

La transmusalité: ces musiciens occidentaux qui optent pour la musique de l'« autre »¹

BRUNO DESCHÊNES

Résumé: Dans cet article, l'auteur présente une définition de la transmusalité telle qu'elle s'applique à la pratique de la musique de cultures autres que celle de la culture d'origine. En faisant appel à l'expérience de quatre musiciens transmusaux, dont lui-même, l'auteur analyse les difficultés et les exigences qui entourent l'interprétation de la musique de l'autre afin de la rendre, dans la mesure du possible, authentique.

L'intérêt des Occidentaux à l'égard du phénomène contemporain que nous appelons aujourd'hui les musiques du monde inclut l'attrait de nombreux musiciens (autant que des non-musiciens) de jouer des instruments de musique de cultures non occidentales ou encore de marier les sonorités de ces musiques à la musique occidentale. Les exemples abondent. L'arrivée de Ravi Shankar sur la scène internationale dans les années 1960 a suscité l'intérêt de nombreux musiciens, dont le jazzman John Coltrane ou encore les Beatles (Bakan, 2007) ; à cela s'ajoutent les nombreuses collaborations de Ravi Shankar avec Yehudi Menuhin. De même, au cours de cette même décennie, de nombreux Occidentaux ont commencé à séjourner au Japon pour y apprendre le shakuhachi (Casano, 2005). Depuis ce temps, la popularité du shakuhachi japonais a crû de façon presque exponentielle en Occident. La majorité des étudiants en shakuhachi n'ont pas de formation musicale occidentale préalable. Malgré cela, plusieurs obtiennent leur titre de maître et l'enseignement. Dans les années 1970, des compositeurs, principalement américains, ont trouvé une excellente source d'inspiration dans les musiques balinaises et javanaises. Plusieurs facultés de musique et départements d'ethnomusicologie se sont portés acquéreurs d'ensembles de gamelan. À une certaine époque, ces musiciens évo-

quaient même la création de l'*American Gamelan*, une musique de gamelan qui désirait se distinguer des musiques balinaises et javanaises (Miller, 2005).

L'internationalisation des rapports interculturels entre les cultures a permis le jaillissement d'un métissage artistique multiple et hétérogène. Ainsi, un grand nombre de cultures non occidentales prennent le virage des musiques classique, rock ou pop occidentales, au détriment de leur musique traditionnelle et au nom d'une prétendue modernité, signifiant en fait une modernité à l'occidentale. Dans l'espoir d'être reconnus internationalement, des groupes rock et pop voient le jour en fusionnant des sonorités et des styles originaires de ces cultures (bien que certaines de ces musiques n'aient pas vu le jour dans le pays d'origine, par exemple, le raï ou encore la salsa). Ou encore, les écoles de musique ou conservatoires d'un grand nombre de ces pays enseignent presque exclusivement la musique classique occidentale, leur musique classique traditionnelle étant reléguée au second rang. Si cette dernière y est enseignée, elle est souvent modifiée pour s'adapter au credo occidental. Parallèlement, un nombre croissant de musiciens occidentaux intègrent à leur formation rock, pop ou jazz des instruments de musique d'origines les plus diverses, instruments qui sont interprétés la plupart du temps par des Occidentaux. Nous pouvons entendre sur scène ou sur CD des groupes ethniques très divers dont la plupart, si ce n'est tous les musiciens, ne sont pas originaires de la culture de la musique interprétée. Ou encore, un nombre croissant d'Occidentaux, sans aucune formation musicale préalable en Occident, désirent apprendre un instrument ethnique, souvent en démontrant très peu d'intérêt envers l'apprentissage de la musique occidentale. Tout cela crée un monde musical très bigarré et plutôt désordonné.

Dans un article publié en 1960, l'ethnomusicologue américain Mantle Hood a proposé le terme « bimusicalité » en référence à ces musiciens, au départ des étudiants en ethnomusicologie, qui recevaient une formation leur permettant d'interpréter la musique d'une autre culture. Il parle même de tri- et de quadrimusicalité en référence à ceux qui s'intéressent à plus d'une culture. Cependant, la notion de bimusicalité laisse sous-entendre une formation musicale occidentale préalable, Hood comparant l'apprentissage d'une musique d'une autre culture à l'apprentissage d'une langue seconde. De plus, l'apprentissage de cette musique ethnique a comme barème d'étude et de comparaison la musique occidentale même (Shelemay, 1997:190-1). Pour Mantle Hood, la bimusicalité permet aux ethnomusicologues de mieux connaître et de mieux comprendre la musique et la culture qu'ils étudient. Un grand nombre d'universités instaurent l'enseignement de musiques ethniques dans les facultés de musique en se portant acquéreurs d'instruments ethniques divers, surtout des ensembles de gamelan javanais et balinais. Les cours sont

parfois donnés par des maîtres étrangers invités, mais surtout par des ethnomusicologues formés à ces musiques. Ce ne sera qu'en 2004 que Ted Solís publie un premier livre analysant le phénomène des ensembles de musique ethnique en milieu universitaire (2004). Il précise que cette formation est fragmentaire, incomplète et modelée à une formation universitaire, soit une formation en institution, alors que généralement, dans les pays d'origine de ces musiques, la formation est orale. Ces ethnomusicologues, ne possédant souvent qu'une formation partielle de la musique qu'ils étudient, en viennent à n'enseigner que ce qu'ils considèrent le plus traditionnel à leurs yeux (cf. Solís, 2004). Et, pour utiliser un terme de Trimillos (2004), cette musique est donc « distillée » puisqu'elle est enseignée d'un point de vue occidental et sur la base de prémisses occidentales. Trimillos suggère même que cet enseignement serait plus une mise en scène qu'un enseignement véritable de ces musiques.

Cependant, l'intérêt des musiciens de la fin du XX^e et en ce début du XXI^e siècle à l'égard de musiques ethniques diverses ne découle pas d'un intérêt universitaire ou d'un rapport avec une formation musicale préalable, mais plutôt d'une aspiration directement musicale dont l'idée première est de sortir des sentiers battus de la musique occidentale et d'en élargir les horizons. Par exemple, des musiciens de formation vont délaisser leur instrument occidental pour devenir interprètes de cet instrument autre, ou encore, tel qu'il a été mentionné plus haut, certains, sans formation musicale proprement dite, vont devenir interprètes d'un instrument ethnique, sans passer par une formation musicale à l'occidentale. Un des exemples les plus typiques à cet égard est celui des étudiants en shakuhachi japonais qui apprennent à jouer de cette flûte sans avoir de formation musicale préalable et dont la plupart ne démontrent pas le désir de recevoir une telle formation. En ce sens, l'apprentissage d'une musique ethnique ne passe pas obligatoirement par une formation occidentale.²

L'ethnomusicologue suisse Laurent Aubert propose à cet égard un terme qui, je crois, est plus approprié que celui proposé par Mantle Hood pour décrire cette situation avec des musiciens qui ne sont pas ethnomusicologues : la « transmusicalité ».³ Le musicien désirant apprendre une musique d'une autre culture n'apprend pas uniquement une musique, un instrument de musique particulier, une technique instrumentale, un répertoire, une esthétique ou pensée musicale, ou, plus spécifiquement, une culture musicale. Il doit apprendre à penser et à ressentir la musique comme les natifs de cette culture, apprentissage qui va bien au-delà de toute technique, répertoire, esthétique ou même d'une connaissance de la culture musicale proprement dite. Cet intérêt n'est pas uniquement musical ou scolaire, mais musical et, selon moi, humain : s'il désire interpréter cette musique comme un natif, autant que cela puisse se faire, il doit devenir partiellement cet autre⁴ culturellement différent tout en

perdant un peu de sa propre culture au change, sans bien sûr jamais devenir totalement cet autre.

