

## Le *shakuhachi* japonais, ou l'Occident qui s'orientalise?

Bruno Deschênes

Volume 16, numéro 1, automne 2005

Raisonner la musique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801311ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801311ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deschênes, B. (2005). Le *shakuhachi* japonais, ou l'Occident qui s'orientalise? *Horizons philosophiques*, 16(1), 136–152. <https://doi.org/10.7202/801311ar>

## Le *shakuhachi* japonais, ou l'Occident qui s'orientalise?

Le *shakuhachi* est cette célèbre flûte de bambou japonaise qui a été pendant plus de 450 ans l'apanage presque exclusif de moines Zen bouddhistes mendiants. De par ses racines Zen bouddhistes, son répertoire solo est composé de pièces considérées des pièces de méditation. Nombre d'Occidentaux sont attirés par cet instrument, mais surtout par l'exotisme et l'idéalisation dont l'Occident «claquemure» tout ce qui est «autre». Depuis le début des années 1970, dans la foulée de l'intérêt du mouvement hippie à l'égard de la philosophie bouddhiste et de l'exotisme asiatique, cette flûte est devenue l'instrument de musique japonais le plus apprécié en Occident. Ce sera dans les années 1980, lorsque des occidentaux commenceront à l'enseigner à l'extérieur du Japon, que sa popularité sera définitivement implantée. On estime aujourd'hui qu'il y aurait entre 5 000 et 10 000 Occidentaux l'étudiant. Parmi eux, près de 500 auraient obtenu à ce jour leur licence de maître, ou *shi-han*. Ces nombres, non officiellement confirmés, vont croissant de jour en jour. On trouve sur Internet quelques fabricants de *shakuhachi* en Occident, et un magasin à Tokyo vend principalement à une clientèle internationale.

Malgré cet intérêt marqué, encore peu de musiciens occidentaux, tant jazz que pop ou rock, l'intègrent à leurs formations instrumentales. On lui préfère les instruments africains, sud-américains et indiens. Outre son répertoire de pièces de méditation qui cadrent difficilement avec une musique incitant à la danse, il faut préciser que le *shakuhachi* est un instrument difficile à jouer. Les flûtistes occidentaux le considèrent comme étant le plus difficile à apprendre. Une embouchure en biseau, comprenant uniquement cinq trous, plusieurs notes étant produites par des demi- ou tiers de trous, font qu'il est extrêmement difficile de jouer juste ou encore de produire un son de qualité. Cet instrument exige de la part de l'étudiant un travail de longue haleine, surtout que chaque instrument, étant encore fait à la main, est unique; il n'existe pas deux bambous ayant exactement la même forme. N'étant pas un instrument transpositeur, l'interprète du *shakuhachi* doit aussi posséder plusieurs flûtes. Changer d'instrument implique invariablement une adaptation au nouvel instrument.

Si l'intérêt des Japonais à l'égard de leur musique traditionnelle a considérablement diminué, on constate, fort heureusement, qu'elle n'est pas encore en voie de disparition. La popularité des ensembles de percussions<sup>1</sup> permet de l'illustrer. Il existe deux grandes écoles de *shakuhachi* au Japon : les écoles Kinko et Tozan<sup>2</sup>. L'école Kinko a été créée vers 1750 par Kurosawa Kinko (1710-1771) et serait l'école la plus traditionnelle du *shakuhachi*. Quant à l'école Tozan, elle a été créée en 1896 par Naoko Tozan (1876-1956) dans le but de moderniser le jeu du *shakuhachi* en calquant celui-ci sur la musique européenne. Le répertoire de l'école Tozan comprend un grand nombre de pièces et mélodies occidentales, et de mélodies japonaises occidentalisées. On estime que 80 % des étudiants japonais en *shakuhachi* sont formés à l'école Tozan, mais que 80 % des professionnels du *shakuhachi* sont de l'école Kinko. On interdit aux élèves de l'école Tozan de jouer des pièces de l'école Kinko, alors que l'interdiction contraire n'existe pas.

Lorsqu'un Occidental décide d'apprendre cet instrument, il est certes attiré par sa sonorité particulière — par les timbres uniques qu'il peut produire — mais ce seront en grande partie les antécédents bouddhistes de l'instrument qui le fascineront et son répertoire de pièces solos de *méditation*. L'école Kinko est par conséquent la plus prisée des Occidentaux parce que plus traditionnelle. Le grand paradoxe dans cette situation est que les Japonais ignorent et parfois même déniaient les racines traditionnelles de l'instrument; cela s'exprime ouvertement du fait qu'ils baignent culturellement dans cet esprit bouddhiste typiquement japonais, alors que l'Occidental cherche à intégrer celui-ci, jusqu'à devenir plus traditionnel à certains égards que les Japonais, sans pour autant intégrer vraiment cette tradition.

