien à voir avec les instruments hindous traditionnels. Le compositeur a isolé le paramètre rythmique et l'a totalement décontextualisé pour se l'approprier et en "tirer son miel".¹⁷

17 Cette expression est récurrente dans *Technique de mon langage musical* et explicite extrêmement bien les motivations et les attitudes du compositeur vis-à-vis de ses sources.

Bois
rythme
rétrograde

Piano
rythme
droit

vijaya sama simhavikrama sama vijaya

sama vijaya sama simhavikrama sama gajajhampa

gajajhampa sama candrakalâ gajajhampa

vijaya sama gajajhampa sama sama lakskmîça

lakskmîça sama sama gajajhampa sama vijaya

gajajhampa candrakalâ sama gajajhampa

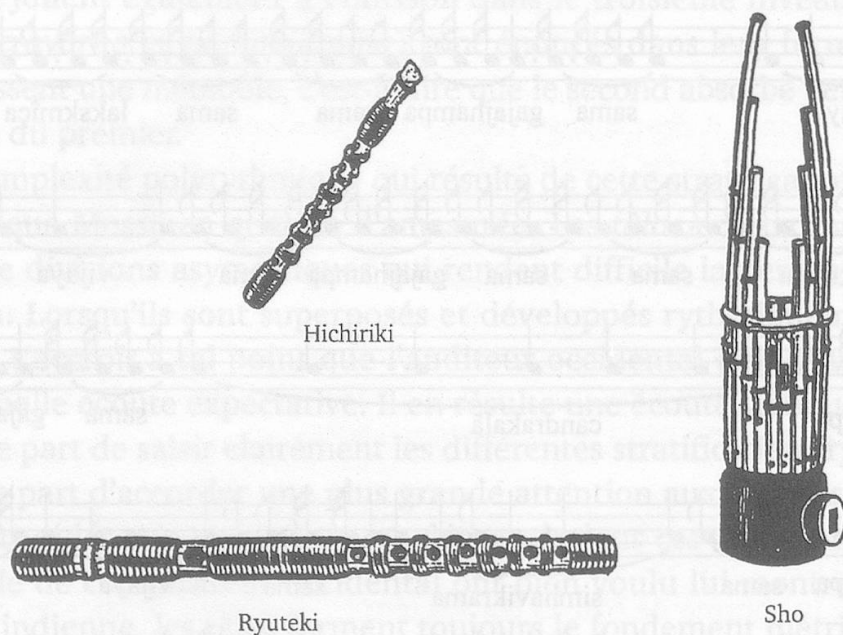
gajajhampa sama simhavikrama sama vijaya sama

vijaya sama simhavikrama sama vijaya

Expl. 1 : Cycle rythmique du premier niveau (bois et piano), réécrit sans barres de mesures. Ce cycle utilise la durée totale de la pièce et est superposé à deux autres niveaux rythmiques (vents et percussions sur trois tâlas l'unisson et xylophone et marimba sur deux tâlas variés).

Par ailleurs, les *Sept Haïkai* ont été directement inspirés par le voyage de Messiaen au Japon en 1962. Le sous-titre, *Esquisses japonaises*, fait référence au visuel plus qu'au musical, suggérant la dimension statique et spatiale de la musique. Ces petites pièces sont en quelque sorte des cartes postales représentant le Japon, tel que Messiaen l'a vu et ressenti. Le quatrième haïku est une transcription de la musique de *gagaku*. Le compositeur s'intéresse ici au timbre des instruments japonais et non plus au rythme.

Musique de cour extrêmement raffinée¹⁸, le *gagaku* remonte au VII^e siècle et a été jalousement préservé dans ses formes traditionnelles par l'aristocratie et les guildes de musiciens, appelés *gakunin*. Son nom signifie "musique élégante, raffinée". La musique japonaise se caractérise par l'usage de micro-intervalles, l'importance du timbre et des rythmes libres. La multiplicité, plus que l'unité et la symétrie, est le fondement de cette musique. L'instrumentation du *gagaku* comporte des vents, des cordes et des percussions. Les vents sont composés du *ryûteki*, une flûte traversière en bambou, qui orne la mélodie, du *hichiriki*, un petit hautbois à 9 trous, jouant des ornements en micro-intervalles, et du *shô*, un orgue à bouche qui soutient la mélodie par des clusters harmoniques (voir expl. 2). Chaque instrument a un rôle et un ordre d'entrée qui est strictement respecté, afin d'obtenir la stratification timbrale caractéristique du *gagaku*.



