

La musique européenne en Extrême-Orient¹ (2)

(version « Occident »)

Il se produit, depuis un peu plus d'un siècle, un phénomène musical singulier, profondément paradoxal, un phénomène que j'observe avec autant de fascination que d'admiration respectueuse : les grands pays de cette région du monde que nous autres, en Europe, appelons l'« Extrême-Orient » (la Chine, la Corée, le Japon) connaissent, aiment, pratiquent et jouent la musique *européenne* aussi bien que les Européens. Aussi bien ? Ce n'est peut-être pas assez dire. Ils la connaissent, la pratiquent et l'aiment souvent *plus* et *mieux* que la moyenne des Européens.

Oui, la musique européenne, en Extrême-Orient, est aimée d'un amour avisé, éclairé, et qui paraît absolument *naturel*. En outre, phénomène particulièrement fascinant pour un Européen, le public de cette musique est beaucoup plus jeune qu'en Europe, où j'ai parfois la terrible impression que Schubert ou Schumann n'ont écrit leurs chefs-d'œuvre que pour des auditeurs du troisième âge. L'Extrême-Orient rappelle heureusement à la vieille Europe que ses musiciens ne cessent pas d'émouvoir les jeunes cœurs.

Ce phénomène m'a tellement frappé que j'ai voulu le méditer et lui donner chair dans un livre. Ce livre, qui est une sorte de dialogue philosophique et passionné, tient à la fois de l'essai et du roman. Je l'ai intitulé *Piano chinois*. Je me permettrai de vous en lire tout à l'heure quelques brefs extraits. Mais pour l'heure, je voudrais vous dire pourquoi cette présence de la

¹ Conférence prononcée à la Chaux-de-Fonds, le 19 avril 2016.

musique classique dans les pays d'Extrême-Orient m'est apparue si intense et si mystérieuse à la fois.

*

L'amour pour un art n'est guère différent de l'amour pour une personne. Dans les deux cas, lorsqu'on aime, on veut tout savoir de l'objet aimé. Tout savoir et tout comprendre. On est attentif à ses moindres gestes, à ses moindres singularités. Bref, on l'approche avec autant de respect que de passion. Hélas, s'il en va bien ainsi, je crains fort que l'Europe n'aime pas beaucoup sa propre musique. Je songe à la manière dont cette musique est traitée – et souvent maltraitée – dans les films occidentaux. Récemment, j'ai revu un chef-d'œuvre d'Alfred Hitchcock, intitulé *La corde (Rope)*. Ce film est admirable à tous points de vue, sauf un : la musique. En effet, dans une scène heureusement brève, mais néanmoins pénible, on y voit un prétendu pianiste balader vaguement ses doigts au hasard d'un clavier, tandis que la bande sonore du film fait entendre une musique enregistrée, sans aucun rapport, hélas, avec les mouvements absurdes de ses mains ignorantes. On pourrait sans doute citer bien d'autres films occidentaux qui infligent à la musique classique le même traitement. Lorsqu'on est tant soit peu musicien, cette barbarie est insupportable. Oui, ce mépris de la vérité musicale est aussi choquant que le manque de respect à l'égard d'une personne.

Eh bien, j'ai eu l'occasion de comparer cette impolitesse occidentale avec la manière dont les films japonais, par exemple, mettent en scène la musique classique européenne ; les films, ou mieux encore, les dessins animés. J'avais entendu parler d'une série de 23 mangas, fameuse au Japon et dans le monde entier, qui s'intitule *Nodame Cantabile*. Je savais qu'il s'agissait des aventures d'une petite pianiste fantasque. Je

savais aussi que de ces mangas, l'on avait tiré des films d'animation, puis des films de cinéma. Eh bien, j'ai regardé l'un de ces films d'animation. À ma stupeur admirative, j'ai constaté que les mouvements des mains sur le clavier, lorsque la petite pianiste se met à jouer, sont à chaque fois exactement conformes à la réalité de la musique exécutée. Cette musique, c'est la *Sonate pour deux pianos* de Mozart (en do majeur, KV 448), que l'héroïne travaille avec le garçon dont elle est éprise. À divers moments du film, on nous montre aussi la partition de cette œuvre : toujours au bon endroit ; toujours les mesures qui correspondent, note pour note, à la musique entendue.

Quelle magnifique précision, quel impressionnant respect de la vérité musicale ! Et cela dans un simple dessin animé ! De découvrir une telle révérence m'a fait éprouver une sorte de honte à l'idée que l'Europe traite sa propre musique avec tant de désinvolture. De surcroît, *Nodame Cantabile* est destiné à des enfants et des adolescents : cette œuvre raconte, pour des jeunes, l'histoire d'une passion juvénile pour la musique classique européenne, celle-là même que nous autres, du Vieux Continent, trop bien nommé, prenons si souvent pour une affaire de vieillards !

