

ETHNO- PSYCHOLOGIE

revue de Psychologie des peuples

1

REVUE TRIMESTRIELLE

32^{me} Année -
Mars 1977

Dr Jean GUILHOT :

La vocation universelle d'une culture
occidentale scientifique et humaniste
et les chances d'une culture mondialiste.

LA MUSIQUE

J.-C. CHABRIER :

Problèmes contemporains
du musicien et de la musique
dans le monde arabe oriental,
selon l'école de Bagdad.

A. ARMELLE :

Les Tsiganes et la musique en Hongrie.

S.-G. PACZYNSKI :

L'Art du chat merveilleux.

Chronique de disques.

Présentation des Auteurs de ce numéro.

BIBLIOGRAPHIE



83

L'Art du chat merveilleux

par STANISLAS-GEORGES PACZYNSKI

« Il était une fois un maître d'escrime du nom de Shoken ». Ainsi commence un conte extrême-oriental. Shoken avait une maison qu'il partageait malgré lui avec un gros rat, voleur, sale, qui courait partout même en plein jour. Un jour Shoken parvint à l'enfermer dans une chambre et il commanda à son chat de l'attraper. Le rat sauta à la gorge du chat, le mordit au sang et le chat prit la fuite. Shoken invita les chats les plus braves du quartier, tous les paladins de chats qu'il avait pu réunir. Délivrez-moi de ce rat, leur dit-il. Et les chats attrapèrent le rat, mais celui-ci, tantôt contracté, tantôt bondissant, les mordit l'un après l'autre en sifflant de rage. Des boules de poil voltigeaient au rythme des cris, des sauts et des dérobades. Le rat se ramassa dans un coin, l'air féroce ; les chats s'accroupirent au loin et miaulèrent faiblement, épouvantés. Shoken, en colère, prit son sabre et courut sus au rat. Il voulait le tuer. Mais aucun coup ne porta comme si le rat avait appris l'art de l'esquive du savant maître d'armes. La lame sifflait et tantôt brisait un vase, tantôt déchirait une natte, un tapis ou fracassait le panneau d'une porte. Assis sur son séant, l'œil plissé, la bouche ironique, le rat contemplait le ravage. Tout à coup, il sauta sur Shoken et le mordit au visage.

Shoken saignait, il ruisselait de sueur, ses poignets lui faisaient mal, ses jambes ne le portaient plus. Il appela un domestique. « A quelques rues d'ici, dit-il, habite le champion des chats, le plus vaillant dans les tournois, le vainqueur dans tous les jeux. Va, dis-lui que j'appelle à l'aide... ».

« Le serviteur apporta le chat. C'était en fait une chatte qui ne semblait pas bien différente des autres chats. Elle n'avait l'air ni particulièrement intelligente, ni particulièrement dangereuse. Aussi le maître d'escrime ne lui fit pas d'emblée particulièrement confiance. Néanmoins, il lui ouvrit la porte et la fit entrer. Calme et silencieuse, comme si elle ne s'attendait à rien de singulier, la chatte s'avança dans la pièce. Le rat eu un sursaut et ne bougea plus. La chatte, en toute simplicité, s'approcha lentement de lui, le prit dans sa gueule, et le porta dehors.

Dans la soirée les chats battus se réunirent dans la maison de Shoken. Respectueusement, ils offrirent à la vieille chatte la place d'honneur, s'agenouillèrent devant elle et dirent modestement : « Tous, nous avons la réputation d'être vaillants. Nous nous sommes entraînés dans cette voie et nous avons aiguisé nos griffes afin de vaincre n'importe quel rat, ou même des

loutres et des belettes. Jamais, nous n'aurions cru qu'il put exister un rat aussi fort. Par quel art l'avez-vous vaincu aussi facilement ? N'en faites pas un secret, dites le nous » (1).