En ce qui me concerne, j'ai débuté mon apprentissage du *shakuhachi* à Montréal. Dans les années 1970 et 1980, les étrangers devaient se rendre au Japon pour étudier le *shakuhachi*; aujourd'hui, ce n'est plus essentiel. On trouve nombre de professeurs, principalement d'origines occidentales, dans la plupart des grandes villes du monde. Comme beaucoup d'Occidentaux d'aujourd'hui, je n'ai pas eu besoin de voyager au Japon pour étudier. J'ai eu la chance d'avoir un professeur d'origine japonaise à Montréal. Malgré cela, il y a lieu de se demander comment peut-on prétendre interpréter de la musique traditionnelle japonaise sans avoir étudié au Japon? Est-ce qu'un Occidental peut se désengager partiellement de sa propre culture

pour intégrer certains aspects d'une autre culture qui diffère considérablement de la sienne? Peut-on vraiment intégrer tant l'esthétisme que l'esprit musical de cette musique? Ne serait-on pas conduit à imiter cette culture autre, sans jamais vraiment la comprendre? Ce désengagement impliquerait alors un transfert identitaire qui consisterait à laisser tomber certains aspects de notre identité occidentale pour accepter d'intégrer ceux de l'identité japonaise. En définitive, je ne fais qu'imiter cette autre culture, sans jamais me l'approprier complètement. Mais en même temps, ce transfert identitaire modifie ma perception de la musique tant face à l'Occident qu'au Japon.

Pour pallier cette situation, j'ai alors entrepris une étude de l'histoire, mais surtout de l'esthétique de la musique traditionnelle japonaise, étude qui m'a fait connaître une musique dont les principes, à bien des égards, sont à l'opposé de la nôtre. Je me propose, dans un premier temps, de les exposer et de poursuivre par la suite le récit de mon apprentissage, bien personnel, de cet instrument de musique qu'est le *shakuhachi*<sup>B</sup>.

### **Esthétisme de la musique traditionnelle japonaise**

L'esprit esthétique japonais prend sa source dans le Zen bouddhisme, soit le *t'chan* chinois, qui est apparu au Japon à l'époque de la dynastie des Tang (618-907), parallèlement au taoïsme et au confucianisme. Le *t'chan* sera abandonné en grande partie en Chine pour devenir la philosophie spirituelle de prédilection de l'esprit japonais, tout en étant fortement teinté de taoïsme. Ce sera entre le X<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle que cet esprit si typiquement japonais prendra la forme qu'on lui connaît aujourd'hui. Aristocratique au départ, ce sera vers le XIV<sup>e</sup> siècle, lorsque la classe des samouraïs prendra le pouvoir, que cet esprit esthétique bouddhiste sera diffusé dans la population. Ceux-ci joueront un rôle de premier plan dans les développements de la célèbre cérémonie du thé, par exemple.

La philosophie Zen bouddhiste est au départ intuitive, dénigrant l'intellectualisme et le rationalisme qui chercheraient à contrôler ce qui est ressenti. L'esprit zen est organique, intuitif, sensible, alors que l'intellectualisme est fonctionnel, recherchant l'absolutisme. Le zen donne préséance à la fugacité de la vie telle qu'elle est, avant qu'elle soit transformée intellectuellement par notre esprit rationnel. Le proverbe chinois suivant décrit bien cet esprit bouddhiste japonais : «En regardant la fleur, dès qu'on lui donne un nom, on cesse déjà de la regarder!». ».

L'esprit esthétique japonais semble être autant teinté de taoïsme que de bouddhisme (Okakura, 1906/2004). Le poète évoque, laissant des images en suspens, indéfinies : l'esthète remplit par son imaginaire intérieur ce vide laissé par l'artiste. Dans les arts visuels, mais pas uniquement, le spectateur doit compenser par un effort de participation «l'insuffisance objective de l'œuvre d'art» (Berque, 1986:258). Cet esthétisme est suggestif et évocateur, allusif et mystique, incomplet et asymétrique, irrationnel et intuitif, on dira même parfois «grossier». Le bouddhisme japonais démontre un grand dédain de la symétrie rationnelle. La nature n'est jamais parfaitement symétrique, cette dernière étant imposée par la rationalisation de l'homme, qui régit ce que l'esthète ressentira, et que l'artiste cherche à éviter à tout prix.

La notion esthétique la plus typiquement japonaise est celle de *wabi-sabi*. *Wabi* signifie «goût discret, sobriété» et dénote ce qui est impermanent, imparfait et incomplet. Le terme est même traduit par «tranquille simplicité», une simplicité naturelle intouchée par l'homme. *Sabi* signifie «rustique» en référence à ce que tout dans la nature s'use, vieillit, change avec le temps, se détériore, d'où ce lien avec *wabi* et l'imperfection de la nature. L'artiste exprime ce qui est incomplet, simple, rejetant l'abstrait et le rationnel. Une œuvre suscite phénoménologiquement le ressenti par la représentation de l'éphémère, du rustique, de la sobriété et de ce qui est hors de la vue, et non ce qui est mis rationnellement en évidence, directement tangible ou objectif.

En musique, on retrouve deux grands principes : *naru*, qui signifie «devenir», et *ma* qui est traduit par «espace». *Naru* décrit un devenir temporel, mais qui n'est aucunement régi par une temporalité abstraite, régentée et logique. Il fait référence au fait que les événements de la vie découlent du précédent pour engendrer celui qui suivra, s'imbriquant ainsi l'un dans l'autre. En même temps, chaque événement possède sa propre temporalité puisque chacun est perçu et vécu différemment par tout un chacun, autant le musicien que le mélomane. Ce «devenir» est régi par une énergie vitale qui propulse temporellement un événement de la vie vers un autre. Cette temporalité est ainsi fluide et dynamique. Elle ne peut être fixée; on peut seulement la saisir dans son essence, dans un espace donné, d'où une notion d'espace-temps où chacun dépend de l'autre. Tel que l'indique Akira Tamba, l'Univers pour les Japonais «n'est gouverné ni par une divinité ni par des dieux, ni par les hommes, mais par le

temps, conçu comme une sorte d'énergie vitale primordiale qui propulse et accomplit un devenir perpétuel auquel tout est soumis» (1988:319). Cette notion d'espace-temps est indigène à la culture japonaise et précède l'arrivée du bouddhisme et du taoïsme chinois.

