

# La transcendance en musique selon John Burke : parcours et entretien

## Musical transcendence according to John Burke: overview and interview

Sylvia L'Écuyer

Volume 21, Number 1, 2011

Du spirituel dans l'art ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001159ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001159ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Écuyer, S. (2011). La transcendance en musique selon John Burke : parcours et entretien. *Circuit*, 21(1), 11–21. <https://doi.org/10.7202/1001159ar>

Article abstract

The labyrinth, a millennial symbol still found on stone floors of cathedrals, has for composer John Burke become a kind of laboratory in his quest to discern the essence of classical music experience in the West. His research on transcendence led to an interest in the labyrinth via workshops he attended by Lauren Artress in San Francisco, and as described in her book, *Walking the Path*. Influenced by the works of the American mythologist Joseph Campbell, in particular *The Hero's Journey*, he also explored this other notion of the inner journey. And continuing the thrust of 20th century musicians Stockhausen and Boulez to alter the classical concert with musicians and audience on different sides, John Burke used language replete with Eastern philosophy to describe a musical space that invites musicians and audience to embark on a very personal musical and spiritual journey.

# La transcendance en musique selon John Burke : parcours et entretien

Sylvia L'Écuyer

« Je ne possède pas de réponses définitives; je suis, comme tout le monde j'imagine, à la recherche de sens, et de cette recherche, je peux vous parler... »

— John Burke

## Parcours

Né à Toronto en 1951, John Burke suit tout d'abord un parcours musical bien balisé: formé à la Schola Cantorum de la cathédrale de Toronto, il étudie la composition à l'Université McGill, puis en France, et enfin à l'Université du Michigan où il obtient un doctorat. Il enseigne la composition à McGill, à l'Université de Victoria, reçoit de nombreuses commandes et récompenses, dont le prix Jules-Léger de la nouvelle musique de chambre en 1995.

C'est à cette période qu'il commence à explorer la possibilité d'un nouveau rôle pour la musique occidentale de tradition classique, une exploration qui le conduit vers des chemins moins fréquentés. En 1996, il s'initie auprès de Don Campbell, l'auteur du célèbre ouvrage *The Mozart Effect*, aux vertus thérapeutiques et médicinales de la musique. Il s'intéresse aux recherches et à l'enseignement du musicien français Fabien Maman qui incorpore l'acupuncture et la bioénergie dans ses ateliers. Il se rend au Monroe Institute en Virginie où se développent des séminaires de croissance personnelle et des thérapies de santé mentale, psychique et physique, utilisant la musique et les sons. Une commande de la Vancouver New Music en 1997 permet à John Burke de mettre en application ces nouvelles idées dans une œuvre pour quatuor à cordes, *Remember Your Power*. Écrite en un seul mouvement, la pièce d'une durée de vingt minutes soutient tout le long une charge énergétique intense et un langage dense et chromatique. Elle reçoit un accueil enthousiaste lors de sa première en 1998, ce qui encourage le compositeur

1. Joseph Campbell, *The Hero's Journey: Joseph Campbell on his life and work*, San Francisco, Harper & Row, 1990. Il n'y a aucun lien entre Joseph et Don Campbell, nommé plus haut.

2. Communication personnelle, 6 juillet 2010 (traduction de l'auteure).

3. Lauren Artress, *Walking a Sacred Path: Rediscovering the Labyrinth as a Spiritual Tool*, Riverhead Publishers, 1996. La révérende docteure Lauren Artress, prêtre épiscopaliennne et psychologue, pratique des méditations dans le labyrinthe depuis 1995 et a formé des centaines de personnes pour accompagner ces méditations. Des images du labyrinthe de Grace Cathedral sont disponibles au site : [www.gracecathedral.org/community/labyrinths/](http://www.gracecathedral.org/community/labyrinths/)

à en faire une version élargie de soixante minutes qui sera créée au Round House de Vancouver en 2000 pour le Millenium Project. La nouvelle mouture pour piano, violoncelle, clarinette, contrebasse, flûte, violon et cor anglais, est en trois mouvements intitulés *The Call*, *Remember Your Power*, et *Return*, une référence directe à l'archétype de transformation personnelle décrit par le mythologue américain Joseph Campbell dans son ouvrage *The Hero's Journey*<sup>1</sup>. Cette référence affirme clairement l'approche philosophique et spirituelle privilégiée par Burke dans sa démarche créatrice. Entre 1997 et 2000, il s'engage dans une nouvelle exploration, celle du labyrinthe, un motif très ancien présent dans de nombreuses civilisations et sous diverses formes. Tracé la plupart du temps dans des lieux sacrés, on le retrouve dans certaines grandes cathédrales d'Europe comme Chartres, Amiens et Ravenne. Il apparaît comme un symbole de l'unité, du féminin, de l'univers; comme un voyage puisqu'il faut le traverser ou en atteindre le centre; comme une énigme à résoudre. Ce n'est que depuis peu que la musique y est associée.