Si secret il y a, il a été bien gardé. Le monde d'hier et d'aujourd'hui considèrent l'action comme un combat qui doit aboutir après maints efforts à une victoire sinon définitive du moins temporaire. Mais le caractère éphémère de cette victoire ne ternit cependant pas son aspect glorieux. C'est pourquoi le boxeur doit vaincre son adversaire ; le musicien doit remporter un grand succès lors de son concert. Il faut réussir à tout prix, et réussir vite. Tout, en effet, doit être effectué dans les plus brefs délais. Il faut apprendre, assimiler, agir vite. La lenteur est décidément considérée comme une tare. Le boxeur s'entraîne fièvreusement avant le combat pour aiguïser ses réflexes. Le pianiste passe des heures devant son clavier pour pouvoir jouer vite, encore plus vite. Ainsi se crée une tension permanente à la fois physique et psychique. Seule la réussite finale compte. C'est une idée fixe. Le boxeur, même dans une condition physique excellente est tendu avant d'affronter l'adversaire ; le corps du musicien se raidit avant d'entrer sur scène. Ici on observe de petits gestes nerveux incontrôlés, là on sent des mains moites. Pourtant tout a été fait : le musicien a appris consciencieusement pendant des mois, des années, les sonates qu'il doit jouer, d'ailleurs il a déjà remporté de vifs succès ; le boxeur s'est entraîné avec une grande énergie, selon un programme précis d'exercices quotidiens, il a gagné un nombre important de combats. Malgré cela au moment décisif, la peur le paralyse. Le musicien et le boxeur perdent leurs moyens. Le concert est mauvais, le boxeur est battu. Ce jour-là, c'est l'échec « inexplicable » d'abord. Toutes les chances de réussite avaient pourtant été mises du « bon côté ». Mais rien n'y a fait. Le boxeur n'avait pourtant pas un adversaire plus fort que lui. Le musicien avait pourtant joué sans la moindre fausse note, mais il n'y avait pas le moindre enchantement, pas de musique. La vieille chatte a-t-elle vraiment un secret ?

« Vous autres jeunes chats, dit-elle, tout en étant assez vaillants, vous ignorez la vraie voie. C'est ainsi que vous manquez la réussite quand vous vous trouvez en face de quelque chose dont vous n'aviez aucune idée. Mais d'abord, dites-moi comment vous vous êtes entraînés ? ».

(1) « *L'Art du chat merveilleux* ». Extrait d'un ancien livre d'inspiration taoïste et zen consacré à l'escrime. Écrit probablement par l'un des premiers maîtres de l'école japonaise Ittōryū, fondée au XVII^e siècle. Voir K.G. Dürckheim - Hara. p. 244-245.

Au tour d'un chat noir de parler. Il descendait d'une famille célèbre dans la prise des rats. Il avait poursuivi dans la voie de ses ancêtres. Son entraînement l'avait amené à des performances extraordinaires. Il savait sauter des paravents hauts de plus de deux mètres. Il savait se glisser par des pertuis où un rat pour pénétrer devait s'étirer à en craquer. Il avait pratiqué l'acrobatie dès l'enfance, comme un artiste du voyage. Au sortir du sommeil, la conscience encore à demi engourdie, il s'emparait d'un seul rat qui courait sur une poutre. Il n'avait subi qu'une défaite et la plus déshonorante : ce rat était un monstre de rat, un rat improbable, impossible, un rat dont la vigueur ne s'était jamais vue et ne se verrait plus jamais.

Alors la vieille chatte dit : « Ce en quoi tu t'es exercé, ce n'est proprement rien d'autre qu'une technique, (*shosa*, un art purement physique). Quand les anciens enseignèrent la technique c'était pour eux une des formes de la voie (*michisuiji*). Leur technique était simple mais enfermait dans son sein la plus haute sagesse. Le monde d'aujourd'hui s'occupe uniquement de technique. Certes, beaucoup de choses furent inventées ainsi, d'après la recette : « à condition de faire ceci ou cela, on obtient ceci ou cela ». Mais qu'obtient-on ? Rien que de l'habileté. En abandonnant la voie traditionnelle, on instaura, par usage de l'intelligence jusqu'à l'abus, la compétition dans la technique et maintenant on n'avance plus. C'est toujours ainsi, si on ne pense à rien d'autre qu'à la technique et si on ne se sert que de son intelligence. Bien sûr, elle est une fonction de l'esprit, mais si elle ne prend pas racine dans la voie et si elle vise l'habileté seulement, elle devient le germe du faux et le résultat est néfaste. Donc recueille-toi et exerce-toi dorénavant dans le sens juste » (2).