*

Le plus remarquable à mes yeux, dans le rapport du Japon à la musique européenne, c'est son *naturel*. Ce naturel est-il illusoire ? Je n'en sais rien mais ne le crois pas. Je voudrais évoquer à ce sujet deux romans japonais bien fascinants : *Les amants du Spoutnik* de Haruki Murakami et *Les tendres plaintes* de Yoko Ogawa. L'un des personnages du roman de Murakami, une certaine Mei, d'origine coréenne, a fait des études de piano dans un conservatoire français. Elle adore

particulièrement une mélodie de Mozart chantée par Elisabeth Schwarzkopf. Mais elle aime aussi la dernière sonate de Beethoven, l'opus 111, jouée par Wilhelm Backhaus, ainsi que des œuvres de Brahms interprétées par Julius Katchen. Une expérience traumatisante va la détourner du piano, mais également la découvrir qu'elle « manque de profondeur humaine ». Ce qui sous-entend, bien sûr, que cette profondeur est chevillée à l'âme du piano romantique européen.

Ce qui m'a frappé dans ce livre, ce n'est pas seulement qu'une de ses héroïnes ait étudié le piano et la grande littérature classique de cet instrument. C'est surtout que l'auteur n'éprouve jamais la nécessité de nous préciser qu'elle préfère (ou ne préfère pas) cette musique à la musique traditionnelle japonaise, ou à toute autre musique. Dans ce roman, dès qu'on parle musique, dès qu'on étudie la musique, il va sans dire – littéralement sans dire – qu'il s'agit exclusivement de la *musique classique européenne*.

Autre chose encore, qui est à mettre, hélas, au passif de l'Europe, une fois de plus : Haruki Murakami, dans son roman, cite souvent des noms d'interprètes occidentaux célèbres. Or il se trouve que dans la traduction française que j'ai lue, ces noms sont souvent écorchés : Martha Argerich devient Martha *Algerich*, Walter Gieseking devient Walter *Giesekind*, etc. Cela n'est évidemment pas la faute de l'auteur, mais bien celle de la traductrice, qui par ignorance a mal retranscrit les noms à partir du texte japonais, et qui visiblement n'a jamais entendu parler de Martha Argerich ni de Walter Gieseking. Autrement dit, je retrouve ici ce paradoxe pour moi bien accablant : les auteurs japonais connaissent la musique *européenne* mieux que leurs traducteurs *européens*.

*

Le roman de Yoko Ogawa m'a fait pénétrer plus avant encore dans ce beau mystère. *Les tendres plaintes (Yasashii uttae)* est un titre emprunté à un recueil de pièces pour clavecin de Jean-Philippe Rameau, publié en 1724. Cette musique va devenir pour Ruriko, la narratrice, l'emblème de sa souffrance. Ruriko fait la connaissance de Nitta, un pianiste que la peur de se produire en public a détourné de la carrière de concertiste et qui, pour rester en contact avec la musique, est devenu facteur de clavecins. *Facteur de clavecins!* Comment aller plus loin dans l'amour actif de la musique européenne, et dans le désir d'aller au cœur physique de son mystère, afin de mieux la faire revivre au présent ! Quelle puissance symbolique dans le choix de ce métier ! Dois-je encore ajouter que la narratrice, quant à elle, est calligraphe, mais de « calligraphie *occidentale* », et qu'elle travaille à copier, en caractères latins, de la plus belle manière possible, l'autobiographie d'une vieille Anglaise excentrique ? Même la calligraphie, art japonais s'il en est, devient donc, dans ce roman, occidentale !

Mais ce qui m'a le plus impressionné, une fois encore, dans ce beau livre mélancolique, c'est le *naturel* des choix artistiques de la narratrice. Comme l'héroïne de Murakami, elle ne paraît pas choisir la musique occidentale *contre* une autre, qui serait par exemple la musique traditionnelle japonaise. La question même de la double tradition n'est jamais posée. L'héroïne du roman de Yoko Ogawa baigne dans la musique européenne, un point c'est tout. C'est dans cette musique, et par elle, qu'elle vit, éprouve et pense sa propre destinée. C'est à elle que symboliquement et réellement, elle accroche le sens même de son existence.