Le *ma* cristallise en quelque sorte ce concept d'espace-temps si typiquement japonais. Le mot *ma* est généralement défini par «espace», mais il fait plus spécifiquement référence à l'espace physique entre deux phénomènes ayant lieu en même temps, d'où son lien avec *naru*. *Ma* est principalement utilisé en architecture, en design intérieur ou encore dans la construction de jardins : «... le *ma* n'impose aucune signification au destinataire; mais en tant que rapport, il propose un certain sens...» (Bergue, 1986 : 258). La décoration d'une pièce n'est généralement point symétrique ou même logique. Elle doit être ressentie selon le *ma*, soit les sensations que la position et la distance de chaque objet et meuble dans une pièce évoquent chez le visiteur. Nous nous retrouvons avec une esthétique de l'intersubjectivité; l'artiste partage un état intérieur et non une abstraction calculée de l'esprit (Berque 1986:259).

Pour le musicien ou l'acteur, *ma* fait référence à «l'espace» expressif qui donne vie à la phrase musicale. Il fait référence à la «musicalité» de l'artiste, à la façon d'exprimer la temporalité en devenir de l'œuvre. On dira d'un musicien qu'il a un bon *ma* lorsqu'il démontre une grande maîtrise artistique, esthétique et musicale de ce devenir temporel de l'œuvre qu'il interprète. En esthétisme japonais, la musique ne représente pas un agencement ou un ordonnancement logique de notes aboutissant à une œuvre musicale, mais représente plutôt une forme d'art qui ornemente les pulsations de la vie. En ce sens, les silences, leur expression, la respiration des musiciens, sont aussi importants que les notes et phrases musicales elles-mêmes.

Ayant été l'apanage exclusif des moines zen bouddhistes pendant plus de 450 ans, le *shakuhachi* possède un répertoire de pièces solos considérées comme des pièces de méditation. Les pièces de ce répertoire unique en son genre sont lentes et posées, introspectives et évocatrices. Les thèmes qu'elles expriment sont liés à la nature (par exemple, *Shika No Tône*, le bramement lointain du cerf, ou encore *Tsuru No Sugomori*, la grue faisant son nid) ou bien à des thèmes bouddhistes (par exemple, *Daiwa Gaku*, la grande paix, *Banshiki*, prière lors du voyage de l'âme du défunt dans l'au-delà). Ce répertoire bouddhiste, avec ses racines spirituelles et méditatives, est à la source de l'intérêt des occidentaux à l'égard du *shakuhachi*. Tel

qu'indiqué plus haut, les musiciens japonais reconnaissent ce fait historique mais n'en font aucunement cas, alors que l'intérêt des Occidentaux est principalement lié à cela.

### **Mon apprentissage du shakuhachi**

J'ai débuté mon étude du *shakuhachi* à Montréal avec un Japonais à la retraite résidant à Montréal, Monsieur Yoshio Masumoto. Les premières leçons ont été déroutantes. Il enseignait uniquement par répétition. Il ne disait presque rien et répondait à peine à mes questions. Et si j'en posais trop, il pouvait soudainement détourner mes questions en parlant de température ou d'autres sujets anodins. Encore plus déroutant, le fait qu'il voulait régulièrement jouer avec moi une pièce en cours d'apprentissage et ce, sans donner aucune explication sur cette pièce. Lorsque je ratais une phrase, il arrêtait, la jouait seule et on reprenait, le tout avec le moins d'explications possible.

Cette façon d'enseigner était extrêmement déconcertante pour l'étudiant en mal d'exotisme que j'étais. J'ai dû en venir à l'évidence que je n'avais d'autres choix que de m'y adapter. Ce ne sera que plus tard, à la lecture de livres et d'articles sur les arts traditionnels japonais, que j'ai commencé à comprendre que l'enseignement de la musique traditionnelle japonaise (et pas nécessairement l'enseignement de la musique occidentale au Japon) procède par répétition. Le maître montre une phrase musicale, un doigté particulier, un segment difficile et l'élève le répète et ce, sans rien dire, à tout le moins avec un minimum d'explications. Ce qui ajoutait à ma déroute est que, étant en terrain inconnu, plusieurs questions surgissaient...

Or, il s'agit d'une méthode d'enseignement en quelque sorte à l'inverse de la méthode occidentale. D'une certaine façon, je dirais qu'en Occident, le maître enseigne alors qu'au Japon, l'élève apprend. En Occident, le travail du maître est d'enseigner à l'élève ce qu'il désire que ce dernier apprenne et ce, avec toutes les explications possibles, alors qu'au Japon, le maître soumet un élément à apprendre et c'est à l'élève de trouver par ses propres moyens la façon de l'apprendre. Le maître répétera tant et aussi longtemps qu'une phrase musicale ne sera pas apprise et ce, avec un minimum de mots. Le maître n'enseigne pas dans le sens où on l'entend en Occident; c'est à l'élève d'aller au devant de ce que le maître désire lui apprendre, tâche pas si facile pour un Occidental comme moi habitué à la méthode contraire. Je devais apporter un effort

supplémentaire qui impliquait, au départ, de me désengager de ma propre façon d'apprendre et de freiner les élans intellectuels de mes questions.