Expl. 2.

Messiaen ne reprend que les timbres des vents, transposés sur des instruments occidentaux. Le son aigre du *hichiriki* est confié à la trompette, doublée par les hautbois et le cor anglais. La petite flûte et la petite clarinette imitent le *ryûteki* et le *shô* a été transcrit pour huit violons, qui jouent sans vibrato et *sul ponticello*.

Dans les deux cas envisagés, nous constatons que Messiaen s'inspire de ses modèles et les transforme largement. Mais ces matériaux eux aussi agissent profondément sur la structure de sa musique. L'usage des *tâlas* a complètement bouleversé la temporalité de ses pièces, en lui permettant d'explorer un temps statique. Souvenons-nous que Messiaen associait des couleurs

18 Sources : Pierre Landy, *La musique au Japon*, Paris, 1970.

à la musique. Son travail de compositeur peut être comparé à celui d'un peintre qui dessine l'espace en le structurant par des formes et des couleurs. Il semble approprié de se référer au langage pictural et de parler, dans ce cas, "d'images de temps".¹⁹ Chaque *tâla* fonctionne comme un modèle formel que le compositeur dessine dans le temps devenu espace, où la progression temporelle est évacuée, circulaire et statique.

Les correspondances que Messiaen a découvertes entre ses propres préoccupations et les musiques extra-européennes indiquent, comme c'était déjà le cas chez Varèse, une convergence de pensées entre l'esthétique musicale contemporaine et les traditions ancestrales. Chez Messiaen, ces influences agissent sur la technique compositionnelle ; John Cage, lui, suit un chemin inverse.

John Cage : DADA et Bouddha

Chez Cage, c'est la motivation philosophique qui prime sur la technique musicale. On trouve chez lui une forme de néo-exotisme et une volonté de rupture avec la tradition, qui vise à supprimer la séparation entre l'art et la vie. Il étudie les philosophies orientales et le bouddhisme zen à l'université. Les *Sonatas and Interludes* (1946–48) sont un des premiers exemples de l'application de concepts philosophiques orientaux à la musique. De plus, au niveau timbral, Cage transpose les sons du *gamelan* balinais.

En Inde, l'art est conçu comme imitation de la nature et en tant que tel il est indissociable de la vie, car ses deux fondements sont l'utilité et l'esthétique. L'art est "l'expression informée par la beauté idéale".²⁰ L'œuvre d'art doit révéler l'opération de l'esprit dans les formes vivantes ; elle est source de délices. L'expérience ou extase esthétique est appelée *rasa*, un terme sanskrit signifiant étymologiquement odeur, saveur et quintessence. Les véhicules de la *rasa* sont les *sthâyi bhâva* ou modes permanents. Il s'agit d'états émotionnels stylisés permettant de représenter les émotions en art. Il existe quatre modes clairs (l'érotique, l'héroïque, le merveilleux et le comique) et quatre modes sombres (l'odieux, le furieux, le terrible et le pathétique), ainsi qu'un neuvième mode (la tranquillité), auquel tendent les huit premiers. *Rasa* est un acte de pure contemplation,

19 Le concept est tiré de l'article d'Etienne Darbellay, *Continuité, cohérence et formes de temps : à propos des Night Fantasies d'Elliott Carter*, in: *Saggiatore musicale* 2 (1995), pp. 297–326.

20 Cité par Ananda K. Coomaraswamy, *La transformation de la nature en art*, Lausanne 1994, qui reprend la définition d'un traité hindou intitulé *Sâhitya Darpana*. Coomaraswamy, théoricien de l'art hindou, est une source importante pour Cage qui a beaucoup étudié ses écrits.

où le sujet (celui qui connaît) et l'objet de la connaissance sont identifiés dans une seule expérience. La fonction mimétique de l'art est réalisée par des symboles ou types conventionnellement établis. L'art hindou est donc conventionnel par définition, il est sanctionné par la tradition. Dans son application à la musique, cette théorie repose sur un système de modes conventionnels et de proportions qui régissent les formes musicales et les improvisations. Les *râgas* sont des modes qui permettent d'exprimer les émotions conventionnelles selon la disposition des notes (appelées *srutis*) par rapport à la tonique. Les rythmes (*tâlas*), que nous avons déjà rencontrés chez Messiaen, définissent eux aussi des caractères émotionnels.