*

Dès lors, je ne cesse de méditer ce mystère. Car à mes yeux c'est un mystère que cette adoption, cette fusion, cette

communion de l'âme japonaise (et plus largement, extrême-orientale) avec une musique d'une tout autre origine. Peut-on l'expliquer par le phénomène de *l'emprunt*? Ce phénomène, après tout, est fréquent, et d'ailleurs réciproque : les compositeurs occidentaux, je ne vous l'apprendrai pas, ont largement emprunté à des traditions extra-européennes. L'Europe a connu la vogue de ce qu'on a appelé « l'orientalisme », qui l'a conduite à imiter d'abord des modes musicaux du Proche-Orient (ce fut le cas de Saint-Saëns ou de Massenet, mais également de Balakirev, Tchaïkovski ou Rimski-Korsakov), avant de se passionner pour l'Extrême-Orient : ainsi de Mahler, Debussy, Stravinski. Plus près de nous, j'ai été frappé par l'exemple du compositeur italien Salvatore Sciarrino, dont l'œuvre intitulée *Da gelo a gelo* (2006) est une sorte d'opéra de chambre japonisant, sur des textes de la poétesse classique japonaise Izumi Shikibu.

Au-delà de l'emprunt, on assiste parfois à un véritable *métissage* des musiques et des traditions. À vrai dire, l'exemple le plus parfait d'un métissage musical réussi, c'est sans doute l'œuvre fameuse du Japonais Toru Takemitsu, *November steps* (1967). Cette pièce est écrite à la fois pour un orchestre symphonique occidental et pour deux instruments traditionnels japonais, le *biwa* (luth à manche court) et le *shakuhachi* (flûte de bambou). Le *biwa* et le *shakuhachi* dialoguent avec l'orchestre occidental avant de jouer tour à tour, à la fin de l'œuvre, une longue cadence semi-improvisée. Ces deux instruments, j'ai d'ailleurs appris qu'ils n'avaient pas de répertoire en commun dans la musique traditionnelle japonaise. C'est donc un double métissage que réalise Takemitsu : entre instruments occidentaux et japonais, et entre les instruments japonais eux-mêmes. Le résultat est une œuvre magnifique et singulière.

Mais j'ai également appris que Takemitsu n'avait véritablement découvert la musique traditionnelle de son pays que dix ans *après* avoir commencé sa carrière de compositeur ! On pourrait presque dire qu'il a dû s'appropriier sa propre tradition musicale comme si elle lui était étrangère. Et je retrouve ce mystère par quoi j'ai commencé : le Japon, la Chine ou la Corée ne se contentent pas d'aimer, de connaître et de jouer la musique européenne – aussi bien, et parfois mieux que les Européens. Ils ne se contentent pas de pratiquer l'emprunt, voire le métissage. Ils vont plus loin : cette musique ne semble plus être pour eux une musique venue d'ailleurs, mais bel et bien *leur* musique. Au point qu'on peut parler me semble-t-il, de parfaite identification, d'accueil total, de fusion pleine et entière.

*

Mais peut-être suis-je victime d'une illusion. Car une telle fusion n'est-elle pas impossible ? La distance qui sépare la musique classique européenne et la musique traditionnelle japonaise (ou chinoise ou coréenne) n'est-elle pas immense au point d'en être infranchissable ? Je ne songe pas seulement aux dissemblances, évidentes, entre les instruments utilisés dans chacune des traditions, ni même aux disparités innombrables entre les types de gammes, de mélodies, d'harmonies, de formes musicales. Non, je songe à une différence bien plus profonde, bien plus radicale. Elle touche au rapport même que ces musiques entretiennent avec le *temps*, et de manière plus large encore, avec *le monde naturel*.

Paul Claudel, qui fut diplomate en poste en Chine puis au Japon, a écrit là-dessus des pages splendides, et d'autant plus précieuses qu'elles méditent à la fois sur l'architecture et sur la musique japonaises, pour en montrer la cohérence, et pour en

caractériser l'essence inimitable, d'une manière bien propre à nous éclairer sur ce qui la différencie de l'Europe.

Dans une conférence de 1923, intitulée *Un regard sur l'âme japonaise*, Claudel écrit : « (...) vos temples ne semblent pas avoir été construits de parti pris, (...) ils n'ont fait que compléter et exaucer le vœu latent du site, qu'épaissir par l'art (...) l'ombre énorme de la forêt, (...) guider la voix de ces eaux toujours coulantes² ». Ainsi donc, ce qui frappe Claudel, c'est, pour le dire en termes prosaïques, qu'entre le monde de la nature et celui de l'art, il n'est point de rupture. L'œuvre d'art n'est jamais, au Japon, un corps étranger à l'univers naturel, et le travail de l'artiste se borne à mettre en valeur les beautés de la nature, à les prolonger par son ouvrage. Ailleurs, Claudel suggère encore, dans une formule puissante, qu'un temple, au Japon, n'est là que pour « définir la beauté d'une forêt »³.

L'architecture japonaise est donc tout entière vouée à souligner, à préciser, et finalement à *honorer* la beauté de la nature. On peut alors penser qu'il en va de même de la musique. Et c'est bien ce que Claudel suggère lorsqu'il parle de « guider la voix de ces eaux toujours coulantes » : là encore, la musique humaine n'est qu'une manière de mieux écouter les murmures de la nature, en leur donnant tout au plus, en toute délicatesse, une inflexion nouvelle. Dans un autre texte encore, qui s'attache à décrire la musique du « bougakou », Claudel écrit qu'elle a pour objet de « rendre sensible le continu, cette présence indivisible hors de nous » : donc d'intensifier, pour notre conscience, l'existence même de la nature.