Mon premier contact avec la musique de John Burke s'est fait en 2006, en déambulant dans un labyrinthe pour lequel il avait écrit une partition d'accompagnement. Aujourd'hui, il poursuit toujours cette exploration puisqu'en août 2010, le Festival Harbourfront de Toronto dans son volet *What is Classical?* met au programme une nouvelle pièce pour labyrinthe de John Burke. *Hieratikos* est écrite pour le trio de la pianiste Catherine Wilson, *Ensemble Vivant*. Un mois avant la première, le compositeur se disait ravi de voir sa musique inscrite sous la rubrique *What is Classical?* « Le labyrinthe, m'écrit-il, est pour moi une sorte de laboratoire pour trouver l'essence de la démarche de la musique classique occidentale, et qui reste la même malgré les changements radicaux de style, de techniques et d'esthétiques<sup>2</sup>. » Ce qui suit est tiré d'un entretien avec John Burke que j'ai réalisé au printemps 2010 et traduit pour *Circuit*.

### Entretien (propos de John Burke)

Mon premier labyrinthe date de 1999. Avant ça, j'écrivais des pièces destinées au concert et auxquelles je voulais donner une dimension spirituelle. C'est en ouvrant le livre de Lauren Artress, *Walking a Sacred Path*<sup>3</sup>, que j'ai trouvé une piste. Je savais que la musique faisait partie de la recherche de cette spécialiste des labyrinthes et je suis allée à San Francisco pour participer à un de ses ateliers à la Grace Cathedral. À l'époque, à San Francisco, quand on souhaitait une musique qui inspire la dévotion, on faisait appel au nouvel âge, au chant grégorien, ou encore, et c'était le cas quand j'y étais, à la musique du monde. Je me suis alors rendu compte que je disposais d'un grand avantage en tant

que compositeur de musique classique, celui de posséder un langage musical qui s'est développé au cours des siècles et qui a appris à utiliser le temps, le mouvement, lui donnant ainsi le pouvoir d'évoquer l'évolution, la métamorphose. Les autres genres musicaux peuvent nous placer dans un certain espace contemplatif, mais ils sont essentiellement statiques. Puisque personne n'avait tenté de le faire auparavant, j'ai décidé d'écrire mon premier labyrinthe en faisant appel au langage classique contemporain.

J'ai tenté une première expérience au Festival de Vancouver, qui présentait déjà des concerts de musique du monde allant de la musique classique indienne au didgeridoo. À titre expérimental, j'ai soumis une partition qui associait musique du monde et musique classique contemporaine. Le résultat m'a semblé très prometteur. Quand CBC m'a donné carte blanche pour un concert en 2006, j'ai carrément proposé un labyrinthe avec une trame sonore « multigenre ». L'effet a été spectaculaire et tout à fait inattendu : il y avait dans l'air une énergie palpable, que tout le monde pouvait sentir. En août 2009, à l'invitation de MusicFest Vancouver, on a répété la performance. Le site de la cathédrale Christ Church était moins intimiste que le studio ; j'aurais préféré un espace plus favorable aux échanges et aux témoignages des participants, mais il s'est tout de même à nouveau produit quelque chose de spécial. Remarquez qu'il n'y avait aucune consigne sur la façon d'envisager l'événement et c'était volontaire : pas de présentation des musiciens et du compositeur, pas d'applaudissements non plus. L'ego du compositeur n'a rien à faire dans une telle performance, c'est comme dans le chant grégorien.