On exige aujourd'hui de plus en plus de technique de la part des musiciens. D'ailleurs le public attend d'eux l'exploit. Peu importe la musique du moment qu'ils « passent », le trait particulièrement difficile avec la plus grande dextérité. Ainsi les musiciens cherchent à acquérir par tous les moyens une technique irréprochable. Il faut réussir à tout prix, réussir vite, jouer vite. Le musicien devient virtuose. Ainsi la vitesse gouverne l'esprit ; elle est considérée comme un critère de valeur. On joue vite et fort, pour jouer plus vite et plus fort que son voisin. La technique devient un système de référence. Pourquoi ? Parce qu'elle permet au Moi de se mettre en valeur. Le musicien ne s'efface pas devant le compositeur, il l'étouffe. La musique se perd, l'interprète, lui, ne s'étant pas oublié. Ainsi si l'intelligence « vise l'habileté seulement, elle devient le germe du faux ». La technique n'est plus la servante de la musique, elle est au service du Moi qui veut

(2) *Ibid.*, p. 245-246.

réussir, être le plus fort. C'est là qu'apparaît la contradiction fondamentale : le Moi orgueilleux s'impose et pourtant, pour servir la musique il doit s'effacer pour disparaître. « Parlons, par exemple de la maturité de l'artiste — écrit K.G. Dürckheim — je pense ici à l'inoubliable Adolf Busch, à Edwin Fischer. Lorsque nous avons le privilège d'écouter de tels artistes, nous avons le sentiment qu'ils sont totalement donnés à leur art. Les grands maîtres, les grands pianistes, ne pensent plus à l'effet qu'ils peuvent produire, ils ne s'interposent plus entre l'œuvre et le public. Grâce à une fusion totale avec l'œuvre, leur jeu n'est finalement plus le résultat d'un moi qui « veut faire », mais peut se comparer au fruit qui tombe mûr. Cette perfection toutefois n'est donnée à personne : elle est acquise tout au long des années, en un exercice quotidien, où il n'en va pas seulement de la possession d'une parfaite maîtrise technique, mais aussi et surtout de la purification du moi égocentrique et ambitieux » (3).

Mais pour jouer, dira-t-on, il faut de la technique, donc s'exercer sans répit. Et plus l'on s'exerce, plus le Moi ambitieux se satisfait pour un temps des résultats acquis parce qu'il arrive à passer les difficultés successives. Et pourtant, pour jouer « vrai » on doit s'exercer à faire disparaître le Moi perturbateur. N'est-ce pas là un cercle infernal ? K.G. Dürckheim s'est posé la question : « Au début, il faut, bien entendu, apprendre la technique. Mais c'est seulement lorsqu'on la possède à fond que commence le vrai travail, l'incessant travail sur soi-même. Le tir à l'arc, comme tout autre art, n'est pour le Japonais qu'une occasion de s'éveiller à l'Être, c'est-à-dire à son être essentiel. Or, cela présuppose que l'on entreprenne de se purifier de son moi vain et ambitieux qui, précisément parce qu'il ne se préoccupe que de l'aspect extérieur des résultats, met en danger la perfection même de ceux-ci. Ce n'est qu'après avoir triomphé de ce Moi que l'on peut réussir dans l'accomplissement d'une tâche. La réussite n'est plus alors le fruit d'un savoir-faire dirigé par une volonté ambitieuse, mais celui d'une transformation de l'homme en son être. La réussite est alors la manifestation d'un état intérieur qui libère une force profonde, quasi surnaturelle, laquelle, pourrait-on dire, produit la perfection sans notre contribution consciente. Il apparaît donc clairement que le sens de l'exercice est la transformation de l'homme » (4).