Cage formule ainsi la motivation philosophique qui est à la base de ses *Sonatas and Interludes* :

They [the *Sonatas and Interludes*] express in music the permanent emotions of Indian tradition : the heroic, the erotic, the wondrous, the mirthful, sorrow, fear, anger, the odious and their common tendency toward tranquility.²¹

Cage veut exprimer ces émotions dans un langage autre que celui de la musique indienne. Le problème qui se pose est celui de savoir comment rendre ces émotions perceptibles. Comme il n'existe pas de système de conventions chez Cage, il n'y a pas de possibilité d'établir des liens entre le contenu musical et le message expressif. Cette motivation se limite à une poétique compositionnelle, qui reste inaccessible et totalement absconse pour l'auditeur. Pour écrire ces pièces, Cage s'est basé sur l'improvisation,²² il ne respecte pas les règles d'improvisation de la musique indienne (permutations, ornements, diminutions et augmentation régies par des règles strictes), contrairement à l'opinion de certains critiques.²³ La plupart des sons du piano préparé sont des agrégats irréductibles à une hauteur précise ou ont des hauteurs variables. Il est par conséquent pratiquement impossible de reconnaître des motifs fondés sur les hauteurs. D'autre part, Cage utilise les mêmes sonorités dans des pièces où elles ont un caractère émotionnel très différent, tantôt doux, tantôt agressif. Cette expressivité variable est inconcevable dans la musique indienne. Le problème qui se pose dans ce cas est celui du critère sur lequel s'applique l'appropriation. Un concept esthétique,

21 Cité in Monika Fürst-Heidtmann, *Das präparierte Klavier des John Cage*, Köln 1978, p. 178.

22 "The method was that of considered improvisation. [...] The materials, the piano preparations were chosen as one chooses shells while walking along a beach", cité in Fürst-Heidtmann, *op. cit.*, p. 193.

23 Peter Schatt, *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, München 1986, pour le développement motivique et Fürst-Heidtmann, *op. cit.*, pour les émotions et l'improvisation.

lié à une pensée religieuse et une théorie de l'art fondée sur des conventions culturelles, ne peut être dépossédé de son fondement, tout en préservant le message véhiculé et cautionné par ce seul fondement. Si l'application de la théorie esthétique indienne se révèle inconséquente dans les *Sonatas and Interludes*, elle a néanmoins le mérite d'exercer une influence au niveau de la temporalité de la pièce. C'est le seul paramètre qui s'inspire véritablement du caractère statique et méditatif de la musique hindoue. Les procédés de variations rythmiques et la texture éthérée de cette pièce contribuent à la création d'un temps suspendu.

Cage a inventé le piano préparé afin de reproduire des sons de percussions en insérant des vis, des pièces de monnaie, des morceaux de papier et autres objets entre les cordes du piano. Il permet un jeu de timbres sur un instrument qui en possède normalement peu. Grâce à cet instrument le compositeur peut transposer les sonorités du *gamelan*.

Les divers instruments du *gamelan* peuvent être répartis en deux catégories, l'une structurelle et l'autre mélodique. La première établit les articulations importantes de la mélodie. Elle comporte les gongs, les cymbales et un ou deux tambours en peau, appelés *kendang*. Tous ces instruments jouent un ostinato rythmique qui fonde la structure de la pièce, appelée structure *colotomique*. Le second niveau comporte tous les instruments mélodiques : les métallophones (dont le nom générique est *gender*), une flûte (*suling*) et un chordophone (*rebab*). Ces instruments se répartissent les trois strates polyphoniques de la mélodie, soit le noyau mélodique appelé *pokok*, les variantes de ce noyau et des figurations ornementales (appelées *kotekan*). Le *pokok* a une fonction similaire au cantus firmus, il est joué dans le registre grave en valeurs longues par les plus graves des métallophones. Les variantes de la mélodie sont jouées dans un registre moyen et le *kotekan* dans le registre le plus aigu en valeurs brèves. Les instruments jouent par paires et sont toujours accordés avec une légère différence entre eux ; il en résulte un battement qui colore le timbre du *gamelan*.