Le présent article débute par une description liminaire de la transmusicalité, description qui cherche avant tout à amorcer une réflexion sur le sujet et non à circonscrire le phénomène dans son ensemble. Suivra une présentation de quatre musiciens qui se retrouvent dans une situation « transmusicale », c'est-à-dire des musiciens qui apprennent une musique différente de la culture dont ils sont originaires, soit trois musiciens occidentaux (formés respectivement en musique classique de l'Inde du Nord, en musique de l'Afrique de l'Ouest et, le troisième, en musique japonaise) ainsi qu'une musicienne d'origine taïwanaise (formée en musique de l'opéra de Pékin et qui désire moderniser le jeu de son instrument en apprenant à improviser). Je présenterai par la suite quelques aspects de la marginalisation à laquelle ces musiciens doivent faire face. D'une part, ils ont subi une première ségrégation de la culture dont ils désirent interpréter la musique. Les membres de cette culture autre peuvent à l'occasion mettre en doute la capacité de ces musiciens non natifs à interpréter ces musiques même si, par un travail parfois acharné, ils en viennent à être acceptés. Mais aussi, ils font face à une discrimination analogue du côté de leur propre culture d'origine du fait qu'ils la délaissent pour intégrer la musique d'une culture autre.⁵

La notion de transmusicalité, telle que je la présente ici, est un phénomène tout à fait contemporain et découlant de la mondialisation. Je cherche à mettre en lumière les difficultés et les exigences auxquelles les musiciens doivent faire face dans leur apprentissage d'un instrument de musique et d'une musique qui déborde du cadre typique de la musique occidentale. La formation du musicien transmusical est beaucoup plus exigeante que celle du musicien occidental qui se retrouve dans le confort des milieux scolaires et universitaires de sa culture musicale occidentale. Cet article donne un aperçu de quelques-uns des obstacles et contraintes auxquels ces musiciens doivent faire face, des préjugés qu'ils rencontrent, tout en mettant la transmusicalité en contexte, un contexte qui est double : l'entrechoquement entre la culture dans laquelle ils sont nés et la culture qu'ils désirent s'approprier.

La transmusicalité

L'Occident baigne dans des métissages multiples : le métissage physiologique proprement dit, des syncrétismes⁶ culturels (par exemple, des communautés ethniques qui s'intègrent à leur culture d'accueil tout en préservant la leur tant bien que mal), des métissages sociaux (les membres de ces communautés

qui tentent de s'intégrer à leur société d'accueil, parfois facilement, parfois non), sans oublier le métissage politique (tout immigrant devient citoyen d'un pays dont il doit respecter les lois, acquiert le droit de voter), etc. À cause d'une multiethnicité croissante, les sociétés modernes d'aujourd'hui doivent définir leur identité sociale en tenant forcément compte de cet autre qui habite maintenant entre leurs frontières. Il n'est plus possible aux natifs de ces sociétés de maintenir une distance exotique, morale et politique avec l'autre. Une pression culturelle et sociale semble s'exercer à l'intérieur de leurs frontières physiques ; les habitants de ces pays subissent le contrecoup de la présence de ces nouveaux résidents : chacun, de part et d'autre, est changé dans un incessant jeu de balancier identitaire.

Pour qu'il y ait métissage, il faut assurément qu'il y ait échange ou, plus spécifiquement, un « transfert culturel », à quelque niveau que ce soit.⁷ Il faut ainsi accepter de nous tourner vers l'autre, accepter de nous imprégner de cette culture différente de la nôtre. Mais notamment, il faut accepter de nous désidentifier partiellement pour ainsi permettre à cette culture autre de nous toucher culturellement, forgeant ainsi en nous une nouvelle identité métissée. Dès que nous établissons un rapport *mutuellement intéressé* avec quelqu'un d'une autre culture, nous ouvrons d'emblée une porte à une forme d'échange par lequel est enclenché un transfert culturel entre nous et l'autre.

Dans les divers milieux de la musique, surtout dans les milieux pop, rock et jazz, mais pas uniquement, la fusion musicale qui nous est offerte est beaucoup plus de l'ordre de l'appropriation que du transfert. Ces musiciens s'approprient des aspects particuliers de la musique d'une culture, surtout des instruments de musique, afin d'obtenir des sonorités nouvelles ou inhabituelles, pour les intégrer à leur musique, sans démontrer un intérêt apparent et particulier à l'égard de la culture d'origine de ces instruments. En d'autres mots, ces musiciens ne font aucun transfert culturel à proprement parler. Par contre, nous retrouvons des musiciens qui désirent devenir interprètes d'une musique non occidentale au même titre qu'un musicien natif, convoitant ainsi une musique qui nécessite d'eux qu'ils se départissent partiellement de leur culture occidentale, soit se désidentifier, afin de s'imprégner partiellement de cette autre culture, soit se réidentifier, et ce, afin de pouvoir interpréter adéquatement et le plus « authentiquement » possible cette musique. Dans cet ordre d'idées, la transmusicalité est beaucoup plus de l'ordre de la participation, donc du transfert culturel, que de l'appropriation.⁸ Le musicien transmusical désire non seulement s'approprier une technique, un répertoire, une façon de jouer, ou autre ; il désire, autant que cela puisse se faire, ressentir esthétiquement et interpréter cette musique comme l'autre, allant ainsi bien au-delà de la simple appropriation. Tel que Solís (2004:4) le suggère, apprendre la

musique d'une culture autre concerne non seulement l'apprentissage d'une technique ou autre, mais surtout la façon de penser la musique comme les musiciens membres de cette culture. Tâche ingrate et laborieuse puisque ces musiciens ne pourront jamais totalement ressentir une musique comme les musiciens de cette autre culture, n'y étant pas nés. L'identité de tout musicien est imprégnée de la culture dans laquelle il est né ; celle-ci devient un cadre à partir duquel il établit son identité musicale. Pour intégrer sommairement des aspects d'une culture autre, le musicien doit accepter de se désidentifier *partiellement* de sa propre culture pour se réidentifier tout aussi *partiellement* à cette nouvelle culture ; en d'autres mots, il doit accepter volontairement de perdre un peu de sa culture pour laisser ainsi place à cette culture autre de le toucher musicalement et culturellement. Il ne pourra bien sûr jamais totalement se défaire de sa culture de naissance, mais, s'il démontre suffisamment d'ouverture, il lui sera possible d'en tempérer partiellement l'emprise afin de permettre ce transfert culturel. Dans un processus de balancier identitaire, plus un musicien accepte de se désidentifier de sa culture, plus il sera en mesure de se laisser imprégner de la pensée culturelle de cette autre culture ; moins il accepte de se désidentifier, plus il entrave tout transfert culturel potentiel. C'est, selon moi, par ce processus de désidentification et de réidentification que tout transfert culturel est possible et que ces musiciens peuvent potentiellement ressentir et interpréter le plus convenablement possible ces musiques.

La transmusicalité pourrait donc se définir, pour l'instant, comme suit : l'apprentissage par transfert culturel d'une musique et d'une pensée musicale et esthétique inhérentes à une culture distincte de notre culture d'origine.⁹ Le préfixe « trans » fait référence à un passage vers un autre lieu, ainsi qu'au fait d'aller au-delà de quelque chose ou bien de passer à travers quelque chose. Dans le cas de ces musiciens qui optent pour un instrument non originaire de l'Occident, le terme « transmusicalité » est beaucoup plus approprié que bimusicalité, puisqu'il fait référence à un désir de désengagement à l'égard de leur culture native, d'aller au-delà de celle-ci, de passer à travers ce mur culturel-politique qui les isole de toute autre culture, pour ainsi tenter de devenir partiellement l'autre, ce que la notion de bimusicalité ne laisse aucunement sous-entendre. D'autres termes pourraient être suggérés : intermusicalité, multimusicalité ou plurimusicalité, par exemple, mais je crois que « transmusicalité » les englobent tous du fait que, lorsque nous apprenons une musique autre, nous n'apprenons pas que des domaines musicaux distincts et conjoints (notre musique et la leur), n'intégrons pas une expertise ou n'étudions pas une culture musicale, similairement à l'ethnomusicologue-observateur ; nous faisons plus que ce que ces termes peuvent signifier. Pour qu'un étranger pu-

isse bien intégrer une musique d'une culture différente de la sienne, il doit y avoir un *transfert* culturel entre ce dernier et la culture convoitée ; il doit aller au-delà de sa propre culture et ainsi accepter de s'en imprégner.