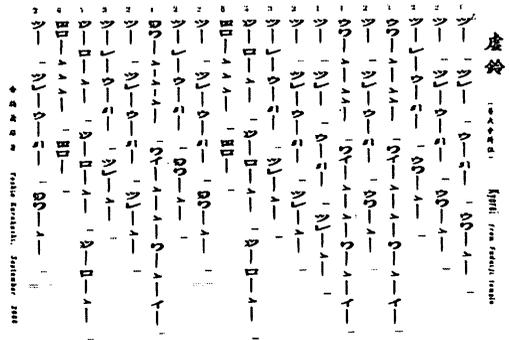
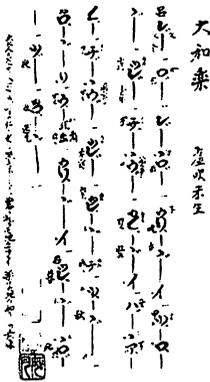
Ne pouvant apprendre intellectuellement, j'ai réalisé à la longue que cette forme d'enseignement cherche à développer l'intuition musicale de l'élève. Lorsque Monsieur Masumoto et moi jouions une pièce ensemble, je devais me concentrer sur la partition, utiliser les bons doigtés, produire un bon son, respirer de la bonne façon et aux bons endroits, mais aussi porter attention à son jeu, son phrasé musical et autres aspects qu'il interprétait, le tout en même temps. Je devais être attentif à ce que je faisais et, tout autant, à ce qu'il faisait. Je devais mettre de côté mes questions et ma fougue, et porter intuitivement attention à ce qu'il désirait m'enseigner. Il était conscient qu'il devait expliquer différentes techniques, incluant surtout apprendre à lire les partitions, dont la notation n'a aucune commune mesure avec la notation occidentale. Lorsque nécessaire, il donnait évidemment des explications, mais le strict minimum.

On peut remarquer ici un lien avec ce que je mentionnais plus haut : l'esprit bouddhiste cherche à former l'esprit avant toute rationalisation. L'enseignement traditionnel japonais en est imprégné. Ce n'est pas mon esprit qui doit apprendre, mais mon corps avant que mon intellectualisme tente de tout contrôler. Cet esprit bouddhiste semble considérer que, dès que mon intellect tente de prendre le contrôle, je diminue mes chances de vraiment apprendre. Ce type d'apprentissage est extrêmement lent, alors que l'apprentissage intellectuel peut être plus rapide, comme le démontrent les étudiants étrangers qui apprennent le *shakuhachi* plus rapidement que les étudiants japonais respectant les méthodes traditionnelles. Je dirais qu'au Japon le musicien habite ou incarne ce qu'il apprend, alors qu'en Occident on l'intellectualise. Généralement, au Japon un apprenti devient maître d'un art traditionnel après 5, 10 ou même 20 ans<sup>4</sup>.

Par la suite, j'ai eu la chance de prendre un cours à Boston en 1999 avec Monsieur Yoshio Kurahashi, grand maître du shakuhachi, résidant à Kyoto. Depuis ce temps, il visite Montréal annuellement. Monsieur Kurahashi visite les États-unis deux fois par année pour enseigner à plusieurs centaines d'étudiants occidentaux. Habitué aux nombreuses questions qu'on lui pose, il a dû adapter partiellement sa méthode d'enseignement à l'esprit inquisiteur occidental. Il donne diverses explications, mais uniquement ce qui est nécessaire. Il n'y a

jamais de discussions superflues lors des classes. Par ailleurs, j'ai constaté que ce n'est pas uniquement son enseignement proprement dit qui a un impact, mais une présence typiquement japonaise. La parole semble être secondaire pour donner préséance à ce qu'il exprime musicalement.

Les partitions de *shakuhachi* du répertoire solo de *honkyoku* ne sont pas écrites à l'occidentale, mais selon une notation et une graphie typiquement japonaises<sup>5</sup>. Les caractères ou *kanjis* utilisés font références aux doigtés et non aux notes mêmes. Une des particularités de ce type de notation est que quelques notes peuvent être produites avec des doigtés différents, permettant ainsi d'obtenir plusieurs timbres pour une même note. Ces partitions se lisent de haut en bas et de gauche à droite. À prime abord, ce type de partition a été déconcertant à mon œil occidental. Après quelques mois, j'ai constaté que ce n'était pas si difficile. Ces partitions comprennent un peu plus de 20 caractères qui s'apprennent, en fait, assez rapidement, malgré les apparences.



Les partitions du répertoire de *honkyoku* ne servent que de guide; elles peuvent être interprétées différemment d'un musicien à l'autre, et d'une école à l'autre. Ces pièces traditionnelles sont écrites et interprétées d'une façon très différente des pièces occidentales. Elles ne sont aucunement mélodiques comme on l'entend en Occident. Ces pièces cherchent à représenter musicalement un état d'âme, un aspect de la nature, et non à proposer une mélodie. Elles peuvent contenir une battue, mais pas obligatoirement, surtout que la respiration entre les phrases brise l'écoulement de la battue, la rendant irrégulière. Elles sont très lentes. Étant conçues comme un moyen d'agrémenter le silence, les respirations sont implicites et doivent être respectées à la lettre lorsqu'elles sont indiquées. En présence d'une battue, celle-ci donne une indication de la longueur de la phrase. Sinon, les phrases musicales doivent être produites à l'intérieur d'une respiration. Les silences entre les phrases sont produits dans le mouvement de respiration de l'interprète; cette dernière joue un rôle parfois plus important que les notes elles mêmes.