Cette description, cependant, manque peut-être d'objectivité : après tout nous la trouvons sous la plume d'un Européen, qui ne peut porter sur l'art japonais qu'un regard extérieur. Pourtant cette description se voit contresignée par les

² Cf. P. Claudel, *Œuvres en prose*, La Pléiade, p. 1126.

³ « À travers le littérature japonaise », *op. cit.*, p. 1162.

propos d'un Japonais, le compositeur Toru Takemitsu précisément ! Je le cite : « Dans l'art occidental européen (...) l'art est monté comme une pièce d'architecture. Les Orientaux, eux, réalisent leur création à partir d'un tout qui existe déjà »⁴ : « À partir d'un tout qui existe déjà », c'est-à-dire le monde de la nature, et s'agissant de la musique, le monde des bruits naturels. Je cite encore Takemitsu : « Le bruit et le son musical s'interpénètrent en Orient ; on ne sait jamais très bien où commence l'un et où finit l'autre »⁵. L'intégration du son au bruit, cas particulier de l'intégration de l'art à la nature, voilà ce qui, pour le compositeur japonais, caractérise l'art de sa propre civilisation. Et l'on voit que cette définition correspond parfaitement aux traits qui ont frappé le poète Claudel. Je me prends donc à penser qu'elle atteint au cœur des choses.

Cette fusion du monde de l'art et du monde naturel a forcément des conséquences sur la conception même du temps musical. « Plus généralement », dit encore Takemitsu, « je considère qu'en Occident le temps est rationalisé, linéaire, alors qu'il est de nature cyclique en Orient⁶ ». Or si le temps est cyclique, cela signifie en quelque manière qu'il est immobile, qu'il ne va pas d'un point à un autre comme le temps « linéaire » de l'Occident, mais qu'il demeure, telle une présence immuable, dans la méditation d'un point unique, l'exaltation paisible d'une réalité soustraite au changement. Nous rejoignons à nouveau l'intuition de Claudel, lorsqu'il affirmait que la musique du bougakou rend sensible « le continu, cette présence indivisible hors de nous » ; ailleurs encore, le poète notait qu'un poème japonais ressemblait à une

⁴ Cité in Jean-Yves Bosseur, « Toru Takemitsu, *November steps* – oppositions et complémentarités des traditions », *Musicology*, 3, 2005, p. 146.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Loc. cit.*

corde « où le musicien fait vibrer une seule note qui peu à peu envahit le cœur et la pensée »⁷.

S'il est vrai que la musique japonaise, et de manière plus générale la musique extrême-orientale, diffèrent si profondément de la musique européenne, comment est-il possible que cette dernière soit non seulement adoptée en Extrême-Orient, mais qu'elle y soit devenue à ce point omniprésente, et d'une présence si parfaitement naturelle ? Est-ce à dire que la conception même du rapport entre l'homme et la nature a changé dans cette région du monde ? Est-ce à dire qu'en adoptant la musique européenne, le Japon, la Chine ou la Corée adoptent *toute* la vision du monde européenne ? Ou bien est-ce que, malgré tout, les arts de l'Europe, et singulièrement sa musique, tout en faisant désormais partie de la culture extrême-orientale, demeurent des arts que cette culture apprécie très vivement, mais sans aller jusqu'à les faire *entièrement* siens ? Tout récemment, la Chine a érigé à Shanghai un monument à la gloire de Chopin. Qu'est-ce que cela signifie ? Est-ce un monument aux belles mélodies de Chopin, ou bien à la vision européenne de la musique, et, au-delà, de l'homme tout entier ?

Je crois qu'on ne peut éviter ces questions si l'on s'avise que toute musique emporte avec elle une conception du temps, ainsi qu'une conception du rapport de l'homme à la nature. Or cette conception, s'agissant de la musique européenne (*grosso modo*, celle d'un temps linéaire, mais aussi celle d'une nouveauté radicale de l'acte créateur par rapport au monde naturel, au monde donné) n'est-elle pas intimement liée à toute une vision de l'âme et de l'esprit humain ?

⁷ Cf. P. Claudel, *op. cit.*, p. 1162.

