

L'apprentissage du *shakuhachi* japonais et le *shugyō*, la discipline du soi¹

BRUNO DESCHÊNES

Résumé: Venu de Chine, le bouddhisme est arrivé au Japon vers le VI^e siècle. Cette religion est devenue la voie spirituelle de l'aristocratie et, plus tard, de la classe des samourais, surtout le zen. Au cours des siècles qui ont suivi, le zen, largement teinté de taoïsme, a eu une influence indélébile sur tous les arts japonais, incluant les arts de combat et la cérémonie du thé. La discipline ascétique des moines bouddhistes est appelé shugyō, terme qui se traduit par entraînement, apprentissage ou discipline, mais qui peut aussi être traduit par développement du soi. Le shugyō considère que tout apprentissage débute par le corps, afin d'atteindre un état d'illumination où le corps et l'esprit ne font qu'un, c'est-à-dire un corps-esprit. Dans cet ordre d'idées, dans les arts, ce n'est pas le talent qui définit l'artiste, mais ce soi individuel qui se déploie à travers l'art. Le but du shugyō n'est alors pas l'acquisition d'une connaissance théorique, mais concerne le développement spirituel et éthique en corps-esprit de l'artiste face à son art.

Abstract: Buddhism arrived in Japan from China towards the sixth century. This religion became the aristocracy's spiritual practice and, later on, that of the samurai class, especially Zen Buddhism. Over the following centuries, Zen Buddhism, significantly tinged with Taoism, had an indelible influence on all Japanese arts, including combat arts and the tea ceremony. The ascetic discipline of Buddhist monks is known as shugyō, a term usually translated as "training," "apprenticeship," or "discipline," but which can also be translated as "self-cultivation." Shugyō considers that all learning begins with the body in order to attain a state of enlightenment in which the body and the spirit are one, that is to say a body-spirit. According to this concept, in the arts, it is not talent that defines the artist, but the individual self that is deployed across the art. The goal of shugyō is therefore not the acquisition of theoretical knowledge, but rather it concerns spiritual development and the artist's body-spirit ethic in the face of his or her art.

Venu de Chine, le bouddhisme est arrivé au Japon vers le VI^e siècle. Dès son apparition, cette religion est devenue la voie spirituelle de l'aristocratie et, plus tard, de la classe des samourais. Cette époque accueillera aussi l'écriture, la musique de cour (le *gagaku*, 雅楽) et bien d'autres formes d'art ou de techniques de production artistique, entre autres choses. Bien

que la pensée japonaise ait faites siennes autant les pensées bouddhiste et shintoïste (la religion native du Japon) que le taoïsme et le confucianisme et ce, à des degrés divers, ce sera le bouddhisme zen qui, à partir du XIII^e siècle, influencera de façon indélébile la pensée esthétique dans les arts japonais, incluant la cérémonie du thé et les arts de combat, surtout auprès des samourais.

Le bouddhisme zen cherche à atteindre un état de vide intérieur, grâce à une discipline ascétique appelée le *shugyō* (修行), terme qui signifie entraînement, apprentissage ou discipline. Cette conception de l'apprentissage a largement influencé autant l'éthique des artistes que celle de la classe guerrière, en cherchant à récuser une appréhension intellectuelle du monde, la formation de l'esprit et de la volonté étant considérée tributaire de celle du corps, et non le contraire. Le *shugyō* a une connotation beaucoup plus large que celle d'un enseignement et d'un apprentissage proprement dits. Le but de la formation du jeune moine est avant tout son développement *éthique* en corps-esprit face à lui-même, alors que chez l'artiste, il a trait au développement du soi face à son art. La pensée esthétique japonaise en est ainsi venue à considérer que la prise de conscience du soi artistique ne peut être atteinte qu'au-delà de l'esprit et de l'égo. L'artiste ne doit pas faire étalage de son talent, il laisse plutôt ses œuvres parler d'elles-mêmes. La qualité artistique d'une œuvre n'est pas dans ce qu'elle représente, ou dans ce que l'artiste conçoit, elle se retrouve plutôt dans ce que l'admirateur ressent de l'état d'âme transparaissant dans ses œuvres.

Le fait que le *shakuhachi* (尺八), la célèbre flûte de bambou japonaise, ait été l'apanage d'une secte bouddhiste zen, la secte Fuké, pendant plus de 250 ans, atteste que le *shugyō* a influencé l'apprentissage, les développements et le jeu du *shakuhachi*. Bien que les maîtres japonais du *shakuhachi* n'y fassent aucunement référence, ou l'éludent lorsqu'un élève leur pose la question, cette discipline est malgré tout sous-entendue dans leur enseignement.

Cet article trace en premier lieu un portrait du *shugyō*, de son enseignement et de son rôle dans le bouddhisme zen et la culture japonaise. Par la suite, je présente sommairement les principaux courants de la pensée artistique japonaise, dont le plus important est en lien avec cette discipline de soi. Finalement, sur la base de mon apprentissage personnel du *shakuhachi*, je tente de cerner divers aspects de cette forme d'apprentissage telle qu'elle est appliquée aujourd'hui. Cette flûte est considérée par de nombreux musiciens comme étant celle qui serait la plus difficile à jouer au monde. Les exigences particulières de son apprentissage m'ont forcé à me détacher de certains préceptes de la formation musicale que j'ai reçue en Occident et à prendre une attitude similaire à ce que demande le *shugyō*.