Présentation des musiciens

Afin de mieux situer la transmusalité « en action », j'ai jugé à propos d'interviewer trois musiciennes qui ont obtenu une formation d'une musique autre que celle dont elles sont originaires. Je désirais connaître les principales embûches et contraintes qu'impliquent l'apprentissage d'un instrument de musique et/ou la pensée musicale de cette musique. Parmi ces trois musiciennes, deux sont québécoises, la première ayant été formée au *bansuri*, la flûte traversière indienne, et la deuxième ayant étudié la *cora* de la culture mandingue de l'Afrique de l'Ouest. Une troisième musicienne est une flûtiste taïwanaise résidant maintenant au Québec qui, au sein de l'opéra de Pékin, a été formée au *dizi*, une flûte traversière en bambou. Je joindrai ma voix à la leur, étant moi-même un élève en *shakuhachi* et étudiant la musique traditionnelle japonaise dans une perspective ethnomusicologique.

CATHERINE POTTER est interprète du *bansuri*, la flûte traversière en bambou de l'Inde. Elle a étudié, avec Pandit Hariprasad Chaurasia, la musique classique de l'Inde du Nord pendant plus de 20 ans. Chaurasia est considéré comme le plus grand maître du *bansuri* et de la musique classique de l'Inde du Nord aujourd'hui. Madame Potter possède aussi une formation musicale : baccalauréat en jazz et maîtrise en ethnomusicologie, dont le mémoire a été consacré à Chaurasia, sa carrière, son esthétique et son rôle comme grand innovateur en musique classique de l'Inde du Nord. Interprète, compositrice, ethnomusicologue et professeure de *bansuri*, elle a aussi étudié la musique de gamelan balinaise et de plusieurs autres traditions musicales.

En 1986 à Montréal, NATHALIE DUSSAULT est initiée à la *cora*, une harpe-luth à 21 cordes, instrument emblématique de l'Afrique de l'Ouest traditionnellement réservé aux *griots* (gardiens de l'oralité) du peuple mandingue. Depuis 1993, elle poursuit son apprentissage de cet instrument en Guinée et au Sénégal. En plus d'interpréter sur scène ses propres compositions, elle se spécialise dans le répertoire de la musique traditionnelle mandingue. Ne possédant aucune autre formation musicale de base ou scolaire en Occident, Nathalie a appris la musique à travers l'apprentissage de la *cora*. La musique mandingue est donc son principal point de référence pour comprendre les autres musiques, y compris la musique occidentale.

SHUNI TSOU est native de Taïwan. Jouant du *dizi*, la flûte traversière

chinoise en bambou, elle a été formée dès l'âge de 10 ans à la musique traditionnelle de l'opéra de Pékin, ainsi qu'à la musique traditionnelle et classique chinoise et taïwanaise. Elle donne des concerts depuis l'âge de 13 ans. Elle possède un baccalauréat en musique et une maîtrise en ethnomusicologie. La raison pour laquelle j'ai cru approprié de l'inclure à la présente discussion est qu'elle est venue en Occident pour élargir ses horizons musicaux, aller au-delà de ses traditions musicales taïwanaises. C'est en Occident qu'elle a commencé à s'intéresser à l'improvisation, mais un style personnel d'improvisation basé sur le jeu et la tradition du *dizi*. L'improvisation existe dans la tradition musicale chinoise, mais elle est très encadrée. Shuni désire déborder de la tradition tout en s'y inspirant.

BRUNO DESCHÊNES. J'ai entrepris l'étude du shakuhachi japonais, flûte droite à embouchure libre en bambou, en 1995, conjointement à une étude ethnomusicologique de l'histoire, de l'esthétique et de la philosophie de la musique traditionnelle japonaise. Je possède une formation universitaire en composition musicale. Aujourd'hui, j'écris des œuvres pour instruments japonais en plus de fusionner instruments asiatiques et occidentaux. Je n'ai pas eu la chance de suivre une formation prolongée sur cet instrument au Japon, comparativement à Catherine Potter et Nathalie Dussault. J'ai étudié avec des maîtres occidentaux résidant à New York et à Vancouver, en plus de profiter des séjours d'un maître japonais visitant chaque année les États-Unis et occasionnellement le Canada pour y enseigner et donner des concerts. Mon apprentissage du shakuhachi est principalement autodidacte.

À la section suivante, je donne un aperçu de quelques contraintes auxquelles ces musiciens ont dû et doivent encore faire face, contraintes qui diffèrent bien sûr d'un musicien à l'autre selon leur parcours individuel, la culture et la musique que chacun interprète. Cela ne signifie aucunement que la carrière de ces musiciens n'est qu'une suite d'embûches. Grâce à une très grande ténacité et un amour profond de la musique que chacun interprète, qualités qui, je crois, sont essentielles dans ce contexte, ils réussissent quand même à faire carrière, à se faire reconnaître et apprécier du public.

La transmusicalité en action

L'apprentissage de la musique d'une culture autre est un parcours où le musicien peut facilement faire face à de nombreuses embûches. Le métier de musicien a ses exigences, ses contraintes et ses difficultés.¹⁰ Cependant, l'apprentissage d'un instrument d'une culture qui n'est pas la nôtre accentue les contraintes, les exigences, les aléas, les leurres, les préjugés, enfin le far-

deau potentiel de l'apprentissage proprement dit, comparativement à celui d'un instrument occidental. À cela se greffe un certain apport d'attrait exotique, d'illusions, d'ostentation, de convoitise et d'utopie de la part du musicien. Cette liste d'adjectifs ne s'applique évidemment pas à tous les musiciens de la même façon et au même degré, relativement à leurs visées musicales. Par ailleurs, les raisons de cet attrait ne sont pas uniquement musicales ; ces musiciens désirent sortir du cadre parfois restreint de la musique occidentale, si ce n'est de la culture occidentale. Certains ne sont intéressés qu'à l'apprentissage purement technique d'un instrument pour ainsi obtenir uniquement une sonorité différente, prétendument « ethnique ». Nous retrouvons aussi des musiciens qui forment des ensembles de musique ethnique divers dont les membres ne sont aucunement natifs de la culture d'origine de cette musique (c'est le cas de plusieurs groupes de musique irlandaise ou gitane au Québec). Et il y a, aussi, ces musiciens qui désirent apprendre un instrument de musique d'origine ethnique non occidentale dans l'espoir d'interpréter cette musique comme les musiciens natifs de cette culture le font.

Ces exemples sont représentatifs de la transmusalité, mais à des degrés différents. Les musiciens qui nous intéressent ici sont ceux du dernier type ; les contraintes et les exigences auxquelles ces musiciens font face sont plus astreignantes que chez les autres musiciens. Prétendre ressentir et interpréter une musique asiatique comme des musiciens natifs risque de paraître assurément présomptueux. Comment un Occidental peut-il prétendre interpréter des œuvres du répertoire traditionnel Zen bouddhiste du shakuhachi japonais avec l'intégrité culturelle bouddhiste d'un Japonais de souche ? Outre les obligations et les aléas de l'apprentissage proprement dit, ces musiciens doivent faire face aux préjugés des Japonais de souche, mais surtout à ceux d'Occidentaux qui peuvent aisément mettre en doute la validité et même la légitimité de cette démarche. Cependant, la constatation suivante mérite d'être soumise : en Occident, on remet rarement en question l'authenticité des musiciens non occidentaux qui viennent combler les bancs des orchestres symphoniques que les musiciens occidentaux ont peine à remplir. Même si ces musiciens possèdent la même formation musicale que les musiciens occidentaux, est-ce qu'ils sont moins ou aussi authentiques que nous à l'égard de la musique européenne ? La question d'authenticité dans ce contexte n'est pas posée à cet égard,¹¹ c'est-à-dire que nous ne demandons jamais si un musicien asiatique est aussi authentique qu'un musicien occidental à l'égard de notre musique (que ce soit les musiques classiques, rock, pop ou jazz), mais elle est par contre soulevée d'emblée dans le cas de musiciens occidentaux dans la situation inverse, parfois avec condescendance et ce, même si le musicien occidental acquiert une formation par un maître natif de cette culture. En

d'autres mots, dans un esprit colonisateur, nous considérons naturel qu'une personne d'une autre culture apprécie notre musique au point de vouloir en devenir interprète (c'est-à-dire qu'elle soit *comme* nous), mais nous critiquons ouvertement, et même sévèrement, le musicien occidental qui désire faire l'inverse et devenir interprète d'un instrument non occidental (et ainsi être comme l'autre).