Contrairement à l'opinion de K.G. Dürckheim, je pense qu'il est non seulement possible mais nécessaire d'apprendre la technique en s'exerçant « d'une certaine façon » et non pas de l'apprendre et entreprendre ensuite le travail sur soi-même pour la raison simple que l'on n'a jamais fini de la travailler à quelque

(3) *La percée de l'Être ou les étapes de la maturité*. V, p. 42.

(4) *Hara*, I, 3, p. 38-39.

niveau que l'on soit, encore faut-il savoir quoi travailler et comment — la technique n'est pas synonyme de « travail automatique », bien au contraire. Sans doute « l'acquisition du savoir-faire nécessite tout d'abord une attention soutenue, une volonté ferme et infatigable ainsi qu'une grande régularité dans la pratique d'exercices sans cesse répétés jusqu'à ce qu'enfin la technique soit acquise » (5). Mais cette attention, cette volonté, peuvent être au départ orientées dans une certaine direction qu'il restera à définir. Je crois cependant, comme K.G. Dürckheim, que l'exercice, dans le vrai sens du terme (6), ne commence que lorsque l'on possède cette dernière (la technique) du moins à un certain niveau. « Alors seulement » l'élève « pourra relâcher l'entreprise de son Moi qui constitue un obstacle sur la voie aussi bien pour l'ambition et le désir de briller que par la crainte d'échouer qui le caractérisent. La pierre angulaire de tout exercice reste l'acquisition et la consolidation du centre » (7).

« Relâcher l'emprise de son Moi qui constitue un obstacle sur la Voie », voilà qui semble tout à fait utopique aussi bien pour le lecteur mélomane que pour le musicien consciencieux.

En effet, seul face à son instrument, ce dernier sait parfaitement que les difficultés qui subsistent sont le plus souvent d'ordre technique, et que seul un certain nombre d'heures passées à monter et à descendre des gammes et à répéter inlassablement le même trait difficile, peuvent donner un résultat plus ou moins satisfaisant. Tel est du moins le raisonnement — fondé sur une laborieuse expérience — d'un grand nombre de musiciens et de professeurs de musique en ce qui concerne la musique occidentale. Y a-t-il réellement moyen de faire autrement ou du moins d'avoir une approche toute différente du problème ?

« Les forces du Moi, la raison, la volonté et le sentiment — écrit Dürckheim — forces que l'homme place au-dessus des forces naturelles, sont localisées dans la partie supérieure du corps. Les personnes chez lesquelles ces forces sont prédominantes ont leur centre de gravité situé trop « haut » ; elle sont tendues, crispées dans le haut du corps et leur respiration reste également « en haut ». L'homme ne peut se libérer de ce cercle vicieux qui le retient « en haut » qu'en se laissant aller vers le bas, en « s'installant » dans la région du tronc et en s'ancrant dans le *Hara*. *Hara*, qui signifie littéralement ventre, se réfère donc également au bas-ventre ; mais il n'y a, en fait, que la pensée dualiste du Moi qui distingue l'âme du corps. En réalité, le *Hara*, c'est l'homme tout entier dans son rattachement aux forces de la

(5) *Ibid.*, I, 3, p. 41.

(6) C'est nous qui soulignons.