Le *shugyō*

Les noms d'un grand nombre de formes d'art au Japon se terminent par l'idéogramme *dō* (道), qui se traduit par voie, chemin et, parfois même, morale. Par exemple, l'art martial *aikidō* (合気道) signifie la voie de l'esprit harmonieux, *bushidō* (武士道), la voie du guerrier, *chadō* (茶道), la voie du thé, *geidō* (芸道), la voie de l'art, et même *shintō* (神道),² la voie des dieux. La pratique de tout *dō* consiste non pas à apprendre une technique ou à assimiler une connaissance intellectuelle ; elle est plus spécifiquement une discipline de soi résultant de l'inculcation de préceptes portant autant sur des façons de faire, des manières d'être, des connaissances, que des rites par lesquels chacune de ces voies peut être acquise et, par voie de conséquence, incarnée³ éthiquement dans le rapport de l'être au monde et à autrui. Être un artiste ou un praticien d'un art martial ne consisterait alors pas à développer un talent ou à acquérir une technique particulière, mais plutôt à discipliner l'être afin de devenir une meilleure personne (Carter 2008 : 3-4).⁴

Le bouddhisme zen considère que l'individualité est foncièrement égoïste. Une de ses tâches est autant d'en atténuer l'emprise que de déraciner les dichotomies qu'elle engendre, la première étant celle de l'esprit dissocié du corps. Le zen considère que la connaissance vraie ne peut être acquise uniquement par l'esprit ; elle doit débiter par le corps ou, plus spécifiquement, par un corps-esprit (心身一如, *shinshin'ichinyo*, signifiant : le corps et l'esprit ne font qu'un) en tant qu'état unitaire de notre présence consciente au monde. Tout apprentissage qui dissocie le corps de l'esprit est considéré comme imparfait ou incomplet. Ce que ces voies, ou *dō*, cherchent à inculquer à notre esprit introversif est d'avoir un rapport spirituellement cohérent entre notre corps et notre esprit, ainsi qu'un rapport éthique entre soi, la nature et tous les autres êtres humains. Cette éthique ne concerne pas uniquement des règles de conduite abstraites, mais autant une façon d'être qui précède toute abstraction. En d'autres termes, l'éthique est dans le geste et l'état d'âme par rapport à la vie, avant d'être un fait de l'esprit humain (10-11).

La prééminence que le zen donne à l'apprentissage du corps sur celui de l'esprit est telle que, lorsque le corps acquiert une nouvelle connaissance, ce que le corps-esprit saisit phénoménologiquement prime sur ce que l'intellect en interprète,⁵ Par exemple, un des buts des célèbres *kōan* zen, ces phrases ou anecdotes absurdes ou contradictoires, est de provoquer l'illumination chez le moine. Ils sont formulés de façon à mettre justement l'intellection en déroute, afin d'en atténuer l'emprise. Le bouddhisme zen japonais suggère que, lorsque le corps apprend, l'être entier apprend, alors que, lorsque seul l'esprit

apprend, il ignore le corps tout en « s'empêtrant » dans des tergiversations souvent illusoire. Selon cette pensée, la connaissance doit chercher à unifier l'esprit et le corps, et non à les dissocier. Abe Masao, spécialiste du bouddhisme zen, indique que le zen est considéré comme anti-intellectuel du fait qu'il est une pensée « terre-à-terre », prônant un pragmatisme qui est considéré sans base philosophique et ontologique (1997 : 27). Le zen ne nie aucunement l'intellection, il cherche plutôt à la mettre sur un pied d'égalité avec un corps qu'elle désavoue par ses tergiversations.

Le musicologue japonais Koji Matsunobu précise qu'autant dans le bouddhisme, le shintoïsme, le taoïsme que le confucianisme, la discipline de soi cherche justement à déraciner les dichotomies corps/esprit, homme/nature. Selon lui, une telle discipline serait la véritable source de la créativité humaine (2007 : 1433-1434). Ce lien corps-esprit faisait déjà partie intégrante de la pensée japonaise avant l'arrivée du bouddhisme. Un des raisons pour lesquelles cette religion a été acceptée est le fait qu'elle légitimait cette vision des choses.

La lexie japonaise traduisant l'expression « être humain » fait implicitement référence au lien éthique entre soi et autrui. Ce terme, *nin*gen (人間), signifie littéralement « entre personne et personne » (Kasulis 1987 : 23). Le premier caractère désigne l'homme (人, *nin*, *jin*, *hito*) dans sa corporéité au sein de la nature, alors que le deuxième signifie autant espace physique qu'intervalle de temps (間, *ken*, *kan*, *ma*, *aïda*). Dans la pensée japonaise, le temps et l'espace sont tributaires l'un de l'autre. Ce deuxième caractère dénote ainsi la façon dont l'espace et le temps sont ressentis phénoménologiquement en même temps, et non comme un espace auquel est superposé un temps chronologique ; ils doivent être ressentis conjointement avant de pouvoir être « évalués » abstraitement. Le philosophe japonais Tetsurō Watsuji (1889-1960) indique que ce deuxième caractère, *ken*,⁶ fait référence à l'interstice entre les êtres dans leur rapport réciproque. *Nin*gen désigne ainsi l'être humain dans son individualité, mais une individualité qui est fondamentalement sociale et corporelle, puisque le soi ne peut se reconnaître que dans son rapport interstitiel à autrui dans lequel il se reflète, rapport qui est incarné en corps-esprit (1996 : 14).

L'enseignement de tout *dō* découle du *shugyō*, la discipline ascétique des moines bouddhistes zen, bien que le terme soit aujourd'hui ignoré dans les arts. Le philosophe japonais Yasuo Yuasa (1925-2005) indique que cet enseignement cherche à la base à former un corps-esprit par un apprentissage phénoménologique qui donne préséance au corps sur l'esprit (1987 : 18-19 *passim*). Dans les arts, cette discipline de soi cherche à former le caractère éthique de l'artiste en faisant appel à une pratique plaçant corps et esprit *ontologiquement* sur un pied d'égalité, bien que le corps soit le point de départ

de cette pratique. Le but du *shugyō* n'est pas d'atteindre une finalité ou un but clairement conçu ; l'intention est plutôt de devenir une meilleure personne, un meilleur artiste dans le cheminement de vie. La sagesse, l'éthique ou la morale ne sont aucunement des savoirs ou une connaissance à acquérir, mais des façons d'être saisies au-delà des mots.