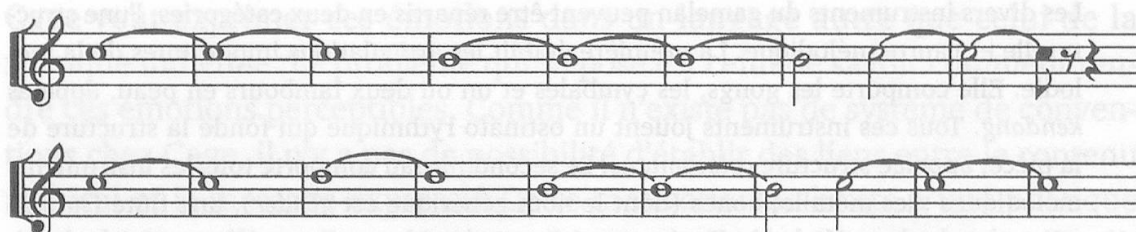
Chez Cage, nous retrouvons les trois timbres principaux. Le plus grand des gongs est obtenu par l'insertion d'une pièce de monnaie dans les cordes graves. Lorsque les cordes sont étouffées au moyen d'une sourdine en plastique, il ne reste que l'attaque percussive du marteau qui ressemble au son du *kendang*. Et enfin, l'insertion d'une vis ou d'une pièce de monnaie dans le registre moyen ou aigu crée des sons proches de ceux de la section des *genders*. La comparaison ne s'arrête pas aux timbres mais englobe également certaines techniques compositionnelles. La cinquième sonate est la plus caractéristique à cet égard. La figuration en croches à la main gauche est un exemple de *kotekan*, ou figuration ornementale, qui se répète pratiquement tout au long de la pièce (voir expl. 3). La mélodie de la main droite ressemble à une introduction du soliste qui joue des variations sur la mélodie de base (voir expl. 4). La mélodie apparaît en rondes tenues, dès la mes. 11 et figure typiquement le noyau mélodique ou *pokok* (voir expl. 5). Dans le



Expl. 3 : kotekan



Expl. 4 : variations sur la mélodie de base



Expl. 5 : pokok

second interlude on trouve la transposition d'une structure colotomique, qui a la particularité de comporter des contretemps, ce qui n'existe pas dans la musique balinaise. Nous constatons donc que la transposition de la musique balinaise n'est pas fidèle. Les modèles sont transformés voire déformés, contrairement à l'importation des modes permanents hindous. Il semble donc nécessaire d'introduire une déformation subjective, fondée sur les origines et l'appartenance du compositeur, face au modèle étranger, afin de déboucher sur une assimilation réussie.

Il y a chez Cage une négation de la tradition occidentale au profit de sa voisine orientale, qui entraîne une rupture totale avec les fondements philosophiques de la musique occidentale. Si l'on pense aux développements ultérieurs de sa musique, qui se réfèrent de façon encore plus radicale à des modèles orientaux, le *Yi King* et l'introduction de l'aléatoire pour *Music of Change* (1951) et le bouddhisme zen et son concept de silence (*wu* ou le fait de ne rien faire) pour *4'33* (1952), on arrive finalement à une impasse qui exclut toute possibilité d'une théorie de l'art. La rencontre n'est possible que lorsque l'on parvient à conserver sa part d'identité en la transformant au

contact de l'autre. Cage pose d'une façon extrémiste le problème de nombreux compositeurs qui se sont dépossédés de leur tradition pour s'identifier à celle de l'autre. Le cas de Colin McPhee illustre un autre aspect de cette problématique. Ce musicien a sacrifié son activité de compositeur à celle d'ethnomusicologue, qu'il a par ailleurs admirablement réussie avec l'ouvrage de référence qu'il a consacré à la musique balinaise. Boulez a parfaitement formulé cette problématique du compositeur face à d'autres musiques :

Il ne fait pas de doute que, dès le départ, ma rencontre avec des musiques non-européennes a été déterminante pour ma forme de pensée musicale. Je dirais même, sans paradoxe, que plus les fenêtres sur les ailleurs étaient petites plus mon imagination était puissante. Une trop grande connaissance des choses nous inspire le respect et nous en interdit l'emploi spontané. Par contre, une connaissance sporadique met en branle l'imagination ; c'est à partir de ce petit noyau, tel le grain de sable dans l'huître devenant perle, que votre idée prend corps, sans se préoccuper d'une étude préalable approfondie des civilisations.²⁴

György Ligeti : Chopin et les Pygmées

Dans les *Etudes pour piano*, premier livre (1985) de Ligeti, diverses influences se côtoient. En ce qui concerne les influences occidentales, mentionnons, entre autres, Chopin pour l'écriture pianistique virtuose et les études pour piano mécanique de Colon Nancarrow pour la complexité rythmique. Du côté des influences extra-européennes, c'est la musique centrafricaine qui a influencé Ligeti, notamment les enregistrements de Simha Arom, les études de Gerhard Kubik et Hugo Zemp. Nous étudierons l'influence des polyrythmies africaines et plus particulièrement celle de la musique du Bugunda dans la sixième étude, *Automne à Varsovie*.