Je suis convaincu qu'il existe un lien naturel entre la notion d'évolution inhérente à la musique classique occidentale et le voyage initiatique que suggère le labyrinthe. Même si j'ai continué à intégrer des instruments ou des techniques de cultures extra-européennes comme le didgeridoo et le chant harmonique, je ne crois cependant pas que ce métissage est un chemin obligé pour aborder la notion de transcendance en musique. En fait, mon cheminement reste carrément ancré dans un paradigme occidental. Depuis déjà longtemps, on n'a qu'à penser à Debussy, les compositeurs s'intéressent au métissage musical ou à l'emprunt de certaines formules mélodiques ou rythmiques exogènes. Ils se tournent habituellement vers la musique de l'Orient, japonaise ou indienne surtout, pour créer une atmosphère méditative, pour évoquer une dimension spirituelle. Pour ma part, j'ai plutôt choisi de demeurer dans la tradition occidentale, celle de Bach. C'est le langage que je connais depuis ma jeunesse. À la Schola Cantorum de Toronto, le répertoire couvrait toute la tradition occidentale, du chant grégorien aux *Chichester Psalms* de Bernstein, en passant par la musique

chorale de Benjamin Britten. À l'église et au concert, c'est ce répertoire qui m'a formé et qui me définit. Bien sûr, j'ai exploré d'autres cultures : je suis bouddhiste, j'ai étudié la musique tibétaine, j'ai été initié au chamanisme au Pérou. Mais je ne suis pas intéressé à intégrer des citations d'autres langages dans ma musique. Dans un sens, je suis boulézien et je veux poursuivre la recherche dans mon langage musical jusqu'au bout.

Mon attitude est plutôt puriste et fortement influencée par mes contacts avec Stockhausen, avec Boulez : leur ésotérisme est celui de l'esprit, le sérialisme est une approche scientifique, hautement intellectuelle, tout à fait cohérente dans une perspective occidentale. Beaucoup plus qu'en Orient, la musique occidentale a suivi une trajectoire essentiellement masculine, patriarcale, yang, et cette approche rationnelle en fait partie. Mais les compositeurs que je viens de mentionner ont poussé cette trajectoire à l'extrême, ils ont cherché à savoir ce qu'il y avait au-delà, jusqu'à en tuer le principe même.

Ce qui m'intéresse, c'est plutôt d'infuser la philosophie de l'Orient dans la musique occidentale. Le voyage spirituel de l'hindouisme ou du bouddhisme vise à transcender l'ego. C'est en fait la définition de la transcendance. On observe au contraire dans la musique occidentale une gigantesque célébration de l'ego : dans les œuvres de Wagner, chez les romantiques, même chez Beethoven qui a fermement affirmé l'indépendance de l'artiste. Il est fascinant d'observer la poursuite de cette obsession jusque chez Stockhausen qui, dans une œuvre comme *Licht*, a poussé l'ambition wagnérienne jusqu'à l'extrême, et abouti dans une voie sans issue. Stockhausen était un génie égo-centrique, comme Wagner ; sa mort a marqué pour moi la fin du xx<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup>. On se rend compte aujourd'hui de la futilité de sa démarche. Il n'a pas réalisé que l'obstacle vers la transcendance était la conviction qu'il avait de son propre génie. D'autres, comme John Cage, ont pris conscience de l'impasse où l'on peut s'engager en construisant son édifice artistique sur sa propre personnalité. Cage a fait preuve d'une grande sagesse ; il était bouddhiste zen. Stockhausen, au contraire, n'a pas pris conscience de la vanité de son entreprise, ce qui n'est évidemment pas facile pour un grand artiste. En examinant son œuvre, et en particulier cet opéra, *Licht*, d'un point de vue philosophique, on se rend compte qu'il a tourné autour de la solution sans vraiment l'atteindre, sans comprendre que Stockhausen lui-même est une fiction.

Qu'on se rappelle, au début du xx<sup>e</sup> siècle, la révolution apportée d'une part par Schoenberg, de l'autre par Stravinsky. C'était comme un élan spontané vers la transcendance ou, du moins, une rupture résolument nette avec le passé. On a voulu aller au cœur des choses, laisser tomber le récit. Dans le domaine des

beaux-arts, on a observé le même rejet du discours narratif du XIX<sup>e</sup> siècle, préférant quelque chose qui s'apparente à un champ énergétique: l'abstraction.

Pour comprendre ce qu'est la transcendance aujourd'hui, il faut commencer par se rendre compte que « moi », « mon histoire », c'est une fiction. Les philosophies orientales non dualistes de l'hindouisme et du bouddhisme nous guident vers cette réalisation. Pour ces philosophies, le but ultime de la recherche spirituelle est la quête elle-même. Or, la notion de quête est ancrée profondément dans la musique occidentale. Pensez à l'*Offrande musicale* de Bach: le titre même de *Ricercar* veut dire recherche. Le labyrinthe est un parfait exemple d'un cheminement plus important que le but du voyage, puisqu'il n'y a pas de destination à atteindre. Cette découverte a radicalement changé ma façon d'écrire la musique.