Le musicologue japonais Eishi Kikkawa fait succinctement mention du *shugyō*, précisant cependant que, dans les arts, le terme *keiko* (稽古) lui est habituellement préféré.⁷ Ce terme désigne aussi l'entraînement et la formation à tout art, toutefois sans la connotation ascétique de cette discipline, bien que quelques adeptes occidentaux du *shakuhachi* utilisent le terme *shugyō*, en grande partie à cause des origines zen de son répertoire solo. Kikkawa indique qu'à partir de l'ère Muromachi (1337-1573), la croyance était qu'en faisant appel à la discipline ascétique du bouddhisme zen, la musique avait une valeur morale et spirituelle, pouvant même permettre d'atteindre l'illumination. Tout artiste était alors reconnu par l'ascétisme de sa discipline artistique (1979 [1948] : 115-117). Il va sans dire qu'aujourd'hui qu'ils utilisent les termes *keiko* ou *shugyō*, les artistes ne prétendent aucunement atteindre l'illumination, ils cherchent plutôt à atteindre, je dirais, une profonde sagesse artistique.

La seule mention que j'aie trouvée à propos du *shugyō* relativement à l'apprentissage du *shakuhachi* provient d'un article d'Andreas Gutzwiller et de Gerald Bennett, dans lequel ces deux auteurs indiquent brièvement que les moines de la secte bouddhiste zen Fuké, à l'origine du répertoire solo de *shakuhachi*, le *honkyoku* (本曲, pièces originales), auraient pratiqué le *kisoku shugyō* (氣息修行), c'est-à-dire la discipline de la respiration spirituelle dont l'aphorisme suivant créé par ces moines résume très bien cette pratique : *Ichionjōbutsu* (一音成仏), d'un souffle, la bouddhité. Cet aphorisme sous-entend que d'un simple souffle, produit par le corps, le musicien peut atteindre l'illumination, qui, elle, est de la sphère de l'esprit ; cependant, elle a besoin de ce souffle vital corporel et incarné pour être atteinte. Ces moines portaient une attention particulière à la qualité du timbre de chaque son (*tone cells*) (1991 : 56). Les pièces de *honkyoku* n'ont pas de ligne mélodique à proprement parler, ainsi que nous l'entendons couramment. Elles sont plutôt des mélodies de timbres cherchant à exprimer cet état bouddhique. Même là, ce ne sont pas des mélodies de sons successifs harmonieux à l'écoute. Chaque phrase est entrecoupée de respiration et de silence, telle une courte vacuité d'où émane en quelque sorte le son.

Le bouddhisme zen a accordé une très grande importance à la pratique ascétique du *shugyō*, considérant que l'illumination ne pouvait être atteinte que par cette pratique. Toutefois, bien qu'il donne préséance au corps sur l'esprit, cela ne signifie aucunement que le zen ne les distingue pas, ou bien

qu'il donne prééminence à l'un au détriment de l'autre. Au contraire, un des principaux objectifs de cette pensée religieuse est précisément d'unir deux aspects de l'être qui auraient été dissociés à la naissance. Ainsi que le suggère Thomas P. Kasulis, les philosophies asiatiques considèrent la symbiose corps-esprit comme un cheminement et non comme un accomplissement ou une finalité (1987 : 1). En ce sens, un des grands questionnements du bouddhisme zen ne serait pas de cerner le lien (ou le manque de lien) entre le corps et l'esprit, mais plutôt de découvrir comment cette alliance peut être atteinte et maintenue, en faisant appel à une discipline qui le permettra. Selon cette pensée, le soi qui saisit seulement du point de vue de l'esprit ne serait que le soi de l'esprit, et non de l'être dans son intégrité. Le soi ne peut véritablement se connaître s'il dénie ce corps qui lui permet de réaliser qu'il est aussi esprit. Kasulis suggère même que, selon le bouddhisme, former l'esprit sans discipliner le corps serait à certains égards une forme d'aberration (24).

Courants artistiques dans les arts traditionnels

Selon le philosophe et historien Shūichi Katō (1919-2008), le Japon aurait connu trois grands courants artistiques (1971 : 151 *passim*), bien qu'ils soient apparus lors de périodes distinctes de son histoire. De la fin du XII^e au début du XIII^e siècles, les arts connurent une période durant laquelle « l'art pour l'art » dominait, selon une conception proche de ce que nous retrouvons en Occident : l'art se suffisant à lui-même. L'écroulement de l'aristocratie à cette époque a permis à la classe guerrière des samourais de prendre le pouvoir. Ce bouleversement a conduit les artistes à fuir la cour. Ils devinrent des reclus professant une pratique érémitique similaire à celle des moines bouddhistes. Appuyant les propos de Kikkawa, Katō indique que les artistes tentaient d'appliquer les grands principes du *shugyō* ; cependant, il n'avait toutefois pas le caractère ascétique typique de la discipline monacale, recevant les récriminations des moines bouddhistes.

Durant l'ère d'Édo (1603-1868), au courant des XVIII^e et XIX^e siècles, il y eut un autre mouvement que Katō appelle « l'art pour la vie ». Ce mouvement tirait ses préceptes du confucianisme, prêchant les valeurs morales et éducatives de l'art.

Toutefois, le troisième et plus important courant a été « la vie pour l'art », qui est apparu suite aux développements de la cérémonie du thé à la fin de l'ère Muromachi (1392-1573), et qui s'est principalement développé au début de l'ère d'Édo.⁸ Les maîtres de cet art vouaient leur vie entière à leur pratique. Ce courant, que nous retrouvons encore aujourd'hui chez la

plupart des artistes et artisans traditionnels, est celui qui a eu la plus grande influence dans tous les arts japonais. Selon ce mouvement, l'esthétique se retrouve non pas dans l'œuvre mais bien dans la discipline même de l'artiste, dont les œuvres sont beaucoup plus qu'un reflet de son talent : elles sont l'expression même de cette vie et de cette discipline artistique. Selon Katō, sans un tel courant, la cérémonie du thé n'aurait pas atteint le haut niveau de raffinement que nous lui connaissons aujourd'hui. Les maîtres de cet art considéraient leur vie entière comme une expression esthétique (si ce n'est métaphorique, dira Katō), rejetant tout plaisir sensuel afin que le plaisir esthétique soit ressenti intérieurement, c'est-à-dire spirituellement dans l'acte créateur de la cérémonie,⁹ et ce autant par l'hôte que par les invités. Être un artiste ne consiste pas à professer un art ou encore à créer des œuvres remarquables, mais avant tout à incarner une façon d'être, appuyée par une éthique à caractère spirituel. Si l'état d'esprit est approprié, la forme du geste créateur sera propice et l'œuvre créée sera alors ressentie comme belle ; la beauté est dans ce que l'admirateur ressent de cet état d'âme dont l'œuvre est imbibée, et non dans ce que l'artiste en conçoit. Il pourrait même être suggéré que, dans la pensée esthétique japonaise, l'esprit est au service du corps qui crée, et non le contraire.