Ainsi, Catherine Potter et, surtout, Shuni Tsou mentionnent qu'on leur a demandé en quelques occasions pourquoi elles ne jouent pas « d'un instrument de musique », comme si les instruments non occidentaux ne sont pas des instruments de musique. On demande régulièrement à Shuni pourquoi elle ne fait pas de musique traditionnelle, pourquoi elle s'adonne à ces improvisations avant-gardistes, alors qu'en d'autres occasions, elle est encensée justement parce qu'elle improvise et est avant-gardiste. Par l'improvisation, elle désire sortir du cadre restreint de la musique traditionnelle chinoise, tout en respectant le caractère typique du *dizi* chinois. Elle fait face à deux préjugés en contradiction l'un avec l'autre : un premier qui apprécie qu'elle déborde de sa tradition chinoise, un deuxième qui réclame qu'elle ne se limite qu'à sa tradition, sans tenir compte que la musique chinoise traditionnelle (surtout l'opéra chinois) attire un public restreint en Occident. Pour sa part, Catherine mentionne qu'en Inde, un voisin qui l'entendait pratiquer lui a demandé pourquoi elle ne faisait pas de rock, laissant sous-entendre, d'une part, qu'étant Occidentale, elle ne devrait jouer que de la musique occidentale et, d'autre part, que la musique indienne ne mérite pas l'intérêt qu'elle lui accorde. Pour leur part, les Japonais sont généralement surpris qu'un Occidental démontre un intérêt à l'égard de leur musique traditionnelle pour laquelle ils ont eux-mêmes un intérêt plutôt mitigé. En une occasion, une jeune Japonaise a trouvé « étrange » que je m'intéresse à leur musique traditionnelle, comme si cette dernière n'avait plus aucune valeur aujourd'hui. Autant en Chine qu'au Japon, ainsi que dans de nombreux autres pays, être moderne et, surtout, « civilisé » signifie être comme les Occidentaux, en dénigrant en retour ses grandes traditions musicales.¹²

Ces critiques et commentaires que nous recevons comme musiciens transmusicaux semblent vouloir invalider non pas uniquement le choix même d'interpréter une musique autre, mais la démarche, les aspirations et les raisons personnelles étayant ce choix, surtout du fait que nous ne sommes pas natifs : Nathalie n'est pas africaine, donc noire, Catherine n'a pas de nom indien, et moi, je ne suis pas d'origine asiatique. Pour ces raisons, parmi tant d'autres, pourquoi devrions-nous jouer ces musiques ? En une occasion, on m'a refusé de jouer une pièce japonaise dans le cadre d'un concert avec un orchestre symphonique parce que je n'étais pas Japonais. Catherine s'est vu refuser un

contrat de distribution européen de ses deux CD du fait qu'elle ne porte pas de nom indien. Cette maison de distribution lui a même demandé de changer de nom pour un nom indien, ce qu'elle a refusé. (Similairement, Nathalie s'est vu refuser des contrats parce qu'elle n'était pas noire.) Catherine indique qu'en Inde la musique classique instrumentale est normalement l'apanage des hommes. Ce sera après plusieurs années de travail assidu qu'elle commencera à se faire reconnaître, le fait d'avoir étudié avec Hariprasad Chaurasia aidant. Lorsque des diffuseurs ou des producteurs s'informent auprès de la communauté indienne montréalaise s'il y a un interprète du *bansuri* à Montréal, ils semblent, pour des raisons de marketing, réticents à l'engager du fait qu'il est difficile de vendre l'image d'une blanche jouant cette musique, même s'ils reconnaissent la qualité de son jeu et l'appui de la communauté indienne à son égard. Catherine précise qu'une telle reconnaissance est évidemment un travail de longue haleine.

De toute évidence, une formation musicale préalable est une grande aide dans l'apprentissage d'une autre forme de musique, mais peut aussi être un désavantage puisque nous risquons de comparer constamment cette autre musique à la musique occidentale. Une majorité de musiciens dans une situation de transmusalité, même s'ils n'ont pas de formation musicale, connaissent préalablement un instrument de musique. Nathalie Dussault, par contre, n'avait aucune formation musicale préalable, ce qui n'est cependant aucunement unique¹³. Elle a connu la musique par son apprentissage de la cora ouest-africaine. Cependant, lorsqu'elle doit accompagner des groupes occidentaux, la tâche peut être ardue parce qu'elle ne lit pas la notation occidentale.

L'hypothèse que ces trois musiciennes et moi-même soutenons relativement à notre apprentissage d'une musique de culture distincte de la nôtre suppose beaucoup plus que le simple apprentissage d'une technique musicale, d'un répertoire, d'une façon de jouer. Nous devons nous imprégner d'une esthétique, d'une pensée musicale, d'une pensée culturelle, toutes différentes des nôtres, et ce, bien en sus de l'apprentissage d'une technique et d'une culture musicales. La situation de Shuni n'est cependant pas aussi contraignante que chez les trois autres musiciens à cause de l'hégémonie de la pensée musicale occidentale qui est omniprésente partout sur terre : bien qu'elle ait été formée selon les méthodes traditionnelles de l'opéra de Pékin, elle possédait au préalable une connaissance de la musique occidentale. Pour bien comprendre le jeu de la *cora*, Nathalie a dû apprendre beaucoup plus que des mélodies et des rythmes complexes africains. Ne parlant pas mandingue, elle a dû apprendre à reconnaître des formules mélodiques qui lui indiquent le cheminement du récit qu'elle doit accompagner. D'une manière parallèle, Catherine a dû apprendre une philosophie et une esthétique musicale, s'imprégner de

la culture par laquelle cette esthétique prend tout son sens, nécessitant de longs séjours en Inde. En ce qui concerne mon apprentissage de la musique japonaise, l'esthétique de la pensée musicale traditionnelle japonaise est, à certains égards, à l'opposé de la pensée musicale occidentale. Si je désire interpréter convenablement une pièce du répertoire solo Zen bouddhiste de shakuhachi, je n'ai d'autres choix que de m'imprégner de cette pensée esthétique, donc de me désengager de mon acculturation occidentale pour tenter de ressentir esthétiquement selon la pensée bouddhiste japonaise, ce qui est un travail de très longue haleine.

Les trois musiciennes ont mentionné que cette situation crée un sentiment d'isolement. Shuni, par exemple, indique qu'elle se sentait comme un objet exotique, étant seule à jouer de cet instrument dans une faculté de musique occidentale. Similairement, Catherine, qui est la seule Canadienne à jouer sérieusement du bansuri, parle de cet isolement relativement au fait que la reconnaissance qu'elle a acquise, autant auprès des producteurs, des communautés, des diffuseurs, des festivals, que des instances gouvernementales, a été un long processus. En ce qui me concerne, le shakuhachi est un instrument répandu en Occident, sa popularité étant due en partie à l'Internet qui a permis de rallier une large communauté de joueurs de shakuhachi. Je ne sens pas un isolement prononcé bien que, localement, il puisse y avoir une forme d'isolement parce que la musique japonaise traditionnelle n'attire pas un large public. Cet isolement se dédouble pour Catherine, Nathalie et moi : isolement en Occident parce que nous jouons d'un instrument de musique d'une culture autre, et isolement dans le pays d'origine de cette musique parce que nous ne sommes pas natifs de ces régions.