*

J'ai lu récemment un ouvrage du critique littéraire japonais francophile Akira Mizubayashi. Dans ce livre écrit directement en français, et qui s'intitule *Une langue venue d'ailleurs*, l'auteur revendique un double amour : pour la langue française et pour la musique classique européenne – pour Rousseau et pour Mozart, symboles de la pensée et de l'art des Lumières. Or il en vient à définir la musique de l'Europe d'une manière qui me touche et me trouble, parce que ses mots recourent des mots que j'ai fait prononcer aux personnages de mon livre, *Piano chinois...*

Akira Mizubayashi évoque son père, qui écoutait, en pleine Deuxième Guerre mondiale, de la musique européenne, la musique de l'ennemi. Et il poursuit en ces termes : « Il tenait (...) comme à la prunelle de ses yeux à ce que [cette musique européenne] représentait : la modernité et la démocratie fondées sur la valeur suprême de l'individu⁸ ». Quel impressionnant raccourci ! une *musique* représente toute une philosophie de la vie : la modernité, la démocratie, la valeur suprême de l'individu, de la *personne*.

Oui, Beethoven ou Mozart ont bel et bien écrit, aussi étrange que cela paraisse, une musique *de la personne humaine*. Car s'il est vrai que le compositeur européen distingue, plus que le compositeur extrême-oriental, l'univers des sons musicaux de l'univers des murmures et des bruits naturels, n'est-ce pas qu'il donne à l'humain, dans sa spécificité, une place éminente et même suréminente ? S'il est vrai que l'œuvre d'art, en Europe, est plus nettement détachée de la nature qu'en Extrême-Orient, et qu'elle tend d'une certaine manière à introduire dans le monde quelque chose que l'homme seul peut y créer, cela ne

⁸ Cf. A. Mizubayaschi, *Une langue venue d'ailleurs*, Gallimard, 2011, p. 43.

signifie-t-il pas que l'Europe accorde, à la personne humaine, une place singulière, et la plus haute de toutes ?

Je n'ai garde d'oublier que cette conception, qui consiste à élever l'homme au-dessus du monde, si je puis m'exprimer ainsi, a été souvent critiquée et combattue, depuis quelques décennies en tout cas, en Europe même. De fait, elle n'est pas sans dangers. Placer l'homme au sommet de tout, c'est aussi, souvent, faire de l'homme le prédateur et le destructeur du monde naturel, sans parler des autres civilisations. Toutes les critiques, légitimes, qu'on a pu faire à l'Occident, et que l'Occident se fait à lui-même, se ramènent à une seule : sa conception de l'humain risque de pousser l'homme à *l'hubris*, c'est-à-dire à la démesure meurtrière.

*

Ce n'est pas ici le lieu de débattre de ce vaste problème. Mais pour revenir à la seule musique, sujet déjà bien assez vaste, le doute n'est pas permis : elle est à coup sûr solidaire d'une vision du monde. La musique européenne, c'est l'Europe tout entière. Et dès lors se repose, avec plus d'acuité que jamais, cette question de l'universalité d'une telle musique, et des raisons que des civilisations non-européennes peuvent avoir de l'adopter.

Je ne suis ni en mesure ni en droit de répondre à de telles questions. Mais comme elles me hantent et me paraissent vitales, je ne puis m'empêcher de les formuler. Cependant je l'ai fait dans le cadre d'une fiction : dès lors, je me trouvais plus à l'aise pour y énoncer et y développer librement, à leur sujet, des hypothèses ou des intuitions – comme on énonce et développe... des thèmes musicaux.

J'ai imaginé qu'après un récital de piano donné par une pianiste chinoise fictive (mais inspirée par une pianiste bien réelle, aujourd'hui célèbre, mais qui ne l'était pas encore à

l'époque de la rédaction de mon livre), deux critiques musicaux se disputent passionnément, et même violemment. Ces deux critiques, je les appellerai, pour simplifier, l'idéaliste et le sceptique. La question qu'ils débattent, c'est de savoir si oui ou non la musique classique européenne possède une valeur universelle...

Le premier de mes personnages – l'idéaliste – répond par l'affirmative. À preuve, une pianiste chinoise interprète cette musique aussi bien, voire mieux que les Européens eux-mêmes. Mon deuxième personnage, le sceptique (son scepticisme, parfois, va jusqu'au cynisme), est d'un avis contraire : chaque civilisation, soutient-il, secrète sa propre musique, et se reconnaît en elle seule. Par conséquent, une pianiste d'Extrême-Orient ne peut pas, ou plus exactement ne souhaite pas « comprendre » la musique européenne comme le font les Européens. Tout ce qu'elle peut et veut faire, c'est s'approprier cette musique (bref, la « prendre » plutôt que la comprendre), en mimant à la perfection les sentiments qu'elle exprime.