L'organisation temporelle de la musique centrafricaine²⁵ est basée sur un principe identique à celui du *tactus*, dans la musique occidentale de l'Ars nova à la Renaissance. La notion de mesure et par conséquent celle de schéma accentuel hiérarchisant les temps forts et les temps faibles n'existent pas. Le *tactus* africain peut être défini comme une pulsation isochrone constante qui est souvent implicite, mais rarement actualisée dans la musique. Au niveau inférieur, elle peut être subdivisée en unités binaires, ternaires ou composites (par exemple : 5=2+3). Au niveau supérieur, un certain nombre (toujours

24 Pierre Boulez, *Existe-t-il un conflit entre la pensée européenne et non-européenne ?*, in: *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*, (Forum Musicologicum, 4), Winterthur 1984, p. 139.

25 Sources : Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, Paris 1985.

entier et pair) de pulsations détermine la période rythmique. Cette dernière est constituée de différentes figures rythmiques simples, imbriquées les unes aux autres dans des polyrythmies complexes. Il existe plusieurs façons de structurer la figure rythmique que nous n'étudierons pas ici. Signalons que la plupart des musiques africaines sont *contramétriques* et asymétriques : c'est-à-dire que les accents de la figure rythmique sont en conflit avec la pulsation et que cette figure est segmentée en parties inégales.

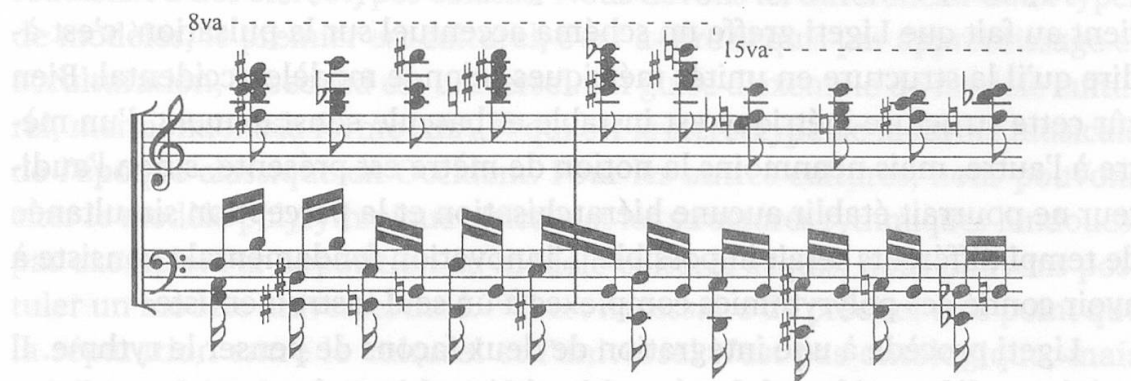
La musique du Bugunda²⁶ est une polyphonie d'instruments mélodiques, en ce cas des xylophones. Le style *amadinda* se joue sur le xylophone du même nom comportant 12 lamelles en bois. Trois musiciens se répartissent les figures rythmiques. Le premier, appelé *omunazi*, joue le thème principal (*okunaga*), le second, appelé *omwawuzi*, joue une série contrastée (*okwawula*) qui tombe sur les contretemps de l'*okunaga* et le troisième musicien qui n'est pas toujours présent joue des variations inspirées des deux autres parties. La pulsation élémentaire est extrêmement rapide, environ M.M. 300, c'est à dire M.M. 600 si l'on superpose les deux séries. Le tempo rapide permet de confondre les deux parties en une seule ligne mélodique, un phénomène appelé *inherent patterns* par Kubik. L'auditeur ne perçoit pas les lignes séparées ni les pulsations rapides ; ce qu'il entend au premier plan est une figure rythmique irrégulière qui résulte de la prédominance de certaines notes et de leur fréquence de réitération. La pulsation et les séries de base sont régulières mais leur interaction crée une illusion rythmique, où les hauteurs se transforment en rythmes. Le style *akadinda* se joue sur un xylophone de 17 lamelles. Il suit le même principe mais avec cinq ou six musiciens, qui se répartissent trois séries imbriquées. On obtient donc une répartition ternaire des pulsations, alors qu'elle est toujours binaire dans l'*amadinda*.