Une autre contrainte à laquelle nous devons faire face est de devoir jouer avec des musiciens de formation uniquement occidentale. Plusieurs de ces musiciens semblent avoir de la difficulté à sortir du cadre occidental de la gamme tempérée, de la justesse et de la rythmique occidentale parfois inflexible. La plupart des instruments non occidentaux ne sont aucunement tempérés. Le shakuhachi, par exemple, n'a que cinq trous. Bien qu'on puisse y jouer la gamme chromatique, jouer juste entouré d'instruments occidentaux est quasi impossible.¹⁴ Mais il y a beaucoup plus que ça. Catherine indique qu'elle a eu de la difficulté à trouver des musiciens pour son ensemble, le Duniya Project, qui étaient réceptifs à la pensée et à l'esthétique de la musique classique de l'Inde du Nord ; ces musiciens ont de la difficulté à se départir, même partiellement, de leur cadre musical occidental.¹⁵ Nathalie ne fait pas face ouvertement à ce problème puisque, volontairement, elle a décidé de ne pas faire de musique d'ascendance africaine. Malgré cela, la très grande popularité en Occident des rythmes et des sonorités africaines est telle que les

musiciens occidentaux s'adaptent assez facilement à cette musique. En ce qui me concerne, je n'ai pas eu à faire face à ce type de situations à ce jour du fait que mon ensemble de musique japonaise est composé de musiciens qui ont un intérêt prononcé à l'égard de cette musique. Nombre de musiciens occidentaux risquent de porter une critique sévère à l'égard du musicien transmusal parce qu'il ne joue pas « juste », refusant de reconnaître que son instrument ne peut être joué et accordé comme des instruments occidentaux. La gamme tempérée a obtenu une force de vérité musicale partout sur terre. En d'autres mots, le musicien risque d'être blâmé alors que le problème peut venir autant de l'instrument même que du cadre musical occidental et des musiciens qui peuvent souvent être inflexibles. Pour pallier cela, un nombre croissant de fabricants d'instruments ethniques fabriquent leurs instruments de façon à ce qu'ils puissent être accordés selon la gamme tempérée, pour ainsi plaire aux oreilles occidentales, ce qui, malheureusement, dénature en grande partie le caractère original de ces instruments de musique.¹⁶

Dans les milieux ethnomusicologiques, une critique est régulièrement faite à l'égard des ethnomusicologues qui agissent et se comportent comme les natifs de la culture qu'ils étudient, dénigrant leur culture occidentale.¹⁷ Le musicien transmusal est similairement critiqué, tel qu'il a déjà été mentionné. Cependant, Trimillos (2004:45-47), dans un texte où il parle sommairement du musicien transmusal (bien qu'il n'utilise pas le terme), indique que ces musiciens devraient être considérés comme des médiateurs entre leur culture d'origine et celle de la musique étudiée. Il ajoute que, pour être reconnu par les natifs d'une culture étudiée, ces musiciens n'ont pas d'autres choix que de devenir *comme* l'autre. Selon moi, nous n'avons pas d'autres choix si nous désirons interpréter ces musiques avec une musicalité analogue à celle de l'autre culture. Trimillos indique, par ailleurs, qu'en fait, ces musiciens subissent une formation intense et ont une connaissance plus poussée de la musique qu'ils étudient que les ethnomusicologues, surtout que leur intérêt est avant tout musical et esthétique et non scolastique à la base.

Le processus de désidentification et de réidentification de chacun de ces musiciens diffère bien sûr d'un musicien à l'autre. En termes très simples, il consiste à se départir de quelque chose apprise au cours de leur vie, au sein de la culture dans laquelle ils sont nés, à briser des habitudes, à modifier des modes de pensée, à se débarrasser d'un acquis culturel et social qui peut avoir force de réalité, dans le but d'apprendre certains aspects de la culture musicale qu'ils désirent apprendre et qui, souvent, sont différents et souvent contraires à leur culture native. Culturellement parlant, l'être humain peut avoir tendance à considérer tacitement un acquis culturel, des croyances, des convictions, des représentations sociales et culturelles, une mythologie com-

me des vérités, si ce n'est des réalités. En se désidentifiant, il doit apprendre à amenuiser l'emprise de ces acquis de son acculturation sur son identité personnelle, perdant ainsi une certaine valeur de vérité, afin d'accepter de s'imprégner d'un nouvel acquis qui, parfois, peut différer largement de ceux de sa culture. Voici quelques exemples pigés chez chacun des musiciens discutés ici.

La musique de l'opéra de Pékin et la musique chinoise classique pour le dizi sont régies par des règles strictes ; peu de place est laissée à l'improvisation. Tel qu'il a été indiqué plus haut, Shuni désirait apprendre à improviser. Elle indique qu'une des difficultés dans ce processus d'apprentissage a été qu'elle ne connaissait aucun musicien taïwanais ou chinois qui improvisait comme elle désirait le faire, n'ayant en somme aucune référence sur laquelle elle pouvait se baser. Pour apprendre à improviser, elle a dû, en premier lieu, briser les contraintes de sa formation pour ensuite développer, par elle-même, des moyens à partir desquels elle pouvait apprendre à improviser. Ces moyens n'étaient pas uniquement musicaux, techniques ou instrumentaux, ou bien n'avaient pas trait uniquement à sa formation proprement dite, mais ils comprenaient tout autant, et je dirais même surtout, un apport personnel : briser partiellement un apprentissage afin d'atteindre des objectifs contraires à sa formation, tout en maintenant les particularités de la musique à laquelle elle a été formée.

Catherine, pour sa part, indique que la musique classique de l'Inde du Nord est une expression spirituelle. Elle n'est pas une musique de divertissement, mais de partage de la spiritualité inhérente de cette musique. D'autre part, le cadre rythmique et temporel de cette musique est cyclique et non linéaire comme en musique occidentale. Interpréter un *raga* implique interpréter des sections sans rythmiques et d'autres accompagnées d'une rythmique précise soutenue par le joueur de *tabla*, mais surtout, il s'agit d'apprendre à soutenir et à développer un espace rythmique qui évolue au gré de l'improvisation, pouvant durer jusqu'à 40 minutes. Le musicien doit créer une atmosphère émotive et spirituelle qui élève la conscience au-delà d'une temporalité linéaire et carrée qui empêche cet état spirituel.

Nathalie indique, de son côté, qu'à la base, la musique traditionnelle chez les Mandingues possède avant tout une fonction sociale et non artistique dans le sens que nous l'entendons en Occident. Improvisée, elle n'a ni début, ni fin, ni d'introduction, ni de conclusion tel que nous l'entendons en musique occidentale. Elle débute et se termine en fonction de la situation sociale ayant lieu, ce qui donne l'impression, à nos oreilles occidentales, que cette musique est chaotique. Les musiciens accompagnent ceux qui désirent chanter et/ou danser et ajustent leurs pièces et leurs improvisations au gré de la participation des gens. L'interrelation entre les musiciens et les participants

à l'événement ou à la fête prime sur la musique qui soutient les récits qui sont chantés. Une des grandes difficultés pour elle a été de se départir d'une acculturation typiquement occidentale où le temps est fortement régenté et où tout doit avoir un début et une fin. En pays mandingue, ce sont les êtres qui régissent le temps et la temporalité musicale et non le contraire, une notion psychosociale contraire à la nôtre.