Comme vous le voyez, ce débat pousse à l'extrême, voire à la caricature, les thèmes dont je vous ai entretenus. Il s'y ajoute au moins deux autres thèmes (je recours à ce mot, une fois encore, dans son sens musical, autant et plus que dans son sens intellectuel !) : d'abord le thème du jugement esthétique. En effet, mon critique idéaliste trouve que la pianiste chinoise interprète Chopin de la plus belle manière, en le comprenant comme il se comprenait lui-même. Mon critique sceptique affirme le contraire : cette pianiste reste étrangère à Chopin ; elle se contente de le jouer avec une technique parfaite, mais sans cœur et sans âme. Or aucun des deux hommes ne parvient à convaincre l'autre. C'est bien normal, mais c'est en même temps vertigineux : aucun jugement de valeur, sur l'interprétation d'une œuvre d'art, ne peut jamais être *prouvé*. Ni même aucun jugement sur l'œuvre d'art elle-même :

si quelqu'un vient me dire que Chopin est un compositeur médiocre, je puis bien penser qu'il est fou, mais je ne puis pas lui *démontrer* le génie de Chopin.

Mes deux critiques tentent constamment de se convaincre l'un l'autre, mais leurs tentatives sont désespérées.

[Un troisième thème encore joue un grand rôle dans mon livre : c'est celui du rapport entre l'œil et l'oreille, si je puis m'exprimer ainsi. Il se trouve que le critique idéaliste est séduit non seulement par le jeu de la pianiste, mais aussi par la pianiste elle-même. Le critique sceptique le lui fait remarquer, et l'accuse de se laisser influencer, dans son jugement musical, par des réalités qui n'ont rien à voir avec la musique. Mais, répond l'autre, dans notre monde contemporain, médiatique et visuel, qui est encore capable d'entendre une musique en faisant abstraction du corps qui la joue, du visage qui la mime ? Pour reprendre un titre célèbre de ce Paul Claudel que j'ai déjà cité, ne vivons-nous pas dans un monde où « l'œil écoute » ?]

Je vais maintenant vous lire quelques extraits de *Piano chinois*. Le premier extrait, je le tire des propos du critique idéaliste. C'est une brève réflexion sur le jugement esthétique, et sur notre vertigineuse liberté d'aimer ou de ne pas aimer une œuvre d'art :

*

Car c'est le mystère de notre glorieuse et fragile humanité : l'œuvre la plus sublime peut être impunément dénigrée par n'importe qui n'importe quand. Impunément, et légitimement. Toute œuvre d'art, même un dessin de Michel-Ange, même le *Roi Lear* de Shakespeare, même l'*Antigone* de Sophocle, même l'opus 111 de Beethoven, même les *Ballades* de Chopin, dont on viendrait à *prouver* la valeur par des arguments

irréfutables, cesserait d'être de l'art, et mourrait sous nos yeux. La plus grande œuvre tient sa grandeur de sa précarité. Sans cesse, de siècle en siècle, elle doit conquérir notre amour, mériter notre admiration, respecter notre liberté – et d'abord notre liberté de ne pas l'aimer. J'en suis conscient, je ne l'oublie pas.

Néanmoins je n'oublie pas non plus que le beau, c'est l'universel subjectif. Subjectif, mais universel. Et d'une certaine manière, les offrandes d'admiration que les siècles ont pieusement déposées aux pieds de Sophocle, de Michel-Ange, de Shakespeare, de Beethoven ou de Chopin, consacrent leur grandeur, font croître leur beauté. C'est l'exemple de notre amour qui permet aux générations nouvelles d'aller vers ces œuvres avec confiance. Non pas avec un « préjugé favorable », ce serait bien mal dire ; mais avec confiance, oui. Notre liberté reste entière. Pourtant, les beautés saluées par les siècles, et qui rayonnent de l'admiration qu'on leur porta, lui balisent un chemin de lumière.

Pourquoi vous dire tout cela, que vous savez comme moi ? Et pour vider notre querelle, pourquoi donc évoquer de si hauts exemples ? Mais tout se tient, n'est-ce pas. Je le découvre chaque jour avec un émerveillement lourd d'inquiétude : la moindre petite divergence sur l'appréciation d'une *chose de beauté* nous renvoie au mystère de notre liberté.

*

Mais voici maintenant les propos du deuxième personnage, le critique sceptique et cynique. À ses yeux, son adversaire n'est qu'un nostalgique de l'impérialisme européen, qui rêve désespérément que le monde entier se mette à ressembler à l'Europe, ou à l'idée qu'il s'en fait :

*

Je reviens sur vos propos philosophiques, dont l'altitude me dépasse. Que je vous dise une chose, simplement. Je crois peut-être à l'« universel », « subjectif » à coup sûr, mais pas comme vous y croyez. Votre universel est simple : Bach, Beethoven, Chopin, et quelques autres, sont des génies absolus, l'Europe est le lieu de la seule vraie « grande » musique, et vous vous extasiez chaque fois qu'un Japonais, un Patagon, un vieil Inouït ou une mouflette chinoise font mine de s'y intéresser. Vous respirez : enfin, le monde reconnaît les vraies valeurs. Bien entendu, la plupart du temps, vous souffrez atrocement, non seulement parce que l'écrasante majorité des humains non-européens parviennent à vivre sans connaître par cœur votre universel Chopin, sans avoir entendu une note de votre Bach ou de votre Beethoven, mais aussi et surtout parce que l'Europe elle-même confond dans un même énorme brouet de décibels votre « grande » musique et toutes les autres, que vous trouvez infiniment petites, du jazz à la chanson française, du pop au rock, du folklore et de l'ethno à ce que précisément on appelle « world music », et qui pour vous représente le comble de la décadence et de la misère. Me trompé-je ?