Ces partitions n'étant que des guides, un grand nombre d'aspects techniques ne sont pas écrits et nécessitent que ces pièces soient apprises avec l'aide d'un professeur. Il peut même arriver qu'une pièce exige qu'une certaine note ou phrase musicale soit jouée d'une façon particulière, ou avec un doigté particulier unique à cette pièce. Par ailleurs, chaque école développe son propre style d'interprétation, et adaptera ou modifiera les partitions selon ce style. Il est même accepté qu'un maître adapte une pièce selon ses goûts personnels. Il existe, par exemple, plus d'une vingtaine de versions de la pièce *San'ya* (qui signifie «trois montagnes»). À l'apprentissage du *shakuhachi*, on se retrouve ainsi devant une tradition très forte et même exigeante qui est en même temps très flexible, laissant une place importante à l'interprète, lui permettant de modifier une partition selon son goût, ce qu'on ne retrouve aucunement en musique classique occidentale, par exemple.

Les pièces de *honkyoku*, n'ayant pas de mélodie dans le sens occidental du terme, ne sont pas basées sur des modes, mais plutôt sur un principe de tétracordes imbriquées dans des modes pentatoniques. Parfois, on retrouve une mélodie, parfois on retrouve des séquences mélodiques qui ressemblent beaucoup plus à la musique sérielle occidentale qu'à tout autre chose, soit de courtes séquences mélodiques qui sont répétées, imbriquées, modifiées, développées, etc. On ne retrouve pas de structure mélodique selon la

logique occidentale, où une ligne mélodique donne à l'interprète une ligne directrice facile à se remémorer. Dans la musique japonaise, ce n'est que par la répétition incessante que nous pouvons apprendre ces pièces. Jusqu'à ce jour, je n'ai pu apprendre que quelques pièces par cœur et je me trompe facilement.

Mes classes avec messieurs Masumoto et Kurahashi ont une touche très particulière : ce n'est pas, à proprement parler, ce qu'ils disent qui nous enseigne le plus, mais leur présence même, leur état d'esprit. Cela est un thème de discussion récurrent que j'ai avec les autres étudiants en *shakuhachi* qui ont étudié avec ces deux maîtres. Ce qu'ils semblent chercher à nous enseigner, ce n'est pas tant une technique, des pièces, mais un état d'âme dont on doit apprendre intuitivement à imprégner la musique qu'on joue. C'est leur présence qui nous permet de le comprendre et non leur parole, bien qu'intellectuellement on ne puisse pas vraiment comprendre. C'est possiblement une des raisons, je crois, pour laquelle ces maîtres parlent encore moins d'esthétisme. Ces deux maîtres ne m'ont jamais parlé des quelques principes que je présente à la section précédente. Je ne les ai connus que dans des livres ou des articles. Si je leur pose des questions à cet effet, ils vont me répondre. Autrement, ils se tiennent cois. Ceci m'a été confirmé par de nombreux autres étudiants ayant étudié avec des maîtres japonais, et pas uniquement en musique.

Les classes de *shakuhachi* ne sont pas toujours données en tête à tête. Traditionnellement, alors que le maître enseigne à un élève, d'autres élèves peuvent assister et observer. Cela fait partie de cet enseignement intuitif. Un maître peut convoquer un élève à une heure donnée et ce, dans le but bien spécifique de lui faire observer un ou plusieurs autres étudiants de façon à ce qu'il porte attention chez ces autres élèves des problèmes particuliers qu'il a à résoudre ou à améliorer lui-même. C'est l'élève qui doit être attentif. Ainsi, lorsque j'organise des classes à Montréal avec monsieur Kurahashi, je suggère toujours aux autres élèves d'être présents la journée entière. J'ai constaté que cette façon d'enseigner fait partie de cette forme d'apprentissage intuitif.

Le principal défi est bien sûr l'interprétation de ces pièces si différentes des nôtres. Au Japon les gens démontrent un caractère social hyperactif, tout en ayant développé des formes d'art où le calme, l'introspection, la paix intérieure sont de rigueur. Le théâtre nô en est le meilleur exemple; il est d'une lenteur déroutante aux yeux

des occidentaux. En ce qui a trait au *shakuhachi*, il s'agit d'interpréter un répertoire de pièces de méditation réalisées par des moines zen bouddhistes et d'exprimer musicalement cet état d'âme sans connaître et sans avoir intégré ce bouddhisme japonais. Je me suis retrouvé face à un défi de taille. Je ne pouvais qu'imiter cet état d'âme. Imiter ou même apprendre à imiter une esthétique qui n'est point la nôtre n'est aucunement une tâche facile. Je dois apprendre à imiter une forme de musicalité, un esthétisme et un état d'esprit, tous entièrement différents des nôtres et ce, bien au-delà de la technique même de l'instrument. Les paramètres se multiplient ici.