Un excellent exemple à cet égard est la calligraphie. Le caractère ou le poème calligraphié doit être créé d'un seul souffle, apprentissage qui nécessite de longues années de pratique assidue, à répéter inlassablement les mêmes mouvements, afin de produire de façon naturelle, si ce n'est innée, chaque caractère. Avant de réaliser sa calligraphie, le calligraphe doit se préparer en « méditant » quelques secondes, préparant ainsi le geste du bras et de la main qui tracera les caractères dans l'élan d'un unique souffle. S'il y a des arrêts ou des hésitations, le caractère calligraphié court le risque de manquer d'âme et d'unité. L'esprit de l'artiste ne doit pas interférer, il doit laisser le geste se déployer de lui-même. Le connaisseur sait reconnaître si le calligraphe était dans un état d'esprit propice en portant attention à cette qualité artistique subtile qui transparait au-delà de la qualité technique ou de la beauté de l'œuvre même.

Dans la culture traditionnelle japonaise, l'art, l'esthétique, la religion, la philosophie, même la politique et les gestes de la vie de tous les jours, sont enchevêtrés. Shūichi Katō mentionne que, historiquement, déjà au milieu du premier millénaire, la pensée japonaise s'est structurée autour d'une esthétique de vie prévalant sur les croyances religieuses ou même les devoirs éthiques (4). Le geste doit être non pas machinal ou gratuit mais intentionnel, il est une forme incarnée émanant de l'esprit sans que celui-ci cherche à le contrôler.¹⁰ S'exprimant dans le monde, le geste fait partie de l'« entre-lien »

interstitiel entre des *ninjen*, tel que définit par le philosophe Tetsurō Watsuji. Le geste, tant de politesse, religieux que créateur, n'est pas pour soi mais surtout pour autrui, authentifiant avant tout une façon d'être pour les besoins de cet entre-lien. Il peut même être suggéré que, dans la pensée japonaise, le geste situe l'être dans l'espace et le temps face à autrui. Identitaire, il définit l'être dans son rapport au monde et à autrui, précédant toute parole et toute intellection. L'admirateur ne porte pas uniquement son regard sur la qualité de l'œuvre, mais sur la qualité du geste et de l'état d'esprit dont l'œuvre est l'expression.

L'apprentissage du *shakuhachi*

Mon premier professeur de *shakuhachi*, monsieur Yoshio Masumoto, était un Japonais en retraite résidant à Montréal ; il n'enseignait que les bases de cette flûte. Après quelques leçons, il me remet la partition d'une pièce que je connaissais de nom sans l'avoir jamais entendue. Il me demande de la lire et de la jouer avec lui. Perplexe, je lui demande s'il peut la jouer en premier afin que je puisse l'entendre, ce qu'il refuse. Obtempérant avec appréhension à sa demande, j'ai lu la partition du mieux que je pouvais, surtout qu'à l'époque je n'étais pas encore totalement familier avec la notation du *shakuhachi*. En cours de lecture, j'ai réalisé que je devais, en plus, porter attention à ce qu'il jouait : il cherchait clairement à m'enseigner quelque chose par cet exercice.

Une deuxième anecdote a trait à une remarque que m'a faite mon maître japonais de *shakuhachi*, monsieur Yoshio Kurahashi, résidant à Kyōto, lors d'une entrevue que je faisais pour un article du magazine montréalais *La Scena Musicale* (juin 2006). Depuis le début des années 1990, monsieur Kurahashi visite deux fois par an plusieurs villes des États-Unis afin d'y enseigner le *shakuhachi*. En cours d'entrevue, je lui demande quelle serait, selon lui, la distinction entre enseigner cette flûte à un élève occidental comparativement à un élève japonais. Il me répondit qu'évidemment, cela est plus simple avec un élève japonais du fait qu'il est natif. Celui-ci ne pose pas de questions, entre autres choses, ainsi que la tradition l'y a habitué, alors qu'il juge tout à fait normal que l'élève occidental pose des questions à cause de sa méconnaissance de la culture japonaise. Toutefois, monsieur Kurahashi ajoute qu'un nombre important de ses élèves occidentaux n'écoutent pas la réponse qu'il donne à leurs questions, ayant en tête plus souvent qu'autrement des présupposés qui les empêchent d'être vraiment attentifs à qu'il leur dit.

Quelques grands préceptes de l'enseignement du *shugyō* imprègnent encore aujourd'hui la formation aux arts traditionnels japonais, enseignement

qui n'a bien sûr aucun lien avec l'entraînement du jeune moine novice, ainsi qu'avec l'ascétisme qui lui est usuellement associé. Malgré cela, en cours d'apprentissage de cette flûte, autant avec monsieur Masumoto que monsieur Kurahashi, j'ai réalisé que je ne pouvais l'apprendre strictement selon le mode d'apprentissage prôné en Occident qui donne préséance à l'esprit sur le corps, comparativement à l'approche orale des arts traditionnels japonais basée sur le mimétisme et qui préconise plutôt une approche inverse. Dès le début, je faisais face à un dilemme : tenter d'atténuer l'emprise de ce mode de pensée intellectuel auquel j'ai été formé et qui, paradoxalement, m'a amené à m'intéresser à cette musique au départ. J'ai réalisé que je ne pouvais m'imprégner de la pensée esthétique de la culture japonaise et ainsi interpréter convenablement les pièces du répertoire de *honkyoku* qu'en me « dés-identifiant » partiellement de l'enculturation que j'avais acquise en matière de musique afin de me « ré-identifier » à quelques-uns des préceptes découlant du *shugyō* et de la pensée japonaise, à tout le moins ceux que les maîtres de *shakuhachi* font valoir encore aujourd'hui dans leur enseignement, même s'ils n'en font pas explicitement mention.