Automne à Varsovie est fondé sur la superposition de deux éléments simples, l'un rythmique et l'autre mélodique, qui créent une structure extrêmement complexe dans des imbrications polyrythmiques. Le premier élément est une pulsation constante extrêmement rapide superposée à un tétracorde chromatique descendant. Le motif chromatique est développé par augmentations, diminutions et transpositions. Ce matériau mélodique est traité à la façon d'une fugue à quatre voix et à quatre tempi. Le tempo de la pulsation ne change pas, mais les groupements rythmiques donnent l'illusion de vitesses différentes. La pièce se divise en trois grandes parties développées de façon similaire par amplification (les groupements rythmiques s'allongent progressivement) et par brouillage rythmique (la progression régulière des pulsations est déstructurée par l'introduction de décalages). C'est un processus de colonisation de l'espace qui procède par une accumulation inéluctable

philosophiques de la musique occidentale. Si l'on pense aux développements ultérieurs de sa musique, qui se réfèrent de façon encore plus radicale à des

26 Sources : Gerhard Kubik, *Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda*, in: Für György Ligeti. *Die Referate des Ligeti-Kongresses*, Laaber 1991, pp. 23-162.

Le Bugunda est un ancien royaume africain de la région des grands lacs, annexé en 1966 par l'Ouganda, qui a fait brûler tous les instruments et a persécuté les musiciens de cour à tel point que la tradition a presque complètement disparu aujourd'hui.



Expl. 6.

jusqu'au point de rupture où le sens bascule. Nous n'entrons pas dans le détail de l'analyse de cette pièce complexe et nous nous contentons de mentionner les parallèles et les divergences entre cette étude et la musique africaine.

La présence quasi-constante de la pulsation fait penser aux musiques africaines. Mais elle n'est pas subdivisée chez Ligeti et elle est toujours actualisée, alors qu'elle reste implicite dans les musiques africaines. La pièce procède par divisions asymétriques, mais elle reste *commétrique*, c'est-à-dire qu'il n'y pas de conflit au niveau inférieur entre la pulsation et les accents des figures rythmiques, puisque la pulsation est la plus petite unité de valeur. Certains passages semblent directement inspirés des structures rythmiques africaines. Aux mm. 96–97 figure un exemple d'*amadinda* : deux voix fonctionnant chacune par groupe de deux pulsations sont superposées et la main gauche joue en plus la pulsation de base (voir expl. 6). Les groupes rythmiques formés de trois pulsations, mm. 43–45 ressemblent à la structure de l'*akadinda* (voir expl. 7).



Expl. 7.

La principale différence entre cette pièce et les polyrythmies africaines tient au fait que Ligeti greffe un schéma accentuel sur la pulsation, c'est-à-dire qu'il la structure en unités métriques selon le modèle occidental. Bien sûr cette structure métrique est instable et bascule constamment d'un mètre à l'autre, mais néanmoins la notion de mètre est présente, sinon l'auditeur ne pourrait établir aucune hiérarchisation et la perception simultanée de tempi différents serait impossible. L'innovation fondamentale consiste à avoir confié ces polyrythmies complexes à un seul instrumentiste.

Ligeti procède à une intégration de deux façons de penser le rythme. Il unit le modèle occidental de répartition hiérarchique des temps en structures métriques dotées de schémas d'accentuation au modèle africain de la pulsation de base constante et isochrone. Ici, la forme de temps n'est pas statique. Le monnayage de la durée en unités toujours égales a pour effet paradoxal d'annuler la progression temporelle. Il en résulte une stase qui utilise le temps musical pour annuler son propre devenir. La répartition des pulsations en groupes irréguliers empêche la perception d'hypermètres à un niveau supérieur. Le temps musical est conçu comme un espace à coloniser : un "temps gelé" dans lequel la musique est un objet spatial :

Ich bevorzuge Formen, die weniger prozesshaft, eher objektartig beschaffen sind : Musik als gefrorene Zeit, als Gegenstand im imaginären, durch die Musik in unserer Vorstellung evozierten Raum, als ein Gebilde, das sich zwar real in der verfließenden Zeit entfaltet, doch imaginär in der Gleichzeitigkeit, in allen seinen Momenten gegenwärtig ist. Das Bannen der Zeit, das Aufheben ihres Vergehens, ihr Einschliessen in den jetzigen Augenblick ist mein hauptsächliches kompositorisches Vorhaben.²⁷