Et, finalement, en ce qui me concerne comme interprète du shakuhachi (permettez-moi d'entrer plus en détail ici), l'esthétique de la musique traditionnelle japonaise est totalement différente de la nôtre, parfois même à l'opposé. Les pièces solo pour shakuhachi ne sont pas régies par une rythmique ou une pulsation régulière. Une pièce possède des phrases musicales qui doivent être jouées à l'intérieur d'une respiration, et l'indication de respiration distinguant les phrases doit être respectée à la lettre. À certains égards, nous pourrions dire que c'est la respiration qui gère la temporalité de la phrase musicale qui n'a pas de rythmique, à proprement parler. En réalité, c'est l'état d'esprit du musicien qui contrôle le déroulement temporel de la pièce et non le contraire, comme nous le retrouvons dans la musique occidentale où les musiciens doivent se plier à la temporalité de la pièce. Étant une musique créée par des moines Zen bouddhistes, l'état d'esprit est plus important que la pièce elle-même ; celle-ci n'est qu'un prétexte à l'expression musicale de cet état d'esprit. La mélodie remplit et agrémenté le silence méditatif du musicien. La respiration prépare la phrase musicale qui va suivre. Une mauvaise respiration (trop rapide, trop impulsive, trop lente, par exemple) peut faire rater la première note de la phrase (et une phrase peut même n'avoir qu'une seule note). Une note n'est jamais attaquée ; elle doit apparaître comme venant de nulle part, du silence, du souffle du flûtiste. La phrase se termine en faisant « surgir » le silence. Comment le musicien prépare la première note de la phrase, comment il amène le silence qui suivra la phrase ont autant d'importance, sinon plus, que les notes mêmes. Chaque note, chaque phrase musicale sont, d'une certaine façon, méditées. En musique traditionnelle japonaise, on parle de la notion japonaise de « ma » qui est traduit par « espace » et qui fait référence à l'espace musicale entre les phrases musicales et les notes, soit les silences, et les notes même qui remplissent le silence. J'ai dû apprendre à me défaire de la carrure rythmique et mélodique du cadre musical occidental pour apprendre à faire respirer ma musique selon cette esthétique musicale où c'est l'esprit qui gère le temps. Il existe bien sûr une technique sous-jacente à la temporalité musicale japonaise, mais cet apprentissage va bien au-delà de la technique ; il a fallu que je m'imprègne d'une pensée, d'une esthétique différente, si ce n'est à l'opposé de la mienne. Après plus de 13 années, je commence à peine à comprendre, à intégrer et à

exprimer cette pensée musicale.

En résumé, apprendre à jouer d'un instrument ethnique qui n'est pas originaire de notre culture, ou bien une musique qui diffère de notre formation scolaire en musique oblige à nous défaire d'une partie de notre acculturation originale. Tel que ces trois musiciennes et moi-même l'indiquons, les problèmes rencontrés ne sont pas uniquement musicaux, ne sont pas de l'ordre uniquement d'une culture musicale ou bien ne sont pas des problèmes d'apprentissage technique, théorique ou esthétique à proprement parler. Ils sont tout autant culturels et politiques que toute autre chose. Les quatre exemples de désidentification et de réidentification que je viens de présenter sont représentatifs : un des aspects dont chacun a dû apprendre à se défaire (et généralement, après plusieurs années de pratique et d'étude) a été de délaissier une temporalité carrée, rigide, règlementée, qui fait partie intégrante de l'acculturation de chacun. Il faut bien plus qu'un simple apprentissage technique pour en diminuer l'emprise ; c'est en se désidentifiant qu'on peut honnêtement intégrer la pensée musicale d'une culture différente de la sienne et s'exprimer partiellement comme les musiciens natifs.

Une identité « métissée »

La transmusicalité n'est pas un phénomène explicitement définissable. Bien que la multiethnicité de nos sociétés modernes soit un fait acquis et certes irréversible, les nouveaux résidents qui sont accueillis changent invariablement le processus identitaire des sociétés d'accueil ainsi que la pensée identitaire de leurs résidents. Pourtant, la pensée sociale et politique occidentale semble désirer maintenir une dissociation exotique, politique, morale et éthique à l'égard de ces nouveaux résidents : ce qui est différent doit demeurer distinct, surtout que l'Occident ne perçoit pas l'autre pour ce qu'il est, mais plutôt corrélativement à une conception illusoire et idéalisée, donc exotique, qu'il se fait de l'autre (Said, 1979 ; Bohlman, 2000 ; Deschênes, 2007).¹⁸

La transmusicalité émane de toute évidence de la multiethnicité de nos sociétés : la présence d'autres cultures, d'autres musiques, la mondialisation des échanges culturels, incitent autant de musiciens que de non musiciens à s'intéresser à la musique d'autres cultures. Ceux-ci délaissent leur musique pour devenir musiciens de cet autre qui doit culturellement demeurer distinct, même s'il demeure parmi nous, entre nos frontières. Ce type de remise en question de notre culture de la part des musiciens suscite, à certains égards, une sorte de malaise socioculturel : ces musiciens bousculent, désapprouvent et repoussent les limites de ce clivage politico-culturel, exotique et éthique

que nous cherchons à maintenir entre « eux » et nous ; l'autre doit être distinct tout en agissant comme nous alors que ces musiciens font le contraire en devenant et en se conduisant comme l'autre. Les musiciens transmusciaux font donc face à des contraintes, des préjugés, des présomptions de la part de ceux et celles qui condamnent ce type de transfert culturel. Mais ces musiciens font surtout face à un refus de traiter l'autre sur un pied d'égalité, à cause de cette vision exotique et idéalisée que l'Occident arbore. En désirant ressembler à l'autre, ces musiciens deviennent délibérément des transfuges, mettant en évidence ce malaise, tout en l'attisant. De plus, ils ne sont aucunement appuyés d'une infrastructure politique, sociale, culturelle, économique et encore moins scolaire qui leur permet d'exercer leur métier convenablement comme les musiciens occidentaux réguliers, bien que quelques rares pays réussissent à pallier cette situation¹⁹. Ce malaise socioculturel est créé moins par la structure politico-culturelle d'une société que par les gens qui gèrent cette structure et qui présumant alors que l'identité de leur société serait ébranlée par le geste de ces musiciens. Ces gens manifestent inconsciemment une attitude parfois ostentatoire à l'égard des musiciens transmusciaux, à l'égard de ceux et celles qui ne respectent pas une norme sociopolitique, culturelle, donc identitaire, définie et socialement circonscrite.

Le fait d'apprendre et d'exprimer une musique qui découle d'une tradition historiquement, socialement et culturellement dissemblable de la culture d'origine d'un musicien, de tenter de ressentir cette musique comme un natif de cette culture autre est assujettissant et ce, non seulement musicalement, mais aussi culturellement et même moralement à cause de préjugés assidûment omniprésents de part et d'autre. Si ce musicien désire interpréter, autant que cela puisse se faire, cette musique le plus convenablement possible,²⁰ il doit se désidentifier partiellement de sa culture pour ensuite se réidentifier à la pensée esthétique et musicale de l'autre, s'en imprégner, en faire partie intégrante de son processus identitaire, pour que cette musique l'habite.²¹ Tel que l'indique Timothy Rice, son identité autant que sa personnalité sont altérées par le simple fait d'intégrer, même partiellement, une culture autre (Rice, 1997:105). Ce musicien devient donc sciemment un métis culturel en intégrant la pensée musicale de deux cultures distinctes. L'intégration d'une pensée culturelle dissemblable de notre culture native est probablement ce qu'il y a de plus intransigeant dans la conduite transmusciale à cause des deux fronts avec lesquels ce musicien doit pactiser pour se faire reconnaître, soit la culture de la musique convoitée ainsi que sa culture d'origine. Ce musicien doit en quelque sorte « prouver » qu'il est en mesure de ressentir et d'exprimer cette musique comme un musicien natif, bien qu'il ne jouera jamais exactement comme ce dernier, surtout que le contexte socioculturel et politique des

milieux de la musique en Occident ne lui permet pas de jouer cette musique strictement dans le style traditionnel de ces musiques ethniques, alors que dans le pays originaire d'une musique, le public ne s'attend aucunement à ce qu'un musicien d'origine étrangère joue comme un natif. Par ailleurs, à cause de sa forte acculturation occidentale et surtout de l'obligation d'adapter cette musique aux goûts des Occidentaux, malgré l'intégrité musicale à l'égard de la musique qu'il joue, il la « distille » invariablement (utilisant une fois de plus le terme de Trimillos, 2004).