Dans ces conditions, je le répète, un Chopin chinois vous est une divine surprise, qui vous reconforte et permet au bon vieil ethnocentrisme européen de renaître de ses cendres – croyez-vous. Je peux vous comprendre, et je peux même imaginer votre désarroi dans ce monde cruel où votre « grande » musique est une petite voix désespérée, déjà noyée. Mais ne faut-il pas regarder la réalité en face ? Mon universalisme à moi, le voici : toutes

les musiques se valent, parce que tous les humains se valent. C'est aussi simple que cela.

*

Cependant, le sceptique est persuadé que l'Extrême-Orient ne comprend pas vraiment ni ne veut comprendre en profondeur la musique occidentale, parce que cette musique n'est pas vraiment sa chair ni son sang. L'idéaliste, pour lui répondre, lui raconte de quelle manière cette musique est arrivée en Chine, au début du XX^e siècle :

*

En 1878, à Florence, naquit un certain Mario Paci (...). Parti pour Naples avec ses parents, il se mit à y étudier la musique, mais son père, ne lui trouvant pas assez de talent, voulut qu'il interrompe alors ses études au Conservatoire. Le gamin de quatorze ans, désespéré, sauta dans un train pour Rome, et se rendit tout droit chez Sgambati, l'illustre pianiste formé par Liszt. Sgambati se laissa toucher. Il accepta le petit Mario pour élève, sans exiger d'honoraires. Trois ans plus tard, Paci remportait le prix Liszt. Puis il partit étudier la direction d'orchestre à la Scala, sous la houlette de Toscanini.

Pourquoi vous raconter cela ? Parce que Mario Paci, par la suite, revint au piano, et parcourut le vaste monde pour y donner des récitals. (...)

En 1917, il débarquait à Shanghai. Tombé amoureux de la ville, il décida de s'y installer. « Concessions » obligent : Shanghai comptait environ vingt mille étrangers, qui seuls avaient accès aux concerts donnés par l'orchestre symphonique que Paci constitua – et dont les musiciens, eux aussi, étaient tout sauf Chinois. Tant

mieux, en un sens, parce qu'il les traitait de manière assez effroyable, hurlant et cassant ses baguettes, en digne élève de Toscanini. Sous sa férule, cependant, l'orchestre atteignit un excellent niveau. Fritz Kreisler, Jasha Heifetz ou Arthur Rubinstein, parmi d'autres, ne dédaignèrent pas de se produire avec lui dans les années 1920. Rubinstein, d'ailleurs, se plaignit amèrement de ne jouer que devant des Européens.

Paci se désolait aussi de cet état de choses. (...). En 1925, il donna son ultimatum : ou bien les Chinois pouvaient assister à ses concerts, entrer dans son orchestre, ou bien il abandonnait ses fonctions. Il eut gain de cause. Et maintenant, si vous n'avez pas renoncé à me lire, je vous demande une attention redoublée : parmi les élèves chinois auxquels il donna des leçons de piano, figurait un jeune garçon singulièrement doué. Son nom ? *Fou T'song*.

Je vous entends me répondre : les filiations artistiques ne sont pas aussi contraignantes, aussi fatales que celles du sang. J'hérite du nez de mon père ou du menton de ma mère, que je le veuille ou non. Le sang, bon ou mauvais, ne peut mentir. Tandis que les enseignements, les exemples, l'amour des œuvres d'art, je puis les refuser, je puis m'y soustraire. Soit. Mais si je veux au contraire, de tout mon cœur, y être fidèle, croyez-vous qu'ils mentiront plus que le sang ?

Voici donc la chaîne aux anneaux d'or, du seul or qui soit plus pur que le silence : Liszt, Sgambati, Paci, Fou T'song. Et je vous le demande : où est l'essentiel ? Dans les yeux bridés du pianiste chinois qui toucha le cœur des Polonais ? Ou bien dans son ascendance d'artiste, qui en fait l'arrière-petit-fils, en ligne absolument directe, de Franz Liszt ?