(7) *Ibid.*, I, 3, p. 41-42.

vie originelle, forces nourricières, régénératrices, libératrices et transformatrices, forces de conception et de procréation qui préparent à la « re-naissance ». Le *Hara* est le « lien où apparaît l'unité de la vie originelle » (8). Se laisser aller vers le bas, *lâcher prise*, pour reprendre le titre du livre de Hubert Benoit (9), c'est s'exercer dans le sens juste. Ainsi l'emprise du Moi se relâche. « En effet, c'est seulement en étant ancré dans le *Hara* que l'on peut se libérer de la domination du Moi dont les objectifs : sécurité, possession, valeur aux yeux d'autrui et puissance, cachent les objectifs de l'Etre » (10). Ainsi « ce n'est qu'après avoir réussi à éliminer les interférences du Moi que l'on obtiendra un résultat parfait, fruit d'une maturité intérieure. A partir de ce moment-là, la fixation rationnelle n'est plus indispensable, la volonté se tait, le cœur s'apaise et l'homme, heureux et sûr de lui, accomplit l'œuvre sans effort, naturellement, comme si, en fait, il n'intervenait pas » (11). Accomplir sans l'intervention de la pensée, tel est le véritable secret. Le professeur Suzuki exprime clairement cet apparent mystère à propos de Pascal, dans sa préface du livre d'Eugen Herrigel *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* : « L'homme est bien un roseau pensant, mais ses plus grandes œuvres se font quand il ne pense ni ne calcule. Il nous faut redevenir « comme des enfants » par des longues années d'entraînement « à l'art de l'oubli de soi » (12). L'erreur de Descartes s'est perpétuée jusqu'à nos jours. En effet, je suis lorsque je ne pense pas.

Il convient ici d'ouvrir une courte parenthèse, en tenant compte d'une éventuelle objection faite sur le caractère exotique du *Hara*. Pourquoi le *Hara*? Dürckheim met son lecteur en garde dès le début de son livre : « [...] bien que *Hara* soit un concept d'origine japonaise, il n'en a pas moins une signification de portée générale. Toute sagesse orientale n'est pas en soi une réalité exclusivement orientale ; elle a, au contraire, une valeur humaine universelle dont l'Orient s'est plus préoccupé que nous ne l'avons fait ; aussi cette fleur de la sagesse orientale [sic], qu'est le *Hara*, ne concerne-t-elle pas moins l'Occidental que l'Orient, qu'il s'agisse du plan théorique ou de la pratique. De même que toute sagesse orientale n'est pas le résultat d'une connaissance théorique, mais le fruit d'une longue expérience consolidée et confirmée par une pratique régulière, de même nous ne pouvons appréhender toute la signification du *Hara* qu'à condition de vivre les

(8) *Ibid.*, p. 204.

(9) *Lâcher prise - théorie et pratique du détachement selon le zen*.

(10) *Ibid.*, IV, 2, p. 103.

(11) *Ibid.*, I, 3, p. 42.

(12) *Préface*, p. 10.

expériences qui ont conduit à l'élaboration de ce concept et de pratiquer les exercices grâce auxquels le *Hara* se réalise » (13).

Comment se présente l'homme qui possède le *Hara*? Dürckheim le décrit dans le chapitre *Le Hara dans la vie du Japonais* — encore entend-il par « Japonais » celui qui vit encore dans la tradition : « Leur centre de gravité (des Japonais) n'est pas déplacé vers le haut, mais il est fermement maintenu dans la région ombilicale, c'est-à-dire dans le centre vital de l'homme. Le ventre n'est pas rentré, mais il s'épanouit librement et est en même temps renforcé par une légère tension. Les épaules ne sont pas tendues, mais relâchées, toutefois, le tronc a une assise ferme. La position droite ne provient donc pas d'une « tendance vers le haut », mais indique l'existence d'un axe qui repose, comme le tronc d'un arbre, sur une base solide et se maintient sans effort à la verticale. Peu importe que l'homme soit gros ou maigre. Attitude droite, stable et recueillie, tels sont les trois caractéristiques exprimant la présence du *Hara* aux yeux du Japonais » (14). Cette attitude n'est un don que dans une très faible mesure. Certains hommes l'ont d'ailleurs naturellement, sans le savoir. « Il est toutefois plus difficile — comme le précise Dürckheim — et plus long qu'on ne le croit d'apprendre à déplacer son centre de gravité et de le maintenir à la juste place. On obtient un résultat d'autant plus rapide que l'on n'envisage pas cet exercice comme une simple recette de gymnastique, mais que l'on prend pleinement conscience de la relation existant entre la juste situation de ce centre et la façon d'appréhender les rapports entre le Moi et le monde. Le sentiment d'être plus solide, plus équilibré et plus calme, conduit, si l'exercice est poursuivi convenablement, à toute une évolution de la personne qui signifie beaucoup plus qu'une nouvelle façon de se tenir. Il ne s'agit pas seulement d'une nouvelle attitude *physique*, mais également d'une *transformation de la personne*. Au fait de s'ancrer peu à peu dans une base plus profonde, et plus large, correspond un changement de la personne elle-même. Cela s'exprime alors de plus en plus par une nouvelle façon de voir et d'accepter le monde, d'en supporter les souffrances, bref, par une nouvelle façon de vivre » (15).