La musicalité de la musique traditionnelle japonaise s'exprime par le *ma*. Tel qu'indiqué précédemment, un musicien démontre un bon *ma* dans son interprétation de pièces musicales lorsque sa musique «respire» temporellement, lorsque l'auditeur sent que la respiration du musicien fait partie intégrante de la phrase musicale, lorsque le silence entre les phrases prend une force par laquelle la respiration deviendra la phrase musicale qui redevient ce silence annonçant la prochaine phrase, selon *naru*, ce devenir perpétuellement en mouvement. Ce *ma* est plus quelque chose qu'on ressent intuitivement qu'une musicalité à proprement parler. Dans la musique occidentale, la musicalité est aussi un état d'esprit, mais j'ajouterais qu'elle est un état régi par une carrure métrique influençant à son tour notre état d'esprit. Le temps dans l'esprit Japonais n'est aucunement métrique; il est élastique au gré des événements, au gré des sensations et impressions que le musicien désire transmettre et, finalement, au gré de l'auditeur. Le temps japonais est ressenti, et il varie selon le ressenti de chacun, alors que chez l'Occidental, il ordonne l'écoulement de nos sensations. Mon défi a donc été de concevoir le temps et l'expression de cette temporalité différemment; je dois tenter, encore aujourd'hui, de briser un conditionnement qui imbibe profondément ma compréhension de la vie.

En Occident, j'oserais dire que nous apprenons à interpréter des œuvres musicales auxquelles nous superposons notre musicalité. Au Japon, nous retrouvons en quelque sorte la situation contraire, soit intégrer une musicalité intérieure à laquelle nous superposons une œuvre musicale. Un monde à l'envers!

La maxime qui, je crois, décrit le mieux l'esprit bouddhiste et taoïste japonais est cette célèbre phrase du *Tao Te King* de Lao-Tseu : «celui qui parle ne sait pas, celui qui sait ne parle pas» (1989). Les maîtres en art traditionnel parlent peu et, tel que je le

mentionnais, évitent les questions de leurs élèves. Les principes esthétiques, les états d'âme et d'esprit doivent être ressentis et non intellectualisés; selon l'esprit Zen bouddhiste, la parole éloigne de ce qui est ressenti. Par ailleurs, l'artiste japonais ne doit pas parler, à tout le moins «vanter» ses œuvres, son talent, son art. Il doit laisser son art parler de lui-même; ce n'est pas lui qui parle mais son œuvre. Si son œuvre démontre l'esprit approprié, nul n'est besoin d'en parler ouvertement. L'esprit bouddhiste japonais rejette toute forme d'intellectualisme. Lorsqu'on sait comment ressentir et bien exprimer ses états intérieurs, il n'y a aucun besoin de parler.

Ainsi, le maître de *shakuhachi* ne parle jamais à son élève du *ma*, de *naru*, ou de tout autre principe esthétique quel qu'il soit. Il doit l'exprimer dans son enseignement, dans son interprétation, dans ses états d'âme, et c'est à l'élève de le capter et de l'intégrer intuitivement. En fait, en écrivant cet article, je fais totalement le contraire de ce qui est prescrit par l'enseignement traditionnel japonais. Mais le grand problème pour l'Occidental que je suis est celui-ci : comment puis-je apprendre à exprimer ce ressenti typiquement japonais, tout en tenant en ligne de compte le fait que je ne baigne pas dans cet esprit japonais, car je ne vis point au Japon?<sup>7</sup>

## Conclusion

Qu'implique un tel apprentissage? Suis-je en mesure de me désengager de la culture qui a façonné mon identité pour intégrer l'esthétique d'une autre culture qui est en grande partie antithétique à la mienne? Est-ce que je peux vraiment intégrer de manière authentique cet esprit musical qui m'est étranger? Ne suis-je pas plutôt engagé dans un processus où il s'agit d'imiter sans vraiment comprendre? Tel qu'indiqué plus haut, l'esprit occidental donne prédominance à une forme d'intellectualisme, comparativement au Japon qui donne préséance à un esprit que je qualifierais de «phénoménologique». Il est évident que mon intérêt premier était exotique, culturel, mais tout autant intellectuel pour une musique autre, si différente, si séduisante et si fascinante. Cependant, il est évident que cet apprentissage passe forcément par le filtre de mon esprit intellectuel occidental.

Les schèmes culturels occidentaux façonnent et imbibent mon identité, mes gestes, mes paroles, mes valeurs, mes idéaux, mes modes de pensée, ma conception de la vie, mais aussi ma façon de ressentir affectivement et sensuellement les événements de la vie

auxquels je participe. Tout cela habite mon être. Si notre culture occidentale incite à la découverte au-delà de ses frontières culturelles, elle délimite cependant cette découverte et plus précisément la manière et l'objet de ma compréhension<sup>8</sup>.

Faire nôtre une pièce du répertoire de *honkyoku* et ce, dans l'esprit typiquement bouddhiste et taoïste japonais, est un processus de longue haleine qui implique beaucoup plus que le simple apprentissage d'une technique particulière, ou encore d'un style de musique spécifique. Certaines musiques ou instruments étrangers ne nécessitent pas autant d'implication de la part de l'élève, surtout lorsque cette musique étrangère a un lien plus ou moins direct avec la nôtre, ou bien que cette musique a des qualités et des particularités plus faciles à intégrer. Je pense notamment aux musiques africaines ou sud-américaines qui ont été parmi les premières à recevoir le qualificatif de *World Beat*. Ce que nombre de musiciens occidentaux intègrent de ces musiques, généralement, est la complexité rythmique et un style de jeu, alors que l'esthétisme sous-jacent est facilement imitable parce que plus similaire au nôtre.

Mais apprendre une esthétique particulière, comme celle du Japon, nécessite beaucoup plus qu'une technique et un style. Si je désire vraiment rendre l'esprit de cette musique, il faut que j'accepte sciemment de «sortir» du «joug» de ma culture occidentale pour tenter de prendre racine dans la leur, même si ce n'est que partiellement. Il m'a fallu, en quelque sorte, partiellement désavouer ma propre culture pour laisser place à cette autre culture.