Modèle culturel et modèle universel

Les manipulations des sources extra-européennes posent finalement le problème du rapport entre le culturel et l'universel. Il semble nécessaire d'introduire ici la notion de modèle pour expliquer comment l'utilisation de ces sources est néanmoins légitime et efficace, en dépit, ou devrions-nous plutôt dire grâce aux transformations subies et aux pertes de significations fonctionnelles et symboliques que ces dernières ont entraînées. Les modèles sont des schèmes de connaissance qui permettent d'appréhender le réel en le

27 György Ligeti, *Zu meinem Klavierkonzert*, cité in: Wolfgang Burde, *György Ligeti*, Zürich 1993, p. 184. Le *Concerto pour piano* (1988) est contemporain des *Etudes* et utilise des procédés rythmiques similaires.

réduisant à des stéréotypes connus. Nous devons ici différencier deux types de modèles, le premier est culturel, c'est-à-dire acquis par apprentissage et acculturation, le second est universel. En guise d'exemple de modèle culturel, mentionnons la forme ABA,²⁸ qui est le stéréotype de la forme musicale de l'époque classique en Occident. Pour les autres cultures, nous pouvons citer le modèle polyrythmique africain et les structures rythmiques hindoues, par exemple. Par opposition au modèle culturel acquis, nous pouvons postuler un modèle universel inné.²⁹ Il est nécessaire de préciser à ce point que la séparation entre le culturel et l'universel n'est pas ontologique, mais qu'elle est faite de gradations infimes. Le modèle universel se rattache à la fonction symbolique.³⁰ Il s'agit d'une fonction humaine qui permet de représenter la réalité par l'intermédiaire de signes, d'images ou de symboles, c'est-à-dire des outils de connaissance qui fonctionnent par renvois multiples. Les formes symboliques établissent un lien entre l'intuition et le concept. La fonction symbolique, fondée sur des propriétés biologiques, nous permet donc de postuler l'existence de modèles de représentation universels. Dans le domaine de la musique, nous pouvons mentionner quelques formes universellement recensées dans toutes les cultures, parmi lesquelles figurent l'ostinato, la répétition, la variation et le chant responsorial.

Dans les trois oeuvres que nous avons examinées, les modèles importés étaient culturels : les structures rythmiques hindoues chez Messiaen, africaines chez Ligeti, les sonorités du *gagaku* japonais chez Messiaen, celles du *gamelan* chez Cage et la théorie esthétique indienne, également chez ce dernier. Dans les trois cas, l'apport du modèle culturel a introduit une distanciation par rapport à l'attitude compositionnelle traditionnelle en Occident. Les particularités culturelles de chacun des modèles ont modifié fondamentalement l'écriture des trois compositeurs dans le domaine rythmique et timbral. Mais, comme le matériau lui-même a subi des transformations afin d'être intégré dans une pensée musicale occidentale, il agit également en tant que modèle universel. Le cas de Ligeti est approprié à titre d'exemple. Deux modèles rythmiques culturels, les polyrythmies africaines et le système métrique occidental se rencontrent dans une nouvelle identité qui

28 Cf. Michel Imberty, *L'expérience individuelle et l'expérience culturelle du temps*, in: *Les écritures du temps*, Paris 1981, pp. 93-95.

29 Cf. François-Bernard Mâche, *Le modèle en musique*, in: *Musique, mythe, nature*, Paris 1991, pp. 175-209.

30 Cf. Jean Molino, *Fondement symbolique de l'expérience esthétique et analyse comparée : musique, poésie, peinture*, in: *Analyse musicale* 4 (1986), pp. 11-18.

participe à la fois du culturel et de l'universel. Les modèles universaux fonctionnent au niveau perceptif. La pulsation isochrone issue du modèle africain a pour fonction de strier le temps. Ce monnayage de la durée est un modèle universel de la musique, qui consiste à segmenter le flux musical. Le modèle de l'ostinato est appliqué dans ce cas au motif du lamento. Celui-ci est culturel en ce qui concerne les hauteurs et le symbolisme qui y est attaché. Le tétracorde chromatique descendant est typiquement employé dans la tradition occidentale pour exprimer la douleur. Par contre, nous avons vu que l'ostinato en tant que forme est un modèle universel. Il n'est pas traité en ostinato strictement cyclique dans *Automne à Varsovie*, mais ses apparitions récurrentes fonctionnent comme un motif obsessionnel. Au niveau de la perception, nous avons donc une superposition de deux motifs universaux, qui comprennent des attitudes d'écoute culturelles (la polyrythmie et le tétracorde chromatique) et universelles (la strie du temps et l'ostinato). Les deux modèles gardent une part de leur identité culturelle en la transformant mutuellement l'une au contact de l'autre.