Cette nouvelle façon d'être élimine à la fois la tension permanente qui gouverne toute action et la volonté d'aboutir le plus vite possible au résultat. Ce qui compte, dès lors, est la façon de faire et non plus le but à atteindre. C'est dans cette perspective qu'il convient de se placer, notamment dans l'étude

(13) *Hara*, I, 1, p. 18.

(14) *Ibid.*, I, 2, p. 22.

(15) *Ibid.*, 4, p. 125.

de la musique. Jouer vite, chercher avidement à acquérir une grande technique ne sert à rien si l'on ne sait pas jouer une note comme il convient, dans le sens juste. Or, pour pouvoir jouer cette note, il faut abandonner les attitudes fausses, porter son attention sur « le fait de laisser tomber des épaules remontées » (où se manifeste un « Moi » qui veut se rassurer) ; le relâchement de la mâchoire inférieure tendue (où s'exprime une volonté égocentrique prédominante) ; le déplissement du front (dont les plis verticaux dénotent et perpétuent la fixité du regard) ; la modification du regard de ce « Moi » qui fixe l'objet, et son remplacement par le regard de l'Etre essentiel qui admet et accepte, intérieurement ; la détente d'un « ventre rentré » (attitude par laquelle l'homme se coupe des forces profondes) et le remplacement de cette attitude par un centrage correct du corps qui peut s'enraciner largement et peut s'épanouir librement » (16).

La conscience du centre permet le développement de l'étude fondamentale du mouvement très lent qui seul aboutira à la note « juste ». L'étude de la percussion est révélatrice à cet égard. La caisse-claire où le triangle notamment ne comporte qu'un seul son par définition. Le percussionniste n'est pas distrait par la multiplicité des notes, des timbres ou des couleurs des autres instruments. Il doit donc particulièrement s'exercer dans le sens juste pour que le seul son, qu'il doit faire entendre au sein de l'orchestre, soit « vrai ». Mais cet exemple est extrême. Tous les instrumentistes peuvent s'exercer dans cette direction et se retrouver sur le plan de *l'effort sans effort*.

« (...) Le *Hara*, d'après Dürckheim, est une fonction de totalité : il implique tous les organes ; le corps tout entier se met au travail, un travail qui n'est pas effort, mais jeu, qui n'est pas tentative, essai et erreur, mais application précise. Cela vaut pour l'exercice le plus modeste. Mais cette totalité n'est pas celle de la perception, de la conscience du corps, de ce dont il nous semble disposer par volonté libre ». Dès qu'il manque l'enracinement dans le centre vital qui libère la force du corps tout entier, les différents membres doivent être mus consciemment par la volonté. Leur action est alors désordonnée ; il n'y a pas d'unité. L'homme, bientôt, se fatigue et sent combien le membre sollicité se crispe, obligé qu'il est de fournir l'effort à lui seul. Cela vaut pour tout acte qui nécessite de la force physique, qu'il s'agisse de porter, pousser, tirer, de parler, de chanter, d'écrire (et même de taper à la machine !), de danser, de marcher, etc. Cela est également valable pour tout sport, pour tout travail fait à la maison, au champ ou encore à l'atelier. Chaque fois que l'effort a été accompli en partant du *Hara*, c'est-à-dire effectué avec