J'ai rapidement découvert qu'il est fort difficile se départir, même partiellement, de notre identité occidentale du fait que celle-ci définit et structure ce que nous sommes comme être social. Je crois que tout processus identitaire devient en quelque sorte une forme de réalité et de vérité presque indélébiles. En plus d'apprendre une musique autre, il faut accepter de se désengager de cette vérité psychosociale et psychoculturelle pour se redéfinir par une autre forme de vérité culturelle qui, parfois, peut contredire la nôtre. Nous faisons face ici à ce que j'appellerais un processus fragmentaire de *désidentification* et de *réidentification*, qui varie, bien sûr, d'une personne à l'autre. Plus une personne accepte de se *désidentifier*, plus les chances d'une *réidentification* sont probantes, et *vice versa*. Les deux pôles se balancent, bien qu'on ne deviendra jamais l'autre totalement et qu'on ne se *désidentifiera* jamais totalement.

Nombre d'étudiants en *shakuhachi* maintiennent un intérêt presque uniquement technique à l'égard de l'instrument, retenant certains aspects esthétiques sans vraiment les intégrer et les faire leurs. Ils vont apprendre le répertoire pour les besoins de l'apprentissage de l'instrument, mais leur utilisation n'inclura pas nécessairement ce répertoire, et ils ne tenteront pas nécessairement d'en intégrer et d'en comprendre l'esthétique. D'autres personnes vont désirer faire leur, non pas uniquement l'instrument et la musique, mais tout le contexte culturel qui donne son sens à cette musique, ce qui est, je dois l'admettre, mon cas. En d'autres mots, certaines personnes acceptent et réussissent<sup>9</sup> à se *désidentifier*, alors que l'identité culturelle personnelle de certains est telle qu'ils ne cherchent point à passer par ce processus de *désidentification*.

Je suis bien sûr loin d'avoir intégré cet esprit bouddhiste bien japonais, et je ne le ferai jamais, malgré tous mes efforts et même si j'en venais à résider au Japon. Je demeure fondamentalement occidental. Je tente de connaître le Japon par les écrits, ce qui va à l'encontre de l'anti-intellectualisme bouddhiste. Quelques japonais sont même agacés par les occidentaux qui parlent beaucoup du Japon sans y résider ou qui le connaissent uniquement par les livres et en parlent comme s'ils y vivaient. Malgré tout cela, je ressors «changé» par cet apprentissage. Je ne serai jamais japonais, mais je ne suis plus totalement occidental. Cette *réidentification* a invariablement changé ma vision du monde et donc mon identité.

L'apprentissage d'un instrument de musique d'une culture autre touche directement à notre identification psychosociale et ce, encore plus directement en ce XXI<sup>e</sup> où le métissage musical<sup>10</sup> et le multiculturalisme sont à l'ordre jour, surtout en musique, mais aussi socialement et politiquement parlant. Pendant longtemps, les anthropologues et, par la suite, les ethnomusicologues étaient des observateurs distants et prétendument objectifs des cultures qu'ils étudiaient. Ce ne sera qu'au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'en devenant participant, ils découvriront une dynamique culturelle beaucoup plus profonde et complexe des cultures étudiées. Il y a 100 ans, l'exotisme européen faisait référence à ce qui était autre, distant, séparé et différent de nous. Pendant longtemps, nous envahissions cet autre tout en le maintenant distinct de nous, hors de nos frontières physiques et culturelles. Aujourd'hui, avec le village global, la mondialisation politique et économique, et le métissage culturel, l'exotique se retrouve entre nos frontières, parmi nous. Je

dirais même que cet «autre» exotique nous envahit, il altère notre culture occidentale et tout le processus identitaire qui s'ensuit. Nous parlons d'hégémonie occidentale à l'échelle planétaire; nous devrions aussi parler d'hégémonie culturelle, mais une hégémonie qui s'insinue à un niveau plus humain, plus individuel, plus interpersonnel.

On assiste aujourd'hui à une forme de «tribalisation culturelle» par laquelle une culture et un peuple se définissent et se distinguent politiquement par leur langue. Cette affirmation identitaire semble découler en grande partie de l'hégémonie occidentale qui tente d'uniformiser les rapports humains et culturels : nous semblons être prêts à nous uniformiser économiquement et politiquement parlant, mais pas culturellement. Mais en même temps, il est maintenant impossible d'ignorer les influences interculturelles que cette hégémonie apporte. Notre culture occidentale influence invariablement les autres cultures tout en se modifiant et adoptant partiellement celles des autres, mais à un niveau plus individuel et plus subtil. Nous nous désidentifions que nous le voulions ou non, sans jamais devenir l'autre; et l'autre ne deviendra jamais nous (à moins qu'il naisse parmi nous). Nous évoluons de plus en plus vers une sorte de «melting pot» culturel, surtout en musique, où chacun ramasse un petit quelque chose de tout un chacun et se forge une identité multiple. La situation est malgré tout paradoxale. D'une part, nous nous tribalisons culturellement face à une hégémonie politique et économique, mais d'autre part, nous intégrons des valeurs identitaires provenant de sources culturelles les plus diverses, modifiant et métissant inévitablement ce processus de tribalisation. On cherche à se distinguer tout en fusionnant nos horizons à ceux d'autres cultures. L'avenir nous réserve bien des surprises!