Deux aspects de l'apprentissage de *shakuhachi*¹¹ auxquels est applicable le *shugyō* sont les suivants : la formation des lèvres et l'interprétation du répertoire solo de *honkyoku*,¹² parmi bien d'autres bien sûr. Le *shakuhachi* possède cinq trous.¹³ Il est possible de produire les 12 demi-tons de la gamme, sans toutefois être juste selon la gamme tempérée occidentale. L'échelle produite par ces cinq trous est pentatonique : ré, fa, sol, la, do, sur deux octaves et demie. Les autres notes sont produites par une ouverture partielle de trous, à laquelle doivent s'ajouter des mouvements de la lèvre supérieure, de la mâchoire et de la tête vers le bas. Le son de cette flûte est produit par une embouchure en biseau qui coupe le souffle. Il est rare qu'un élève produise un son au premier essai. Cela peut lui prendre plusieurs jours, parfois même quelques semaines, du fait qu'il doit trouver autant la bonne position de la flûte que la bonne position et la bonne ouverture des lèvres, entre autres choses.

La coordination de ces trois mouvements (de tête, de mâchoire et de lèvres) est tout ce qu'il y a de plus laborieux. Une des raisons de cette difficulté serait liée au fait que les muscles oro-faciaux du visage sont particulièrement difficiles à entraîner, comparativement aux muscles des bras ou des jambes qui peuvent être formés aisément par la pratique d'un sport, par exemple. La fonction première de ces muscles serait d'ouvrir et de fermer la bouche pour les besoins de la parole et d'autres nécessités physiologiques (manger, bailler, entre autres choses), et non de déplacer les lèvres de gauche à droite, bien que les mouvements de la tête vers le bas et en diagonale soient aisés ou de la mâchoire vers la droite et la gauche soient possibles. Le jeu de cette

flûte nécessite des mouvements musculaires aucunement naturels, ardues à produire et surtout à mémoriser. Ce sera grâce à une discipline assidue pendant de nombreuses années que ces muscles en viendront à se plier très progressivement aux exigences de cet instrument. Cela est possiblement une des raisons pour laquelle le *shakuhachi* est considéré par de nombreux musiciens comme l'une des flûtes, si ce n'est la flûte, la plus difficile à jouer au monde.¹⁴

Dans l'apprentissage de cette flûte, je désire suggérer que le *shugyō* s'applique à la discipline astreignante qu'impose l'entraînement des lèvres et des muscles oro-faciaux. Cela peut prendre des mois, parfois même plusieurs années, avant de faire les bons mouvements de lèvres, coordonnées à ceux de la mâchoire et de la tête, et qui permettent de produire un son de qualité. Cette situation oblige l'élève à acquérir une discipline de fer s'il désire réussir un jour à jouer convenablement de cette flûte. La qualité du son est totalement dépendante de la façon dont chaque élève forme ces muscles. Il est, je crois, impossible de les forcer à se plier plus rapidement aux exigences du jeu du *shakuhachi*. Même pendant de nombreux mois, au cours des premières années, l'élève aura l'impression qu'il ne progresse pas, comme si ses lèvres se refusaient résolument à prendre le pli. Sans une rigueur exemplaire, ces muscles ne pourront pas être convenablement formés.¹⁵

Un *shakuhachi* joué par plusieurs musiciens sonnera différemment du fait que chacun forme ses lèvres autrement que les autres musiciens, et qu'à l'écoute, nous pouvons reconnaître facilement un débutant d'un élève avancé ou d'un maître. À bien des égards, l'apprentissage du *shakuhachi* exige un certain détachement afin de ne pas se laisser abattre par les hauts et les bas de cet entraînement ardu. L'élève n'a alors d'autre choix que de laisser ces muscles rébarbatifs apprendre à leur propre rythme. Ce sera l'assiduité de cette discipline de soi qui leur permettra de se « plier » aux exigences de cette flûte. J'ai dû apprendre à ne pas porter de jugement, seulement à continuer sans relâche, sans me soucier des hauts et des bas de cet apprentissage.¹⁶ L'apprentissage de tout art et de tout instrument de musique nécessite bien sûr d'acquérir une telle discipline. Cependant, je crois que les exigences du *shakuhachi* vont bien au-delà d'une simple discipline assidue ; elles impliquent autant de former son caractère afin de ne pas se laisser emporter par le désenchantement.

En ce qui a trait à l'interprétation du répertoire solo pour *shakuhachi*, les notions esthétiques qui la sous-tendent diffèrent à bien des égards de ce que nous retrouvons en Occident. Un excellent exemple est le suivant : dans la musique occidentale, le silence est habituellement conçu comme une absence de son, alors que, dans le *honkyoku*, le son émane du silence afin d'y

retourner, ainsi que monsieur Kurahashi me l'a indiqué à maintes reprises. Cette notion est en lien avec l'aphorisme mentionné précédemment : *ichi on jō butsu*, « d'un souffle, la bouddhité ». L'inspiration, silencieuse, est une méditation qui prépare la phrase musicale à laquelle le souffle permettra de donner vie. Si ce silence est mal « médité », le son, à l'image de l'état d'esprit du musicien, court le risque de ne pas avoir la qualité musicale désirée. J'ai dû apprendre à faire taire les tergiversations intempestives de mon esprit intellectuel afin de découvrir comment mon souffle peut faire émaner la phrase musicale d'un tel silence, ce qui n'est pas une mince affaire pour un musicien occidental formé à contrôler et à analyser intellectuellement tous les aspects de la musique qu'il interprète. Ce n'est qu'après de nombreuses années de pratique assidue que je crois avoir saisi l'importance de ce silence médité en préparation à chaque phrase musicale, sans interférence de mon esprit. Je ne prétends aucunement pouvoir le ressentir et l'exprimer dans un esprit typiquement japonais, mais j'espère à tout le moins en avoir saisi la portée.