En prévision de notre conversation, j'ai fait l'exercice de dresser la liste de ce que le labyrinthe avait changé chez moi, ce que je n'avais jamais fait auparavant, et j'ai noté les points suivants:

- le labyrinthe me permet de concevoir une musique qui a pour fonction de faciliter un voyage sans qu'il y ait une destination particulière à atteindre, et de baser cette musique sur la seule considération d'accompagnement. Elle peut être lente, calme, minimaliste, mais toujours pour des raisons purement pratiques, jamais pour des raisons stylistiques. À une époque où on n'écrit plus de musique tonale, où le dodécaphonisme est passé de mode, moi j'écris de la musique pour aider les gens;
- je suis libéré du besoin d'affirmer ma propre personnalité, mon originalité, mon individualité, mon génie;
- le labyrinthe place les musiciens dans un nouveau rapport avec les participants: ils deviennent des aidants naturels plutôt que des professionnels bien entraînés;
- le labyrinthe accorde à la musique une fonction qui n'est ni religieuse ni esthétique, mais thérapeutique, comme le chamanisme qui existe dans diverses régions du globe et qui attribue au son des vertus curatives. Bien sûr, il a un lien avec le christianisme parce que le labyrinthe original se trouvait sur le plancher d'une église mais je l'associe davantage avec Jung ou le chamanisme;
- le labyrinthe fait abstraction de l'ego de tous: du compositeur, des musiciens et aussi des auditeurs/participants. Plus besoin de critiques musicaux!
- le labyrinthe place les participants dans un contexte où ils sont invités et encouragés à assumer l'entière responsabilité de leur démarche intérieure plutôt que de demeurer les consommateurs passifs d'un objet culturel. On

ne parle plus de public ou d'auditoire : le rôle des participants a changé dramatiquement, comme celui du compositeur et des musiciens ;

- le labyrinthe donne aux participants la permission d'utiliser la musique « sérieuse » à leurs propres fins et leur propose même une structure physique pour le faire ;
- le labyrinthe donne naissance à une nouvelle culture musicale basée sur des valeurs fondamentalement différentes, d'une nature spirituelle. La musique de Bach est peut-être celle qui s'en approche le plus et ce n'est pas étonnant : elle était écrite pour répondre à des besoins liturgiques très spécifiques, liée à des pratiques culturelles profondément ancrées. De façon générale, la musique contemporaine ne donne pas du tout l'impression d'être intégrée à la culture, mais le labyrinthe réintroduit une fonction de la musique que Bach aurait comprise. Il était un homme fier, aux opinions bien arrêtées, mais devant la musique, il était rempli d'humilité. Il savait qu'elle venait de Dieu, pas de Bach (tout le contraire de Stockhausen...);
- finalement, contrairement à ce qui se passe au concert ou à l'opéra, et en partie à cause de la configuration physique de l'événement, on assiste au phénomène de la disparition du quatrième mur.

Je pense que le labyrinthe est arrivé pour moi au bon moment. Il me permet d'utiliser les techniques et l'habileté que j'ai acquises dans la pratique musicale traditionnelle et de les employer avec des intentions différentes. L'étude du bouddhisme et du chamanisme a aussi une profonde influence sur ma pratique musicale.

Il y a plusieurs types de chamanisme et le rôle de la musique est vu différemment dans les différentes cultures. Dans l'hémisphère Nord, on connaît surtout le chamanisme sibérien, où le son du tambour est utilisé pour induire un état de conscience altéré. J'aspire à ce que ma musique ait la même fonction que le tambour du chaman, qui n'a rien à voir avec l'instrument de percussion de la musique occidentale. Le tambour chamannique a une fonction psychologique, il génère une énergie sonore qui permet d'induire un état de transe, dans le but d'opérer une guérison. Il n'est pas question ici d'originalité, de répertoire, de virtuosité : c'est le son primal qui importe. Pas question non plus de démontrer qu'on est le meilleur joueur de tambour au monde, de quitter le village, d'aller en ville, de devenir une vedette.

J'ai une amie qui a écrit de nombreux livres sur le chamanisme et qui est allée souvent en Sibérie où on lui a dit : « Avant la télé, on avait le chaman pour nous raconter des histoires. » C'est vrai qu'il y a un côté divertissant aux récits chamaniques ; la télévision qui les remplace est loin d'avoir les mêmes vertus...



FIGURE 1 Un labyrinthe conçu par John Burke pour la cathédrale Christ Church à Ottawa. Photo : Barbara Brown.