Bruno Deschênes  
Montréal

### Bibliographie

Anesaki, Masaharu. *Art, Life, and Nature in Japan*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, Publishers, 1933.

Arima, Michiko. «Creative Interpretation of the Text and the Japanese Mentality», in *The Empire of Signs, Semiotic Essays on Japanese Culture*. Yoshihiko Ikegami, ed. Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1991. p. 33-55.

Berque, Augustin, *Le sauvage et l'artifice, Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986.

- Casano, Steven. «From Fuke shuu to Uduboo : The Transnational Flow of The Shakuhachi to The West.» *World of Music*, in press.
- Casano, Steven. *From Fuke shuu to Uduboo : The Transnational Flow of The Shakuhachi to The West*. Thèse de maîtrise, Université d'Hawaï'i.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Deschênes, Bruno. «The Interest of Westerners in Non-Western Music», *The World of Music*. In Press.
- Izutsu, Toshihiko and Toyo. *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. The Hague/Boston/London, Martinus Nijhoff Publishers, 1981.
- Koren, Leonard. *Wabi-sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Berkeley, California, Stone Bridge Press, 1994.
- Lao-Tseu, *Tao Te King*. Paris, Albin Michel, 1989.
- Lee, Riley Kelly. *Yearning for the Bell : A Study of Transmission in the Shakuhachi Honkyoku Tradition*. Department of Music, University of Sydney, 1993. Thèse de doctorat.
- Malm, William P. *Six Hidden Views of Japanese Music*. Berkeley, California, University of California Press, 1986.
- Malm, William P. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo, Kodansha International, (1959) 2000.
- Matsuoka, Seihoui (sous la direction de). *Ma, Space-Time in Japan*. New York, Cooper-Hewitt Museum, 1979.
- Okakura, Kakuzo, *Le Livre du thé*, Paris, Rivages Poche, 2004.
- Saito, Yuriko. «Japanese Aesthetics». In *Encyclopedia of Aesthetics*. Michael Kelly, ed. New York, Oxford University Press, 1998. Pp. 545- 553.
- Sansom, G.B. *Japan, A Short Cultural History*. Stanford, California, Stanford University Press, 1978.
- Tamba, Akira. *La théorie et l'esthétique musicale japonaises, du 8<sup>e</sup> à la fin du 19<sup>e</sup> siècle*. Paris, Publications orientalistes de France, 1988.
- Tokumaru, Yosihiko, *L'aspect mélodique de la musique de Syamisen*, Paris, Éditions Peeters, 2000.
- Wabi, sabi, suki: the essence of Japanese beauty*. Hiroshima, Japan, Mazda Motor Corp., 1993.

1. Les grands ensembles de percussion japonaise tels qu'on les connaît aujourd'hui avec l'extrême ritualisation de leurs gestuelles sont un phénomène de l'après-guerre, bien que le tout découle d'une longue tradition.
2. École ici dans le sens de guildes et style avec un répertoire particulier à chacune.
3. Pour des raisons d'espace, je ne peux malheureusement présenter l'historique du shakuhachi. Je vous invite donc à visiter les sites [www.shakuhachi.com](http://www.shakuhachi.com) et [www.komuso.com](http://www.komuso.com), deux sites entièrement dédiés au shakuhachi et incluant des articles sur l'histoire de l'instrument.
4. Les arts traditionnels au Japon sont en perte de popularité et une des raisons semble être liée au fait que cette méthode d'enseignement traditionnel exige de nombreuses années d'études. Certaines écoles de Kabuki, par exemple, ont commencé à modifier leurs méthodes d'enseignement pour accélérer ce processus du fait que de moins en moins de jeunes s'intéressent aux arts traditionnels, bien que cela soit critiqué par certains traditionalistes.
5. La notation japonaise diffère d'un instrument à l'autre, que ce soit le *koto*, le *shamisen* ou le *biwa*. Elle est adaptée à chacun de ces instruments. Un interprète d'un de ces instruments ne peut lire celle des autres instruments.
6. Deux exemples de partition de *shakuhachi*. La première pièce est intitulée *Daiwa Gaku*, signifiant «la grande paix» et la deuxième, *Kyorei*, signifiant «la cloche vide». La première a été écrite de la main de Yodo Kurahashi, maître de Kyoto, et la deuxième a été produite à l'ordinateur par Yoshio Kurahashi, le fils du précédent, et mon maître de *shakuhachi* actuel. Reproduites avec permission.
7. Il va sans dire que plusieurs autres aspects de l'apprentissage du *shakuhachi* ont été volontairement mis de côté, désirant me consacrer à l'aspect esthétique de cet apprentissage. La respiration, la production d'un son de qualité, produire des sons vifs, jouer «juste», interpréter la musique d'ensemble, les chants folkloriques, en sont quelques exemples.
8. Il va sans dire qu'il en est de même pour toute culture quelle qu'elle soit.
9. J'utilise le mot «réussir» volontairement ici, du fait que ce processus de désidentification et réidentification n'est aucunement chose facile. Il peut même être très exigeant. C'est pour cette raison qu'il nécessite au départ une volonté et un désir explicite de notre part.
10. À cet égard, voir *Le temps du métissage* de Jacques Audinet, Paris, Les éditions de l'Atelier, 1999, pour le métissage social actuel. Concernant le métissage dans les arts, voir *Vers une esthétique du métissage?* De Dominique Berthet, Paris, L'Harmattan, 2002.