Un principe esthétique utilisé dans plusieurs arts japonais, dont la musique, est le *ma* (間), terme qui signifie autant espace physique qu'intervalle de temps.¹⁷ Dans le répertoire solo de *honkyoku*, le *ma* fait référence au silence obligatoire entre les phrases musicales, ou encore, dans le théâtre ou la danse, à la façon dont chaque danseur ou acteur ressent la présence spatiotemporelle des autres personnes sur scène avec lui ou elle. Dans la pensée traditionnelle japonaise, le temps est considéré comme tributaire de l'espace, devenant un espace-temps tributaire en retour de la perception que chacun de nous en a. Dans cet ordre d'idées, lors de l'interprétation de pièces solos du répertoire de *honkyoku*, le *ma* concerne la façon dont l'interprète ressent ce temps, tant celui de ce silence d'où émanera la phrase musicale à venir, que celui de la phrase même qui remplit ce silence et y retourne par la suite. L'élève en *shakuhachi* doit apprendre à se défaire de l'emprise d'une conception linéaire du temps. Dans l'esprit du *ichi on jō butsu*, le *ma* est autant cette inspiration silencieuse par laquelle le musicien prépare la phrase musicale à venir, que la façon dont il cristallise le temps de la phrase par son souffle.¹⁸ Un des buts de la discipline de soi serait justement d'apprendre à atténuer l'emprise d'un temps linéaire afin que chaque phrase, ainsi que la pièce interprétée, ait son propre temps. Il faut aussi ajouter à cela un troisième *ma*, celui qui existe entre le musicien et son auditoire, tel un lien esthétique et sensible entre eux, la musique même n'étant qu'un prétexte à cette intersubjectivité esthétique.

Les pièces solos du répertoire de *honkyoku* ne sont pas des mélodies à proprement parler, mais des mélodies de timbre qui cherchaient à exprimer

au départ des états représentatifs d'un sentiment par rapport à la pensée bouddhiste ou bien à la nature. Nous retrouvons, par exemple, les titres suivants : *Tamuké* (Offrande), *Kyorei* (Cloche vide), *Sashi* (Compassion du Bodhisattva), *Kokū* (Ciel vide), *Yamagoé* (Traverser la montagne), *San'ya* (Trois vallées). Malgré la référence à la nature dans le titre des deux dernières pièces, celles-ci ont trait aux difficultés de l'entraînement du jeune moine, qui peuvent être similaires à la tâche éprouvante de traverser une montagne. D'autres pièces font référence à des thèmes de la nature : *Shika no tōne* (Le brame lointain du cerf) ou *Tsuru no sugomori* (La nidification de la grue). L'état d'âme du musicien détermine la qualité de l'interprétation. Si nous désirons interpréter convenablement ces œuvres, il faut non seulement connaître une technique d'interprétation et un répertoire, il faut tout autant apprendre à les ressentir de cette façon bien particulière qui est basée non pas sur une esthétique abstraite, mais sur une façon d'être, par laquelle notre corps et notre esprit tentent de devenir un corps-esprit. Pour cette raison, l'interprétation pourra différer d'un musicien à l'autre. L'une des grandes difficultés de cet apprentissage pour un Occidental n'est pas uniquement de suivre cette discipline particulière, mais consiste plutôt, et je dirais même surtout, à se désidentifier partiellement de notre enculturation occidentale afin de nous imprégner de cette façon d'apprendre, de ressentir et d'interpréter la musique. Exactement comme dans la calligraphie où le connaisseur sait reconnaître si le calligraphe était dans un état d'esprit propice lorsqu'il a créé ses caractères, il en va de même d'un interprète du *shakuhachi*, tel qu'il l'exprime par le *ma*. Un des buts de la discipline du *shugyō* dans le répertoire du *shakuhachi* aujourd'hui serait, je crois, de discipliner notre corps-esprit à exprimer adéquatement en musique un silence qui, en définitive, est plus important que le son même, le son étant l'émanation de notre état d'esprit.

En guise de conclusion

Les maîtres japonais du *shakuhachi* ne font aucunement référence au *shugyō*. Ce sont plutôt nous, les non-Japonais, qui cherchons à lui donner une forme rationalisable. L'exercice auquel je me livre ici est à bien des égards contraire à ce que préconise le *shugyō*, ainsi que la pensée japonaise dans son ensemble. Encore aujourd'hui, la plupart des artistes des arts traditionnels japonais évitent d'analyser leur art, leur métier, leur esthétique, attitude qui découle des assises bouddhistes zen de la pensée artistique traditionnelle japonaise. L'art chez eux est de l'ordre du vécu incarné et non de la théorisation. Lorsque

monsieur Yoshio Kurahashi enseigne à l'étranger, il n'a pas d'autre choix que de répondre aux questions de ses élèves, mais il ne peut faire autrement que constater qu'en donnant préséance à leurs présuppositions, ils ne sont pas toujours attentifs à ce qu'il leur enseigne. Les maîtres japonais éludent autant que possible les questions à caractère théorique ou intellectuel, considérant que tout intellectualisme, incluant toute présupposition, peut nous empêcher de bien ressentir ce que nous désirons apprendre, nos présuppositions pouvant interférer avec ce que nous ressentons.

Il est souvent suggéré que l'enseignement oral fait appel à la base à l'imitation ainsi qu'à la répétition. Cependant, lors de ce cours de mon premier maître, monsieur Masumoto, durant lequel il me demandait de lire une pièce sans la connaître, il y avait beaucoup plus : je devais être attentif d'une façon que j'appellerais intuitive, ou plus spécifiquement non intellectuelle, afin de « saisir » ce qu'il désirait m'enseigner. Il pourrait être suggéré que, dans l'enseignement oral au Japon, ce n'est pas le maître qui enseigne, mais l'élève qui apprend, ce dernier devant saisir intuitivement ce que le maître désire qu'il apprenne et ce, sans explication aucune, tâche difficile pour les élèves qui ont été formés à un enseignement contraire. Bien qu'il y ait bien sûr du mimétisme dans cet enseignement, l'élève doit non pas simplement répéter machinalement ce que le maître lui montre, il doit saisir ce que le maître désire qu'il apprenne. Parfois, le maître ne corrigera pas les erreurs de l'élève afin justement qu'il les découvre par lui-même (Gutzwiller 1974 : chapitre 4). L'élève n'apprend pas une technique ou une théorie quelconque, il doit plutôt apprendre à saisir ce que le maître lui enseigne, d'où le lien que je propose avec le *shugyō* : l'élève doit apprendre à se tenir loin de toute présupposition afin d'être attentif en corps-esprit, et non uniquement en esprit, à ce qui lui est enseigné.