*

Voici enfin en quels termes fervents et passionnés ce même critique idéaliste dit sa foi dans l'universalité de la musique en général, et de la musique européenne en particulier :

*

Commençons par noter, pour mémoire, que la musique (de tous les temps et de tous les lieux) est le plus haut des arts. Pourquoi ? Parce qu'elle unit le nombre et l'âme, la proportion et l'émotion, le chiffre et l'extase, l'intelligible et le sensible. Elle est absolument précise, et pourtant ne raisonne point ni n'édicte ni ne légifère. Elle est absolument ferme, et pourtant n'oblige point, ni ne limite ni ne désigne. Elle est sans concept, sans idée, sans thèse, sans morale ; mais elle sonde les âmes au plus profond. Elle est absolument immatérielle et vit dans notre sang. Elle bat aux tempes de notre intelligence, et c'est de volonté qu'elle nous gonfle le cœur.

Donc la musique est le plus haut de tous les arts. Mais dans la musique, les créations d'Europe occupent une place unique : toutes les civilisations doivent, veulent et peuvent s'y retrouver. Prenez Beethoven. Je pourrais choisir Bach ou Schubert ou Chopin. Mais Beethoven est peut-être le plus européen des musiciens. Son œuvre, bien sûr, touche le cœur, comble l'âme, émeut le corps. Mais – ce que ne font pas toutes les musiques du monde – elle en appelle à notre *liberté*. Pauvre Europe, quand seras-tu digne de ton hymne ?

L'art beethovénien chante la *liberté*, source unique, inépuisable et nécessaire des progrès de l'âme et de l'esprit. Beethoven savait n'être point le simple maillon

d'une chaîne éternelle d'aèdes, le chantre occasionnel d'un monde au branle immuable – et si parfait soit son chant. Sa musique, c'est l'expression libre de l'être humain dans sa nature unique, infiniment précieuse, à jamais inassignable, en marche vers un futur dont le passé rêvait sans le comprendre, un futur qu'il découvre parce qu'il le crée. C'est enfin la beauté unique et décisive de l'imperfection, car qui progresse ne saurait être parfait, ni avant ni après.

Or croyez-vous que les autres civilisations, nos sœurs, à commencer par la Chine, ne sont pas intéressées, que dis-je, appelées par cet homme créateur de soi ? Croyez-vous que les jeunes Chinois, ou les jeunes Japonais, se pensent sur le mode de l'éternelle répétition de maigres schémas pentatoniques ? Que leur conscience personnelle n'est pas heureuse de s'éveiller à cette liberté beethovénienne (indissociable *du* Beau, oui !) ? La liberté ! Totalement incompréhensible, indifférente, inaudible à qui ne l'aime pas. Impossible de la prôner, de la prêcher, de la décrire, de la suggérer, même. Sauf par la musique. La liberté, dans la musique européenne, devient chant, et dès lors désirable en même temps que réelle. Y avez-vous goûté ne fût-ce qu'un seul jour, une seule minute, vous en avez soif pour la vie. Et votre soif vous désaltère. Ô mythe de la caverne ! Ô Platon ! Cette lumière qu'on ne peut oublier, qu'on ne peut renier, c'est la musique. C'est *le* Beau.

*

Comme vous l'avez constaté, cet idéaliste impénitent croit tellement à l'universalité de la musique européenne qu'il annexe sans trop de vergogne toutes les civilisations à celle de

l'Europe... Mais les certitudes de ce personnage sont en réalité des certitudes inquiètes, et même douloureuses. À la fin, elles vacillent. Peut-être n'étaient-elles que des illusions. Voilà du moins ce qu'il avoue dans les dernières pages du livre :

*

Quant à notre espoir d'universalité, notre conviction que la musique européenne est la plus précieuse au monde parce qu'elle est aventure de l'âme, de l'esprit, du corps indissociés, dans la liberté, pour la liberté ; notre conviction que l'univers entier va s'abreuver à sa source : peut-être est-ce une illusion de plus. Mais cette illusion-là ne nous quittera qu'avec la vie.

*

Conclusion plutôt sombre, vous le voyez. Mais qui suffit peut-être à vous faire pressentir que dans mon livre, les mouvements du cœur des protagonistes ont autant d'importance, sinon davantage, que leurs disputes philosophiques. De toute manière, une chose est sûre : les questions qu'ils se posent sont destinées à ne jamais recevoir de réponse définitive. Ils mourront avant que ne meure leur dispute.

Peu importe, après tout : le rôle de la littérature n'est pas de résoudre les problèmes des humains ; il est de les incarner dans des personnages, de leur donner chair et sang. Voilà ce que j'ai tenté de faire dans tous mes livres, romans ou essais. Au lecteur de juger si j'ai réussi. Sachez seulement que je partage, avec mon critique idéaliste, deux passions : celle de la musique, et celle de l'universel. Je crois – et j'espère et je veux – que ce qui rapproche les civilisations soit plus profond et plus puissant que ce qui les sépare.