(16) Dürckheim. *Pratique de la voie intérieure*, IV, p. 80.

calme grâce à la force du centre vital, cet effort s'en trouve réduit, car le travail se déroule alors de façon organique et n'est pas fait sous la pression du Moi » (17). Si l'on observe la tenue des grands artistes, on s'aperçoit immédiatement qu'ils sont tous « vers le bas », que ce soit Matislav Rostropovitch, Emile Guilels, Arthur Rubinstein ou Sonny Rollins, Gary Burton et Elvin Jones.

S'exercer dans le sens juste permet à la technique de se développer d'elle-même sans effort. Encore faut-il savoir attendre et s'exercer sans but. « Que dois-je donc faire ? — demande le disciple au maître du tir à l'arc — Apprendre à bien attendre ! — Comment apprend-on ? — Libérez-vous de vous-même ; laissez derrière vous tout ce que vous êtes, tout ce que vous avez, de sorte que de vous, il ne reste plus rien, que la tension sans aucun but » (18). Apprendre à bien attendre c'est comprendre ce qu'est le temps. « Et qu'est-ce que le temps ? s'interroge Krishnamurti. Si l'on excepte le temps chronologique, le temps des montres, celui qui apparaît comme demain, comme hier, si l'on excepte tout cela, est-ce que le temps *existe* intérieurement, psychologiquement ? Ou la pensée n'a-t-elle pas plutôt inventé le temps, comme un moyen d'atteindre, d'obtenir quelque chose, de couvrir l'intervalle entre ce qui *est* et ce qui *devrait être* ? Ce qui *devrait être* n'est qu'une affirmation idéologique, n'a aucune validité, n'est qu'une théorie. L'actuel, le réel, c'est ce qui *est*. Face à face avec ce qui est, on n'éprouve pas de peur. On craint de savoir ce qu'on est réellement, mais quand on fait réellement face à ce qui est, la peur n'existe pas. C'est la pensée dans l'acte de penser autour de ce qui est, qui crée la peur. Et la pensée est un processus mécanique, une réponse mécanique de la mémoire, en sorte que la question est : la pensée peut-elle mourir à elle-même ? Peut-on mourir à tous les souvenirs, à toutes les expériences, à toutes les valeurs, à tous les jugements qu'on a accumulés ?

Avez-vous jamais essayé de mourir à quelque chose ? » (19).

Se libérer de la pensée qui crée le temps, c'est se libérer de soi. Il ne reste plus alors que la tension « sans aucun but ». Pour le musicien, c'est se libérer de son modèle, ne pas chercher à s'y conformer. Le violoncelliste doit oublier l'existence de Rostropovitch, le vibraphoniste doit ne plus penser à Burton.

(17) *Ibid.*, V, 1, p. 181.

(17 bis) *Ibid.*, I, 3, p. 42.

(18) E. HERRIGEL. *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, p. 47.

(19) *Causeries*. Paris 1961. Septième causerie, p. 80-81.

Le violoniste rêve d'acquiescer la rondeur du son de David Oistrakh. Le modèle l'a décidé à choisir le violon ; il lui a permis de faire des progrès, mais il a en même temps ouvert peu à peu le tombeau de son élève : à force de vouloir ressembler à son maître, le disciple a développé son Moi orgueilleux qui lui cache la nature profonde de son être. Un jour le modèle cesse brutalement d'exister. La tombe n'était qu'apparente. Le Moi se dissout. Le musicien se découvre, devient lui-même, conforme à sa vraie nature. C'est une re-naissance. Un nouveau maître est né. Il s'aperçoit alors que sa volonté première de se conformer au modèle était à la fois une nécessité et une impasse. Il lui semble avoir perdu beaucoup de temps car « Toute détermination et tout acte de volonté sont une perte d'énergie du fait qu'ils impliquent la pensée, et la pensée est de l'énergie gaspillée, ce que la perception n'est jamais » (20). Ce temps, en réalité, ne lui paraît ni perdu ni retrouvé, car son esprit n'est plus maintenant en lutte contre sa pensée. Le musicien ne joue plus en fonction de l'effet qu'il peut produire sur ceux qui l'écoutent. Il n'a plus l'idée fixe de réussir. Il n'éprouve plus la peur de l'échec. Il prend tout son temps. Le temps vit en lui. La musique respire. Il joue.