Un des objectifs du *shugyō*, s'il en est un, serait de prime abord le développement éthique du soi par rapport à un art, une éthique par laquelle la vie donne sens à l'art, et non l'art à la vie. Selon la pensée traditionnelle japonaise, l'artiste n'a nul besoin de s'afficher ou de s'enorgueillir ; il doit simplement s'effacer devant l'œuvre, puisqu'elle rend compte de son état d'esprit et de son éthique. Être un artiste serait alors un mode de vie, une façon d'être, une vie pour l'art, qui, selon cette pensée, ne peut être atteinte que par une discipline du corps-esprit, et non uniquement de l'esprit ou du corps dissociés l'un de l'autre. Le musicien cherchera non pas à afficher son talent devant son auditoire, mais plutôt à faire ressentir à autrui cet état d'esprit dans l'entre-lien intersubjectif qu'il cherche à établir en jouant pour lui. 🌸

Notes

1. Je tiens à remercier sincèrement Frédéric Léotar, ethnomusicologue, ainsi que les deux évaluateurs pour leurs commentaires et suggestions.

2. Le shintoïsme, la religion polythéiste et animiste propre au Japon, a été davantage formalisée suite à l'arrivée du bouddhisme, de crainte que les croyances autochtones ne disparaissent devant celui-ci. Ce n'est qu'à partir du X^e siècle que le bouddhisme commença à s'implanter dans la population. Au XVI^e siècle, voulant se débarrasser du christianisme, le *shōgun* imposa à la population entière de s'inscrire dans des temples bouddhistes, à une époque où le bouddhisme était en déclin. Au début de l'ère Meiji (1868-1912), le gouvernement tenta d'imposer le shintoïsme comme religion d'État, projet qu'il dut abandonner quelques années plus tard. Dans son ensemble, la pensée japonaise serait un amalgame de shintoïsme, de bouddhisme, de taoïsme et de confucianisme, auquel s'ajoute aujourd'hui le christianisme. Au Japon, la religion n'est aucunement un facteur identitaire, elle est conçue non pas comme un dogme, plutôt comme un culte et des rites dont la valeur première se trouve dans la pratique. Les gens « vont » d'une religion à l'autre sans y voir de contradiction, le rite primant sur les dogmes. Aujourd'hui, la secte zen serait la plus petite secte bouddhiste au Japon parmi la population, malgré l'existence de nombreux temples zen. Malgré cela, l'Occident véhicule le mythe que la pensée japonaise est avant tout zen.

3. Au sens du terme anglais « embodiment ».

4. Ce philosophe donne un aperçu très juste, je crois, de l'application du *shugyō* dans divers arts et arts martiaux, bien qu'il ne dise rien de la musique ou des arts de la scène.

5. Dans un article récent, je suggère qu'en Occident, l'image de la métaphore provient du lien abstrait entre les mots utilisés, alors qu'au Japon, l'image viendrait plutôt de ce que le corps-esprit saisit et ressent, les mots en étant une résultante (Deschênes 2012 : 229-243).

6. Qui devient *gen* lorsque précédé d'une syllabe.

7. Tomie Hahn, dans *Sensational Knowledge* (2007), un livre sur la danse traditionnelle japonaise *nihon buyō* (日本舞踊), fait mention de la *keikoba* (稽古場), soit la salle de cours et de pratique. Une amie japonaise, spécialiste de la danse traditionnelle japonaise, confirme aussi l'utilisation courante de *keiko* en danse et dans le théâtre, entre autres choses.

8. Trois mentions historiques sont fort intéressantes à cet égard. La cérémonie du thé s'est développée chez les samouraïs suite à l'instauration de la paix à l'ère d'Édo. Le *bushidō* (武士道), le célèbre code de la voie du guerrier, a été rédigé à la fin de cette ère, c'est-à-dire la fin du XIX^e siècle, et non durant les nombreuses guerres qui l'ont précédé. Finalement, ne pouvant se battre, de nombreux *rōnin* (浪人), ces samouraïs sans maître (ce terme signifie homme errant), ont joint les rangs de la secte bouddhiste zen Fuké, apprenant à jouer

du *shakuhachi*. Plusieurs sont devenus espions pour le *shōgun*, parfois même escrocs. Ils étaient les seuls à pouvoir voyager librement d'une province à l'autre.

9. Ce mouvement de « la vie pour l'art » s'est propagé dans toutes les formes d'art du Japon, y compris chez les artisans (fabricants de papier, de laque, de poteries, de poupées, de cloches, d'éventails, de sabres, de kimonos, etc., et même chez les chefs cuisiniers). Cependant, Katō ne fait mention que de la cérémonie du thé.

10. La culture japonaise est reconnue pour son extrême ritualisation des gestes les plus communs. Cela concerne autant le simple geste de déposer un objet sur une table que celui de l'artiste créant. Le geste très banal de placer ses chaussures convenablement à l'entrée de la maison sera remarqué, car il démontre le respect des formes sociales. Chez l'artiste, le geste fait appel aux *kata* (型, modèle), ces formes, ou ces façons de faire, qui ritualisent et structurent l'acte créateur, celles-ci étant l'incarnation de son état d'esprit.

11. Le mot *shakuhachi* signifie « 1,8 *shaku* », le *shaku* étant une unité de mesure d'origine chinoise équivalant à 30,30 cm. Il est ensuite divisé par 10, le 8 désigne 8 *sun*. Les interprètes du *shakuhachi* possèdent habituellement des flûtes de différentes longueurs, pouvant aller de 1,2 *shaku* jusqu'à 3 *shaku*, parfois même plus longues. La différence entre chacune de ces longueurs est d'environ un demi-ton. Toutefois, en s'allongeant le demi-ton s'élargit aussi entre les flûtes.

