

Une temporalité musicale non linéaire ?

Bruno Deschênes, chercheur indépendant¹

DOI: [10.36950/sjm.42.12](https://doi.org/10.36950/sjm.42.12)

Bien qu'ayant reçu une formation classique en piano et en composition d'avant-garde, je me suis épris d'un instrument d'une culture musicale asiatique. En 1995, j'ai entrepris l'apprentissage du *shakuhachi* japonais, une flûte de bambou droite difficile à maîtriser.² Les œuvres solos pour cette flûte se distinguent par une temporalité que nous pourrions qualifier de non linéaire.

Ces pièces comprennent de courtes phrases, pouvant parfois n'avoir qu'un seul ton³, entrecoupées de respirations obligatoires, ces dernières générant des silences entre les phrases. La notation traditionnelle de cette musique, créée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle au Japon, peut dans certaines pièces indiquer une pulsation, qui est toutefois irrégulière. Cette notation très simple indique principalement les doigtés pour jouer les tons, les mouvements de tête, les ouvertures partielles des trous, les traits représentant la durée relative des tons, ainsi que les moments où il faut respirer (voir l'exemple ci-dessous). Ces pièces sont habituellement lentes. Elles sont même considérées par certains comme des pièces de méditation, du fait qu'elles ont été composées par les moines d'une secte bouddhiste qui aurait été affiliée au bouddhisme zen durant l'ère Edo (1603-1868) au Japon.⁴ Le tempo est libre. Le musicien pourra jouer une pièce très lentement une journée, un peu plus rapidement le lendemain ; un autre musicien pourra la jouer plus rapidement encore. Aucune règle spécifique ne dicte la rapidité d'exécution, bien que ces pièces soient généralement lentes et posées. Même, une phrase pourra être rapide, la suivante lente, selon l'état d'esprit du musicien lors de l'exécution. Si une phrase n'a qu'un seul ton, celui-ci pourra être tenu très longuement, tout dépendant de l'école et de son style ou celui du flûtiste. Les répertoires modernes sont généralement plus rapides et virtuoses que les répertoires anciens, dont les mélodies sont souvent assez simples. En fait, nous ne savons pas comment ces moines exécutaient ces pièces à cette époque. Ce que je présente ici a trait à l'évolution actuelle du jeu du *shakuhachi*, ainsi qu'à ma compréhension personnelle de cette musique particulière.

Le cas des respirations obligatoires, générant des coupures dans le flot mélodique, et donc des silences entre les phrases, est fort intéressant. Elles ne sont indiquées que par un petit trait horizontal. Cependant, la durée de ces silences est laissée au libre arbitre du musicien. Elle ou il pourra faire durer le silence pendant une seconde entre deux phrases. Le silence après la seconde phrase pourra être de deux ou trois secondes, et parfois plus long, avant d'entreprendre la phrase suivante. Si une pièce est jouée rapidement, les silences pourront être courts ; si elle l'est très lentement, ils pourront être longs. La ou le flûtiste n'a aucune obligation de toujours jouer une pièce de la même façon, au même tempo, avec les mêmes durées des silences à chaque exécution. Certains styles préconisent des durées silencieuses courtes, d'autres plus ou moins expansives, d'autres longues. Certains musiciens peuvent

1 bruno@muis.ca

2 Voir DESCHÊNES et EGUCHI 2018.

3 Les mélodies de ces pièces sont considérées par de nombreux maîtres japonais de mélodies de timbres et non de notes. Par exemple, cette assertion a été faite lors d'une classe de maître du flûtiste Kakizakai Kaoru à laquelle j'ai assisté à Chichibu, Japon, en novembre 2015.

4 Bannis en 1871, ces moines ne considéraient pas cette flûte comme un instrument de musique mais comme un outil spirituel. Le bannissement de cette secte a alors permis au *shakuhachi* de « devenir » un instrument de musique. Pour une histoire du *shakuhachi*, DESCHÊNES 2016.

préférer de longues durées, d'autres courtes. D'autres musiciens peuvent grouper quelques phrases par des respirations courtes, suivies d'une longue pause, avant de continuer.

L'exécution de ces pièces nécessite de ressentir une temporalité non linéaire, ce qui m'a pris de nombreuses années à mettre à exécution. Chaque phrase chemine dans un mode crescendo-decrescendo. Il ne faut habituellement pas commencer une phrase brusquement, bien qu'il y ait des pièces ou des styles dans lesquels une phrase peut débiter par un fortissimo. Il faut usuellement terminer une phrase par un decrescendo, même s'il peut être très court. Le silence, et donc la respiration, qui suivent une phrase servent alors à préparer la phrase qui va suivre. En ce sens, il faut « ressentir » ces silences, non pas dans leur durée, mais dans leur « expression » phénoménale. Ceux-ci font partie intégrante de l'esthétique de ces pièces. Il pourrait être suggéré que la phrase sort du silence et y retourne. Ce va-et-vient entre silences et tons ne doit pas être quantifié. Il doit être ressenti par la ou le flûtiste, les silences étant aussi importants que les phrases. Bien que des moments silencieux font partie intégrante de toute musique, ceux-ci sont la plupart du temps soit déterminés à l'avance, dictés par le compositeur, le style, le genre de musique, ou par les musiciens. Dans le cas des pièces solos pour *shakuhachi*, on ne peut les déterminer aussi clairement, sinon le jeu du musicien deviendrait machinal. La temporalité musicale de ces œuvres exige du musicien une certaine « flexibilité » temporelle tant dans la durée des silences que dans les phrases exécutées.