Finalement revenons à Messiaen pour envisager un dernier aspect de la dichotomie entre le culturel et l'universel. Dans son cas, il semble plus approprié de parler de culture et de nature. Messiaen s'inscrit dans la tradition romantique qui associe l'exotisme à la nature, tradition reprise par Debussy. Au XIX^e siècle, les musiques populaires ou exotiques étaient presque toujours associées à la peinture musicale d'un paysage, d'une scène idyllique ou d'un orage. Cette représentation de la nature était rendue en musique par une image statique. Ce principe de statisme sera poussé à l'extrême chez Debussy et Messiaen et deviendra un des principes compositionnels du XX^e siècle. En niant le dynamisme du processus formel, les deux compositeurs prétendaient imiter les mouvements de la nature. La notion d'universel est dans ce cas projetée sur la nature en tant que modèle. Il semble donc que l'association traditionnelle entre nature et exotisme ait été une intuition de la notion de modèle universel que les compositeurs vont développer au XX^e siècle. Nous avons ici une autre application du terme de modèle, non plus dans son acception scientifique mais artistique, en tant que chose à imiter. Nous retrouvons ici la vieille tradition, qui est également universelle, et qui postule l'art comme imitation de la nature. Le modèle devient alors à la fois théorie de l'art et outil de connaissance.

Si nous tâchons enfin de résumer les apports de la poétique qui s'inspire de modèles extra-européens, nous pouvons établir trois points. Le premier, au niveau technique, a été l'apport de matériaux nouveaux. Le second, au niveau poétique, a été de stimuler l'imagination des compositeurs. Et le dernier, conséquence des deux précédents, a été une modification dans la façon de penser la musique. L'usage des musiques extra-européennes au XX^e siècle se différencie de l'exotisme des siècles précédents par l'absence de

conventions stylistiques, d'un code commun aux compositeurs. L'influence de ces sources va donc agir plus fondamentalement qu'elle ne l'a fait auparavant. Les recherches rythmiques et timbrales débouchent sur de nouvelles façons de structurer la forme. La conception orientale du son comme entité en soi a permis de développer le statisme en musique. Les innovations rythmiques, quant à elles, vont modifier le déroulement temporel des pièces.

Nous aimerions, en guise de conclusion, revenir sur l'aspect de la temporalité, car c'est à ce niveau-là que la pensée musicale a été le plus influencée dans sa rencontre avec la musique des autres. Nous avons découvert deux modèles de croissance temporelle dans nos trois pièces. La conception statique des *Sept Haïkaï* et des *Sonatas and Interludes* indique une forme cyclique annulant la progression temporelle. Le conflit entre structure métrique et polyrythmique d'*Automne à Varsovie* pointe lui en direction d'une forme de croissance qui s'apparente à la spirale. Les deux formes se basent sur un temps conçu comme objet spatial, le "temps gelé" mentionné par Ligeti. Cette notion de la temporalité s'apparente à une conception archaïque du temps.³¹ Le temps mythique se démarque résolument du temps cosmologique ou du temps historique, en ce sens que l'objectivité de la succession n'y est pas pertinente. Il s'agit d'un temps identique à lui-même, procédant d'un état d'indifférenciation. Son commencement est identique à sa fin ; c'est donc une sorte d'éternité ou de moment éternel. L'homme rythme ce flux indifférencié au moyen des rituels, qui sont des lignes de partage permettant de donner un sens à ce temps toujours identique. L'analogie avec la temporalité des pièces étudiées est frappante. L'indifférenciation temporelle correspond au statisme musical, le rituel au rythme. Le temps mythique rejoint le temps non-linéaire de la physique moderne et de certains compositeurs contemporains, en enjambant l'histoire des sciences et de la musique dites classiques. Tout fonctionne donc comme si la rencontre avec l'Autre de la musique avait permis aux compositeurs contemporains de redécouvrir l'Autre du temps.

31 Cf. Ernst Cassirer, *La notion mythique de temps*, in: *op. cit.*, vol. 2, pp. 132-147.