12. Ce répertoire comprend originalement 36 pièces répertoriées par Kurosawa Kinko (1710-1771). Aujourd'hui, le terme *honkyoku* désigne l'ensemble des pièces solos des diverses écoles de *shakuhachi*, à l'exception de l'école Tozan, créée en 1896 par Nakao Tozan (1876-1956). Voulant créer une école moderne, Tozan a calqué des aspects de son jeu et de sa notation sur la musique occidentale. Par ailleurs, une même pièce de *honkyoku* peut se retrouver dans différentes écoles sous différents titres, ou encore des pièces différentes peuvent porter le même titre.

13. Cette flûte est encore produite à la main aujourd'hui. Les fabricants se préoccupent peu de la « justesse » telle que nous l'entendons en Occident, bien que des développements récents permettent de la rendre plus « juste » et d'être jouée aux côtés d'instruments occidentaux. Un modèle à 7 trous a été créé dans les années 1930 et un à 9 trous après la Seconde Guerre mondiale ; celui à 7 trous est utilisé en musique folklorique et en musique actuelle, alors que celui à 9 trous n'est joué que par quelques *afficionados*. Le modèle original à 5 trous demeure toujours le plus populaire, autant chez les Japonais qu'en Occident.

14. Je tire ces constatations de mon apprentissage personnel, ainsi que de mes observations de mes élèves en *shakuhachi* ainsi que de mes maîtres. Régulièrement, j'accueille des gens désirant apprendre cette flûte ; ils abandonnent après quelques leçons à cause justement de cette grande difficulté. Je n'ai trouvé aucune étude me permettant de connaître les raisons pour lesquelles ces muscles sont si difficiles à entraîner. Par ailleurs, aucun texte que j'ai lu à ce jour sur le *shakuhachi* ne soulève ce point qui est pourtant selon moi une des principales sources de son apprentissage laborieux.

15. Au cours des premières années, un arrêt de quelques jours peut parfois faire perdre partiellement ce qui aura été acquis au cours des semaines ou des jours précédents.

16. Je suggère régulièrement à mes étudiants de ne pas juger si leur pratique est bonne ou mauvaise, car ils risqueraient de se décourager, surtout s'ils sont insatisfaits pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois.

17. Cette notion esthétique est appliquée autant en architecture, dans la conception des jardins, en théâtre, en danse, en calligraphie, en cérémonie du thé, incluant même les arts martiaux, entre autres choses, relativement au rapport spatiotemporel entre les êtres, ou entre les êtres et les choses.

18. Il est même courant d'entendre très clairement l'inspiration du musicien, qui fait partie du jeu de cette flûte.

Références

- Abe, Masao. 1997. *Zen and comparative Studies*. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- Carter, Robert E. 2008. *The Japanese Arts of Self-Cultivation*. New York : State University of New York Press.
- Deschênes, Bruno. 2005. « The Interest of Westerners in Non-Western Music ». *The World of Music* 47 [3]: 5-15.
- . 2006. « Un maître du shakuhachi ». *La Scena Musicale*, juin : 59.
- . 2009. « La transmusalité : ces musiciens occidentaux qui optent pour la musique de "l'autre" », *Musicultures* 43:47-70.
- . 2011. « Le musicien transmusal ». Dans *Territoires musicaux mis en scène*, 385-398. Dir. Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- . 2012. « La métaphore dans l'esthétique traditionnelle japonaise ». Dans *Métaphores et cultures, En mots et en images*, 229-243. Dir. Véronique Alexandre Journeau, Violaine Anger, Florence Lautel-Ribstein et Laurent Mattiussi. Paris : L'Harmattan.
- Gutzwiller, Andreas B. 1974. « *Shakuhachi*: Aspects of History, Practice and Teaching ». Thèse de doctorat, Wesleyan University.
- Gutzwiller, Andreas et Gerald Bennett. 1991. « The world of a single sound: basic structure of the music of the Japanese flute *shakuhachi* ». *Musica Asiatica* 6: 36-59.
- Kasulis, Thomas P. 1987. « Editor's Introduction ». Dans *The Body, Toward an Eastern Mind-Body Theory*, Yasuo Yuasa, 1-17. New York : State University of New York Press.
- Katō, Shūichi. 1971. *Form Style Tradition, Reflections on Japanese Art and Society*. Tokyo : Kodansha International.
- Keister, Jay. 2008. « *Okeikoba* : Lessons Places, as Sites for Negotiating Tradition in Japanese Music ». *Ethnomusicology* 52 [2]: 239-269.

- . 2005. « Seeking Authentic Experience: Spirituality in Western Appropriation of Asian Music ». *TheWorld of Music* 47 [3]: 35-53.
- Kikkawa, Eishi. 1979 [1948]. *Nihon ongaku no seikaku*. Tokyo : Ongaku no Tomosha.
- Matsunobu, Koji. 2007. « Japanese Spirituality and Music Practice: Art as Self-Cultivation ». *Springer International Handbook of Research in Arts Education* 16: 1425-1440.
- Okakura, Kakuzo. 2004 [1906]. *Le livre du thé*. Paris : Rivage Poche/Petite bibliothèque.
- Tamba, Akira. 1983. « Confluence of Spiritual and Aesthetic Research in Traditional Japanese Music ». *TheWorld of Music* 25 [1]: 30-41.
- . 1988. *La théorie et l'esthétique musicale japonaises du 8e à la fin du 19e siècle*. Paris : Publications orientalistes de France.
- Souyri, Pierre-François. 2010. *Nouvelle histoire du Japon*. Paris : Éditions Perrin.
- Watsuji, Tetsurō. 1996. *Watsuji, Tetsurō's Rinrigaku, Ethics in Japan*. Seisaku Yamamoto et Robert E. Carter (trad.). New York : State University of New York Press.
- Yuasa, Yasuo. 1987. *The Body, Toward an Eastern Mind-Body Theory*. Thomas P. Kasulis (dir.). Shigenori Nagatomo et Thomas P. Kasulis (trad.). New York : State University of New York Press.