Quant à l'Orient, je dois avouer que je connais mieux la philosophie indienne et japonaise que la musique de ces cultures, mais j'ai le sentiment que la transcendance était présente dès l'origine de ces musiques et qu'elle y demeure immanente dans une sorte de forme contemplative. En Occident, on a bien commencé par le chant grégorien, qui est une musique contemplative, mais on a vu rapidement une trajectoire individualiste s'installer. Pourtant, je crois qu'au fond, les trajectoires vont se rejoindre et transcender la dualité « moi et le monde », « moi et mon histoire ». La trajectoire de l'Occident est agressive, masculine, yang, celle de l'Orient féminine, passive, yin, mais je suis convaincu que nous avons, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, l'opportunité d'intégrer la philosophie de l'Orient dans la musique de l'Occident pour obtenir une synthèse qui réunirait le meilleur des deux mondes. La symbiose yin-yang se ferait en une sorte de danse, comme le symbole du Tao, et se manifesterait davantage dans l'échange philosophique que dans les emprunts du langage musical propre à ces différentes cultures.



4. «CocaCola-isation» en anglais.

C'est vrai qu'il y a des compositeurs qui ont pratiqué avec succès le métissage, Takemitsu par exemple. Mais dans la plupart des cas, l'emprunt d'éléments musicaux à d'autres cultures est une forme d'appropriation culturelle à condamner. J'ai tendance à être d'accord avec ceux qui condamnent la globalisation, la *cocacolonisation*<sup>4</sup> de la culture, la musique du monde qui homogénéise tout. Je préférerais une autre forme de *danse* pour reprendre cette image du rapprochement entre l'Est et l'Ouest. Peut-être pouvons-nous faire un voyage spirituel via un autre médium et nous rejoindre au même point? Quelle forme prendrait ce rapprochement? C'est une bonne question, et je cherche la réponse, mais pour moi le labyrinthe me semble une piste prometteuse. Dans son essence, c'est une forme transculturelle. Le labyrinthe représente l'énergie féminine tournée vers l'intérieur; ce sont d'ailleurs habituellement des femmes qui le parcourent. J'y apporte ma musique occidentale, l'énergie masculine, et pour moi, c'est une solution d'équilibre qui fonctionne.

5. Voir note 1.

Cette recherche d'équilibre entre l'énergie masculine et féminine n'est pas nouvelle. Prenez une forme sonate classique de Haydn, Mozart ou Beethoven. Vous avez un premier thème masculin, énergique, souvent martial ou en forme de fanfare, c'est le yang, et puis vous avez une transition vers une tonalité contrastante, avec un thème imprégné d'une énergie féminine, le yin. Le yin et le yang sont séparés dans le temps et dans l'espace. En relisant *The Hero's Journey* de Joseph Campbell<sup>5</sup>, je me suis dit qu'on pouvait appliquer sa description des trois étapes du voyage intérieur à la forme sonate. Il nomme la première des trois parties, *The Call*. Dans les sonates du XVIII<sup>e</sup> siècle, on a d'ailleurs souvent un premier thème qui est littéralement un appel, une sonnerie de trompettes. La deuxième partie du *Hero's Journey* se nomme *Dark night of the soul*: le voyage a commencé, il y a des obstacles, des difficultés à surmonter, le héros doit subir des épreuves. Cela correspond à la section de développement de la sonate. Il y a des modulations, des chromatismes, un certain chaos qui s'installe. Et finalement, dans la réexposition (*The Return* chez Campbell), les deux motifs masculin et féminin reviennent mais cette fois dans la même tonalité. Une dichotomie est établie au début et se résout à la fin, c'est ce qu'on peut appeler aussi la transcendance. Vous retrouvez cette structure dans la littérature, les livrets d'opéras (*La Flûte enchantée* en est un parfait exemple, d'autant plus qu'il y a un lien avec la franc-maçonnerie). Joseph Campbell parle des formes littéraires; moi je transpose le concept en musique où la structure est parfois présente sous une forme plus contemplative, chez Palestrina par exemple. Mais au fur et à mesure qu'on avance dans l'histoire

**FIGURE 2** Extrait de la partition de *Hieratikos* de John Burke pour trio avec piano, conçue comme accompagnement à une promenade dans un labyrinthe et créée lors du festival «What is classical» au Harbourfront Centre à Toronto en août 2010. © 2009.

50

Vln.

Vc.

Pno.