Cet intérêt de la part des musiciens transmusicaux est analogue à un phénomène que nous retrouvons de plus en plus en ethnomusicologie où l'ethnomusicologue n'est plus cet observateur distant et prétendument objectif, ou un observateur-participant. Pour aller au bout de sa démarche, il devient participant. D'un point de vue épistémologique, ce n'est plus la musique même qui prime mais les musiciens qui la font, la ressentent et l'expriment (Titon, 1997; Rice, 1997). Ces ethnomusicologues se concentrent plus à connaître une musique par le musicien qui l'exprime que par l'étude et l'analyse de la culture musicale. Pour les membres d'une culture, musique, culture et identité forment un état unitaire de l'être dans le monde puisqu'ils en sont « habités » (*embody*) (Shelemay, 1997). Culture et identité sont des substantialisations sociales de l'homme et non uniquement des concepts, des représentations ou des convictions de l'esprit. Par conséquent, la musique, qui manifeste ostensiblement cette substantialisation, semble être un phénomène socioculturel qui se ressent, se partage, se vit et s'incarne avant d'être conceptualisé. Ainsi, pour le musicien transmusical, il est insuffisant de simplement apprendre une musique et ses concepts, il doit apprendre à l'incarner ; elle doit l'habiter, s'il désire l'interpréter comme un natif. Ressentir comme un natif implique tout autant le corps : comment nous pouvons nous laisser habiter par cette musique, comment tout notre être peut l'exprimer, bien que nous ne soyons jamais en mesure de nous défaire totalement de l'acculturation de notre culture de naissance.

La transmusicalité est, de toute évidence, un phénomène culturel des sociétés contemporaines. Elle est un geste, une conduite, une prise de position, une substantialisation, un sentiment, une convoitise, une conviction, une expression musicale, mais au départ, une démarche artistique et esthétique. Elle est un geste par lequel un musicien désire déborder du cadre restreint, limitatif et parfois même doctrinaire d'une culture native afin d'élargir des horizons musicaux et esthétiques. La transmusicalité change le musicien transmusical ; il ne ressentira jamais la musique qu'il joue comme un natif, mais il est changé par la pensée et l'esthétique de cette musique à un point tel qu'il ne peut plus ressentir la musique de la culture dont il est originaire comme

un natif.

L'ethnomusicologie semble avoir encore des hésitations à se débarasser de cette distanciation exotique entre ce qui est occidental et ce qui ne l'est pas. Ce n'est que récemment, par exemple, que Ted Solís et al (2004) font explicitement état, dans *Performing Ethnomusicology*, des difficultés que rencontrent les ensembles de musiques du monde au sein des universités, surtout que ce phénomène y est encore rarement étudié. Le point qui prédomine dans leur texte est que ces musiques sont en grande partie enseignées selon des schèmes occidentaux. Et tout autant, très peu d'études font état de l'impact, sur les traditions musicales et les cultures concernées, des études ethnomusicologiques, des ensembles de musiques du monde des universités occidentales, ou encore des musiciens transmusciaux (Shelemay:1997:191-2). En d'autres mots, est-ce que le fait qu'une musique est présentée, décrite et connue d'une certaine façon en Occident et ce, selon des modalités typiquement occidentales, a un impact sur la musique de la culture de l'autre, surtout en raison de l'hégémonie et de l'esprit colonisateur que l'Occident affiche encore aujourd'hui à bien des égards ? Par ailleurs, tel qu'il a été proposé à la note 15, il est intéressant de noter que l'Occident a de moins en moins besoin d'imposer son hégémonie, à tout le moins en musique. De nombreuses cultures non occidentales semblent désirer volontairement se mettre au pas de la gamme tempérée.

L'ethnomusicologue suisse Laurent Aubert, dans son livre *La musique de l'autre* (2001), est peut-être le premier ethnomusicologue à analyser le phénomène de transfert culturel chez les musiciens du monde. Il utilise le terme transmuscial, mais ne décrit pas et ne présente pas directement la notion de transmuscialité tel que je le fais ici. L'ethnomusicologie ne doit plus uniquement étudier une musique distinctement de toute autre. Elle doit tenir en ligne de compte le fait que ses propres recherches, les livres qu'elle publie, les nombreux CD de musique traditionnelle et ethnographique, lancés périodiquement (autant par des ethnomusicologues que par des étiquettes CD les plus diverses), incluant tout ce que les médias et les producteurs peuvent publier sur ces musiques (à tort et à raison), altèrent la musique des différentes cultures du monde. La reconnaissance par le public occidental de l'existence et de la grande qualité musicale de toutes ces musiques modifie à coup sûr la perception que les musiciens traditionnels se font de leur musique, incluant autant ceux qui adaptent leur musique aux goûts de l'Occident que ceux qui demeurent authentiques dans le sens strict du terme.²² Le fait que l'Occident s'intéresse à leur musique (de quelque façon que ce soit : ethnomusicologue, musicien ou autre) change invariablement leur perception de celle-ci. Mais en même temps, cette reconnaissance altère notre culture occidentale dans un

retour de balancier : en devenant plus ouvert sur le monde, l'Occident modifie la perception qu'il se fait du reste du monde. Comme Philip V. Bohlman (2000) le suggère, l'Occident crée « l'autre » tel qu'il désire le concevoir. L'autre n'est pas vu pour ce qu'il est, mais plutôt pour ce que l'Occident désire en faire. L'exotisme, selon Bohlman, serait une illusion créée de toute pièce par l'Occident. J'ajouterais que l'effet de cette attitude est que cet autre qui est ainsi représenté devient secondaire : ce qui prime n'est pas l'autre que nous rendons exotique, mais l'image même que nous nous faisons de lui. En ce sens, Bohlman ajoute que l'Occident, en tant qu'entité culturelle et possiblement politique, existerait à cause de ce rapport exotique qu'il crée avec l'autre, un autre qu'il désire maintenir distant de lui-même, sans pouvoir vraiment le faire. Ainsi, la transmusicalité qui s'implante parmi les musiciens bouscule et bouleverse invariablement notre rapport exotique avec ce qui est différent de nous : le musicien transmusical désire ouvertement devenir cet autre que nous changeons par la mondialisation ; en le changeant, il nous change en retour puisque nous modifions la perception que nous nous faisons de lui. Alternativement, en réalisant que l'Occident change, l'autre altère son processus de changement pour s'ajuster et ce, dans un mouvement de balancier constant entre l'un et l'autre. Aujourd'hui, l'ethnomusicologie participe plus que jamais à ce processus de changement qui n'est maintenant plus unilatéral ou même bilatéral, plurilatéral, mais je proposerais plutôt « translatéral », du fait que ce type de changement implique obligatoirement un transfert culturel entre nous et toute autre culture, bien que ce type de transfert ne soit aucunement égalitaire, processus de changement auquel la transmusicalité participe activement. ❁

Notes

1. Je remercie sincèrement Catherine Potter, Nathalie Dussault et Shuni Tsou de leur participation à ce projet et de la générosité avec laquelle elles ont répondu à mes nombreuses questions. Je remercie aussi Donald Deschênes de ses nombreuses relectures qui m'ont permis de clarifier mes idées. Enfin, j'ai tenu compte, dans la mesure du possible, des commentaires très pertinents des deux évaluateurs.

2. Bien qu'une formation occidentale soit d'une grande aide à l'apprentissage d'un instrument ethnique, plusieurs musiciens ne croient pas qu'elle soit essentielle et, même, certains préfèrent l'ignorer afin que leur formation n'en soit pas influencée.

3. Terme qui m'a été proposé lors d'une conversation, bien qu'il parle du phénomène transmusical dans son livre *La musique de l'autre* (2001), sans lui donner

nécessairement le sens que je lui donne ici.

4. J'utilise le terme « autre » dans un sens très général et sans parti pris ou sous-entendus, signifiant uniquement et simplement ce qui est distinct de la culture d'origine d'une personne.

5. Un des évaluateurs de cet article indique que je semble confondre « culture » et « culture musicale ». Selon moi, une culture musicale ne peut exister que dans le contexte de la culture même qui l'a fait naître. Une culture musicale s'exprime et est nourrie par des modes de pensée et des schèmes de valeurs de la culture dont elle est issue, et en est, par conséquent, entièrement dépendante. Une musique est autant sociale, politique que culturelle, toute musique subissant le contrecoup de politiques sociales et culturelles, des goûts du grand public, de l'influence des producteurs et des diffuseurs de musique, et autres. Mon utilisation du mot culture sous-entend donc l'emprise de la culture sur la culture musicale. Ces mots ne peuvent être distingués.