Le compositeur et historien Akira Tamba, dans un ouvrage sur l'esthétique musicale japonaise,⁵ indique que, entre autres choses, la pensée japonaise, dès au moins le VIII^e siècle, concevait le temps comme un devenir. Il n'y aurait pas *le* temps, mais *des* temps, soit des moments temporels qui adviennent l'un à la suite de l'autre, toutefois sans être liés à une causalité temporelle. Le temps se déploie ainsi, non pas dans la sphère du savoir ou de l'action, mais dans celle du vécu phénoménal, tel qu'il advient. Le temps et l'espace sont jugés tributaires l'un de l'autre. Selon moi, cet aspect de la pensée traditionnelle japonaise s'applique à l'exécution des œuvres solos pour *shakuhachi*. Le silence initial qui commence l'œuvre amène la première phrase, qui se termine en silence, silence d'où émerge la phrase suivante, qui redevient ensuite du silence, et ainsi de suite. Le musicien doit faire advenir tant les phrases que les silences. Un silence n'est pas l'absence de son, mais un instant de l'exécution à partir duquel la phrase à venir naîtra.

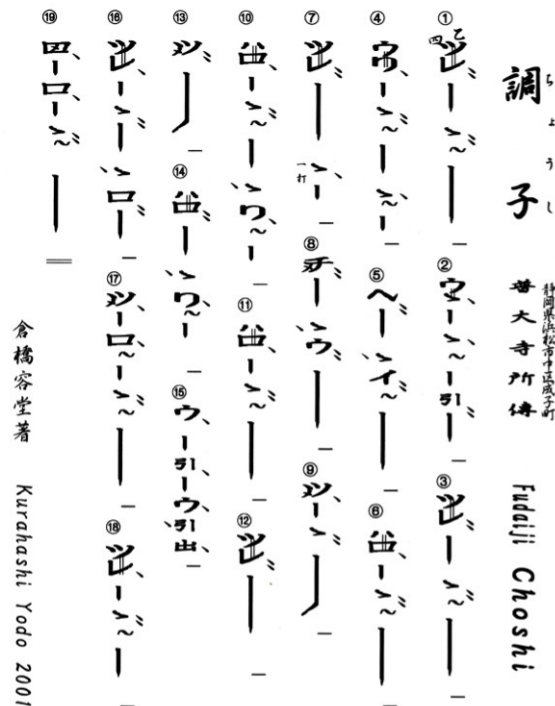
Une notion importante dans les arts japonais est la notion de *ma* (間). Ce terme évoque à la fois un espace physique et une durée, représentant l'espace séparant deux entités, ou l'écart temporel entre deux événements. Il fait ainsi référence à un entre-deux, un interstice existentiel spatiotemporel sans lequel les êtres, les choses et les phénomènes ne pourraient être liés phénoménalement entre eux. Dans la pensée japonaise, l'espace n'est pas un vide ou une étendue neutre où nous projetons le regard ou côtoyons les choses et les êtres, mais un milieu vécu temporellement dans sa phénoménalité. En ce sens, l'espace auquel le *ma* fait référence n'est aucunement un espace délimité et mesurable. Dans les arts de la scène, l'intervalle de temps générant un silence ou un arrêt ne concerne pas un temps chronométré auquel le musicien, l'acteur ou le danseur est assujéti, mais plutôt la façon dont celle-ci ou celui-ci le ressent. En musique, le *ma* désigne un silence entre deux phrases, alors qu'en danse ou en théâtre, il est une pause. Il ne s'agit pas d'un simple arrêt, mais d'un état esthétique sans mouvements imprégné de sens.⁶

En ce qui a trait aux œuvres solos pour *shakuhachi*, nous pourrions ainsi parler d'une temporalité musicale « hors temps ». C'est une exagération, bien sûr. Mon point est qu'aucune temporalité stricte n'est dictée à ces pièces (bien qu'elles soient généralement lentes), le musicien doit apprendre à générer sa propre temporalité qu'il fait résonner dans l'espace, tout en faisant fi du temps linéaire courant dans bien des musiques et dans la vie quotidienne. Chaque phrase est un moment, un temps, qui de-

5 TAMBA 1988.

6 Voir le 2^e chapitre, DESCHÊNES 2018.

vient un temps silencieux, suivi d'un temps sonore, et ainsi de suite. La temporalité de ces œuvres n'est pas dans sa partition, dans sa notation, mais dans son exécution. Elle est phénoménalement tributaire de la temporalité que ressent le musicien au moment de l'exécution (ce qui n'est bien sûr pas unique à cette musique).



Exemple 1 : partition Chōshi (une mélodie de base). Elle se lit de droite à gauche, de haut en bas. Les petits traits horizontaux indiquent où respirer, donc à quel moment il y a silence. Avec la permission de Kurahashi Yōdō, mon maître de shakuhachi, résident à Kyōto, Japon.

Bibliographie

DESCHÊNES, Bruno (2016) : *Le « shakuhachi », Une tradition réinventée*, Paris : L'Harmattan.

DESCHÊNES, Bruno (2018) : *Une philosophie de l'écoute musicale*, Paris : L'Harmattan.

DESCHÊNES, Bruno et EGUCHI, Yuko (2018) : « Embodied Orality: Transmission in Traditional Japanese Music », *Asian Music* 49/1, p. 58–79.

TAMBA, Akira (1988) : *La théorie et l'esthétique musicale japonaises, du 8^e à la fin du 19^e siècle*, Paris : Publications orientalistes de France.