*mf* *pp* *mf*

*mf* *sfpp* *pp* *sfz* *pp* *sfz* *pp*

*pp* *sfz* *pp* *sfz*

**KK**

de la musique, les tensions s'amplifient, les enjeux grandissent, la musique gagne en intensité: plus fort, plus vite, plus fou en quelque sorte, jusqu'à ce qu'on arrive à une crise de la quarantaine avec Stravinsky et Schoenberg.

Joseph Campbell a une phrase magnifique pour décrire la crise de la quarantaine: c'est quand on arrive au sommet de l'échelle et qu'on se rend compte qu'elle est appuyée contre le mauvais mur. Et c'est probablement ce qui est arrivé à Schoenberg et Stravinsky. Ils se sont rendu compte que c'était le moment de se tourner vers autre chose et de chercher la transcendance.

La forme sonate classique était satisfaisante pour l'époque, mais il nous faut trouver aujourd'hui une voie qui corresponde à notre réalité, à notre énergie. Nous sommes restés fixés sur ces musiques d'un autre temps un peu comme on visite un musée. Il faut réinventer une transcendance authentique pour notre époque. «Authentique» est le mot clé. Évidemment, c'est plus facile de se tourner vers le passé et de déchiffrer cette transcendance que d'en inventer une nouvelle. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le public était en mesure de participer au processus parce que le langage et la forme leur étaient familiers. C'était une forme vivante, reconnue par eux, un langage intelligible, une nourriture pour l'âme. On ne peut pas reproduire aujourd'hui cette communication avec Beethoven par exemple. C'est du passé. Mais pour ses contemporains, Beethoven était une sorte de grand-prêtre qui représenterait le *Hero's Journey*.

J'ajouterai que l'expérience du concert classique avec les musiciens sur scène d'un côté et un public passif de l'autre ne m'attire plus du tout. Et je ne suis pas le premier musicien du XX<sup>e</sup> siècle à chercher intuitivement le moyen de sortir de ce moule. Il est fort possible qu'on soit arrivé, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, à un point Omega, un point de révolution et de nouvelle convergence, comme cela s'est passé au siècle dernier. Ça pourrait être une avenue rendue possible par notre âge technologique. On n'apprend plus beaucoup à jouer des instruments, mais on s'initie très vite à la technologie. Ce ne sera pas une réponse finale, parce que le cheminement se poursuivra sous une autre forme, mais j'ai le sentiment qu'un changement va devoir se produire et qu'il va être déclenché par une recherche de transcendance.

Je pense que je vais continuer à travailler avec le labyrinthe, mais j'aimerais l'enrichir. Je me demande par exemple comment intégrer les mots au processus. En principe, ils s'adressent à une partie différente du cerveau. Ils nous amènent hors du temps présent tandis que la musique a un impact immédiat sur notre psyché. On en a pour preuve le fait que les personnes qui souffrent d'une forme avancée de la maladie d'Alzheimer réagissent à la musique et pratiquement à rien d'autre. Je songe ainsi à inviter, à un événement futur, une personne qui soit un guide spirituel. Elle parlerait, livrerait son message de façon verbale, l'idée étant que l'énergie du contenu verbal serait portée par la musique pour atteindre un niveau, une profondeur à laquelle les mots n'ont pas accès. C'est un peu similaire à ce qui se passe

en Inde par exemple. Ce n'est pas tellement ce qui est dit mais l'énergie qui émane de la présence du gourou qui a un effet. C'est pure spéculation de ma part et il faut voir si c'est possible, mais j'ai l'intuition que ça pourrait fonctionner. Un peu comme pour la forme sonate, il y a un aspect didactique, une structure que la musique permet de percevoir à un niveau inconscient. Normalement, le rapport de la musique et du verbe est un flot constant et continu ; moi, je cherche une autre forme, je cherche à atteindre un certain degré de transcendance.

Certaines personnes cherchent Dieu, l'Absolu, le Grand Esprit, le Grand Tout, en fait il s'agit toujours de la même chose. Rappelez-vous que Wagner songeait à écrire un opéra sur la vie de Bouddha. C'était l'époque où la philosophie orientale pénétrait en Allemagne sous l'influence de Schopenhauer. Wagner, comme Schopenhauer, était sur la bonne voie. Tous deux sentaient la nécessité spirituelle d'atteindre la transcendance, mais ils ne sont pas arrivés à se débarrasser de la tyrannie de l'ego. S'ils y étaient arrivés, on aurait vraiment eu la musique de l'Avenir que Wagner cherchait.