Ainsi, l'élément fondamental de la musique est le temps qui vit par le rythme. La mélodie et l'harmonie ne peuvent se passer de ce dernier. Le rythme, lui, se suffit à lui-même. Si le musicien ne le laisse pas vivre librement en lui, s'il lui oppose son Moi « qui veut faire », l'enchantement n'aura pas lieu. La musique sera inexistante, malgré un texte scrupuleusement interprété, dans le respect de toutes les nuances et sans la moindre fausse note. L'abandon du Moi orgueilleux est alors une nécessité absolue pour que vive le rythme. Le temps réconcilie ainsi l'homme avec sa véritable nature. Le rythme et sa conscience deviennent à la fois les fondements de la musique et de la nature humaine.

Mais ce ne sont là que des mots. « Dès qu'on a recours aux mots, écrit Suzuki, ils expriment en sens, un raisonnement, ils représentent quelque chose qui n'appartient pas à eux-mêmes ; ils n'ont aucun lien direct avec la vie, sinon qu'ils sont un faible écho ou image de quelque chose qui n'est plus » (21). Telle est la source du malentendu permanent qui règne entre les hommes. Les mots ne sont pas le reflet de l'expérience. « En vérité, affirme Suzuki, tant que nous nous limitons à la compréhension intellectuelle, si profonde, sublime et illuminatrice qu'elle soit, nous ne pouvons pas voir l'essence de la matière » (22). Seule l'expérience,

(20) KRISHNAMURTI. La révolution du silence. VIII, p. 163.

(21) *Essais sur le Bouddhisme Zen*, t. I, VI, p. 356.

(22) *Ibid.*, t. I, III, p. 148.

dans le silence, permet l'épanouissement de l'Etre. Voilà pourquoi, comme le précise Dürckheim, « la progression systématique sur la voie intérieure, dépend de trois facteurs : l'expérience vécue, la prise de conscience et l'exercice » (23). On comprend ainsi le geste du fondateur du Soto Zen japonais, Maître Dogen, qui, au XIII^e siècle, brûla tous les livres qu'il avait lus pendant longtemps en disant : « Le gâteau de riz, peint sur le tableau ne peut être mangé » (24), et devint simple moine.

BIBLIOGRAPHIE

- BENOIT (Hubert). *Lâcher prise - théorie et pratique du détachement selon le Zen*. Le Courrier du livre. Paris, 1971.
- DOGEN (Maître). *Shobogenzo*. Introduction et commentaires par Taisen Deshimaru. Le Courrier du livre. Paris, 1970.
- DÜRCKHEIM (Karlfrid Graf). *Hara - centre vital de l'homme*. Le Courrier du livre. Paris, 1974. — *La percée de l'Etre ou les étapes de la maturité*. Le Courrier du livre. Paris, 1971. — *Pratique de la voie intérieure. Le quotidien comme exercice*. Le Courrier du livre. Paris, 1968.
- HERRIGEL (Engen). *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Dervy - livres. Paris, 1970.
- KRISHNAMURTI (J.). *Causeries*. Paris 1961. La Colombe, Paris 1962. — *La révolution du silence*. Editions Stock, Paris 1971.
- SUZUKI (Daisetz Teitaro). *Essais sur le Bouddhisme Zen*. Albin Michel. 1972.

(23) *Hara*. IV, 2, p. 104.

(24) *Shobogenzo*. III, p. 68.