6. Le métissage est défini comme le croisement de personnes de races différentes, alors que le syncrétisme fait référence à la fusion d'éléments culturels d'origines différentes. En soi, le terme syncrétisme serait plus approprié ici, mais le terme métissage est de plus en plus utilisée pour décrire des syncrétismes culturels, sociaux et même politiques les plus divers, ainsi que les fusions musicales ou artistiques de toute sorte. Dans le cadre de la présente discussion, je crois que l'utilisation du terme « métissage » avec sa signification actuelle plus élargie s'avère plus appropriée.

7. De toute évidence, tout transfert culturel n'est jamais égalitaire.

8. Lorsqu'il y a transfert, il y a évidemment appropriation, mais aussi échange, interaction et intersubjectivité. Lorsqu'il y a appropriation, il y a généralement peu ou prou d'échanges.

9. Cette formation musicale peut provenir autant d'un maître d'origine que d'un Occidental qui a obtenu son titre de maître. Elle peut donc se faire autant dans le pays d'origine du maître qu'en Occident.

10. Cf. Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien* (1983), ainsi que l'ensemble de ses écrits.

11. Ces musiciens peuvent être considérés d'excellents techniciens avec une piètre musicalité, cf. Yang, 2007.

12. Les réactions mentionnées ici ont été faites par des particuliers et ne peuvent bien sûr pas être généralisées à l'ensemble d'une population.

13. Un grand nombre d'étudiants du shakuhachi japonais n'ont aucune formation musicale préalable.

14. Le pire instrument occidental à cet égard est le piano, instrument totalement inflexible.

15. Il est à propos de mentionner ici le livre de Ross W. Duffin, *How Equal Temperament Ruined Harmony* (2007), dans lequel il indique que le tempérament égal n'a été véritablement implanté qu'à partir de 1917 et ce, à cause des développements du piano, et qu'il est rapidement devenu une vérité musicale : le

piano, les claviers servent de modèle à la transformation

16. Sabine Trébinjac, dans *Le pouvoir en chantant* (2000), présente une Chine qui demande à toutes les minorités ethniques d'accorder leurs instruments sur le « piano », dénaturant les particularités et les spécificités de la musique de ces peuples. Il est intéressant de noter comment des sociétés non occidentales se mettent, souvent volontairement et avec très peu de pression venant de l'Occident, au pas de la musique tempérée, modifiant leur musique et leurs instruments.

17. Traduction personnelle des expressions critiques anglaises « going native » et « playing ethnic ».

18. Les démarches des pays membres de l'Unesco dans l'établissement d'un patrimoine culturel intangible, l'élaboration de chartes du multiculturalisme dans certains pays, ou bien les démarches entreprises pour reconnaître la diversité culturelle des sociétés modernes cherchent, je crois, à équilibrer cette situation.

19. Le département de musiques du monde du conservatoire de Rotterdam est probablement l'exemple le plus notable.

20. Je pourrais aussi dire le plus « authentiquement » possible, mais la place ne me permet pas d'aborder ce terme amphibologique.

21. J'utilise « habiter » dans le même sens que le verbe anglais « to embody », mot qui est généralement traduit par « incarner ». « Habiter » est, selon moi, beaucoup plus approprié ici.

22. Par exemple, avant que le Japon n'ouvre ses portes à l'Occident, le shakuhachi n'était jamais joué sur scène ou devant le public, si nous excluons le fait que les moines de la secte Fuké qui mendiaient en jouant de cette flûte, ce qui ne peut évidemment pas être considéré comme une prestation devant auditoire. Il existe aujourd'hui deux principales écoles de shakuhachi au Japon : une moderne et une plus traditionnelle. L'école moderne calque ses pièces, son jeu et sa notation sur la musique occidentale, mais c'est l'école traditionnelle qui attire le plus d'intérêt des Occidentaux.

Références

- Aubert, Laurent. 2001. *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève: Georg: Ateliers d'ethnomusicologie.
- Bakan, Michael B. 2007. *World Music, Traditions and Transformations*. Boston: McGraw Hill.
- Barz, Gregory F. et Timothy J. Cooley. 1997. *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Bohlman, Philip V. 2000. "Composing the Cantorate: Westernizing Europe's Other Within." In *Western Music and Its Others*, edited by Georgina Born and David Hesmondhalgh, 187-212. Berkeley: University of California Press.
- Bor, Joep. 1995. "Teaching Musics of the World." *The Second International Symposium*,

- Basel, 14-17 October 1993. Edited by M. Lieth-Philipp and A. Gutzwiller, 61-81. Affalterbach: Philip Verlag.
- Casano, Steven. 2005. "From *Fuke Shuu* to *Uduboo*: The Transnational Flow of the *Shakuhachi* to the West." In *TheWorld of Music* 47(3): 17-34.
- Cooley, Timothy J. 1997. "Casting Shadows in the Field: An Introduction." In *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley, 3-19. New York: Oxford University Press.
- Corbett, John. 2000. "Experimental Oriental: New Music and Other Others." In *Western Music and Its Others*, edited by Georgina Born and David Hesmondhalgh, 163-186. Berkeley: University of California Press.
- Cottrell, Stephen. 2000. "The Challenges to the Performing Musician, and the Consequences for the Musicologist, in the Post-Modern Age." In *International e-journal of the Performing Arts*, Issue 001. <http://www.performanceartsinternational.net/html/SCpaper.htm>.
- Deschênes, Bruno. 2007. "La musique contemporaine face aux musiques du monde." Présenté au colloque *Composer au XXIe siècle : processus et philosophies*, 28 février au 3 mars 2007, Faculté de musique, Université de Montréal.
- Deschênes, Bruno. 2005. «The Interest of Westerners in Non-Western Music». In *TheWorld of Music* 47(3): 5-16.
- Duffin, Ross W. 2007. *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*. New York: W.W. Norton & Company.
- Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of 'Bi-Musicality'." *Ethnomusicology* 4(2): 55-59.
- Kaufman Shelemay, Kay. 1997. "The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition." In *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley, 189-204. New York: Oxford University Press.
- Menger, Pierre-Michel. 1983. *Le paradoxe du musicien*. Paris: Flammarion.
- Miller, Christopher. 2005. "Orchids (and Other Difficult Flowers) Revisited : A Reflection on Composing for Gamelan in North America." *TheWorld of Music* 47(3): 81-112.
- Pasler, Jann. 2000. "Race, Orientalism, and Distinction in the Wake of the 'Yellow Peril'." In *Western Music and Its Others*, edited by Georgina Born and David Hesmondhalgh, 86-118. Berkeley: University of California Press.
- Potter, Catherine. 1993. "Hariprasad Chaurasia : The Individual and the North Indian Classical Music Tradition." Thèse de maîtrise en ethnomusicologie, Université de Montréal.
- Rice, Timothy. 1997. «Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology.» In *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley, 101-120. New York: Oxford University Press.
- Said, Edward W. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.

- Solis, Ted. 2004. "Teaching What Cannot Be Taught : An Optimistic Overview. » In *Performing Ethnomusicology. Teaching and Representation in World Music Ensembles*, 1-19. Berkeley: University of California Press.
- Titon, Jeff Todd. 1997. "Knowing Fieldwork." In *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley, 87-100. New York: Oxford University Press.
- Trébinjac, Sabine. 2000. *Le pouvoir en chantant, Tome I*. Nanterre, France : Société d'ethnologie.
- Trimillos, Ricardo D. 2004. "Subject, Object, and the Ethnomusicology Ensemble : The Ethnomusicological 'We' and 'Them' ." In *Performing Ethnomusicology. Teaching and Representation in World Music Ensembles*, 1-19. Berkeley: University of California Press.
- Yang, Mina. 2007. "East Meets West in the Concert Hall : Asians and Classical Music in the Century of Imperialism, Post-Colonialism, and Multiculturalism." *Asian Music* 38(1): 1-30.