



HAL
open science

Du temple aux maisons de thé, et retour

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Du temple aux maisons de thé, et retour : Les tribulations d'une incantation en Chine. Márta Grabócz. Méthodes nouvelles, musiques nouvelles, Musicologie et création, Presses Universitaires de Strasbourg, pp.31-55, 1999. halshs-00281255

HAL Id: halshs-00281255

<https://shs.hal.science/halshs-00281255>

Submitted on 21 May 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DU TEMPLE AUX MAISONS DE THÉ, ET RETOUR

Les tribulations d'une incantation en Chine

François Picard

Communication présentée à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg, juin 1997.

Article publié dans Márta Grabócz (ed.), *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 31–55.

« L'Incantation de Pu'an » (*Pu'an zhou* 普庵咒), *alias* les « Strophes sur le siddham » (*Xitan* 悉曇章 ou *Shitan zhang* 釋談章), figure parmi les rares pièces à faire partie aujourd'hui de répertoires aussi différents que ceux des moines, des paysans, des lettrés, des notables, des professionnels. Elle trouve sa source dans une incantation bouddhique dont la plus ancienne version connue, malgré son attribution au maître de méditation Pu'an (1115–1169), figure, paroles et musique, dans des recueils pour cithare *qin* 琴 dont le plus ancien remonte à 1592, tandis que son inscription, texte seul, dans un ouvrage bouddhique date de 1600. Elle s'est transmise inchangée dans les temples, avec peu de transformations dans les répertoires paraliturgiques¹, alors que les versions actuelles pour cithare, sans paroles, sont devenues totalement méconnaissables, malgré une transmission notée sans interruption. Elle a été intégrée en tant que musique instrumentale aux répertoires des suites jouées à la cour impériale des Qing, y compris par l'empereur Kangxi lui-même, et se retrouve dans tous les recueils majeurs marquant l'émergence au XIX^e siècle d'un répertoire pour cordes, base du répertoire des professionnels contemporains. Après ce long détour, la version pour luth à quatre cordes *pipa* 琵琶 est encore jouée, soit en solo, soit, arrangée pour ensemble, par les associations de la région de Shanghai. Tout récemment, elle a été réintégrée au sein d'une cérémonie bouddhique.

Quelques sept ans après la soutenance de ma thèse², j'ai souhaité en reprendre les matériaux avec plus de distance afin d'exposer l'importance des techniques de base que sont l'analyse paradigmatique et l'analyse synoptique.

¹ En attente d'une définition universelle, nous entendons ici par musiques « paraliturgiques » celles qui ne sont pas constitutives du rituel, mais peuvent s'y insérer : chant des hymnes, processions, parfois parallèlement dans le temps même du rituel, souvent hors de l'espace sacré. Elles sont le plus souvent jouées par des associations liées aux temples.

² François Picard, *L'Harmonie universelle. Les avatars du syllabaire sanskrit dans la musique bouddhique chinoise*, thèse sous la direction de Iannis Xenakis présentée pour le doctorat en Arts et Sciences de l'Art de l'Université Paris I Sorbonne, le 27 janvier 1990.

Une incantation dépourvue de sens

Le syllabaire sanskrit comporte, tel que fixé par Pāṇini il y a 2400 ans, une matrice carrée des consonnes « ka kha ga gha ṅa » par les points d'articulation. Ce syllabaire sert pour l'apprentissage du sanskrit, on fait précéder son intonation par un vœu de succès, en sanskrit *siddham*. Quelques siècles plus tard, on retrouve en Chine une incantation sur le syllabaire sanskrit portant le titre de « Strophes sur le siddham ». Au XVI^e siècle on retrouve cette incantation, toujours en Chine, attribuée et dédiée à la fois à un moine du XII^e siècle nommé Pu'an. A-t-elle changé? Oui et non. Elle est bien la même, tout au plus modifiée par le passage d'une prononciation indienne ancienne à une prononciation chinoise moderne *jia jia jia yan jie...* Mais elle est différente, puisqu'elle est maintenant investie d'un pouvoir particulier. Les Indiens ont compris que tous les mots de la langue parlée sont réductibles à des combinaisons de mécanismes phonatoires élémentaires. D'où le fait que le syllabaire contient en lui-même tout les mots prononçables, y compris donc ceux qui créent le monde. Ceci en fait la plus puissante des formules magiques. Il faut alors la protéger pour que seul un initié puisse l'utiliser. Mais il arrive un moment où la transmission exige un passage par l'écrit. Or la construction par matrice carrée du syllabaire et de l'incantation permet par l'alternance des lectures horizontale et verticale d'écrire tout le texte à dire sans qu'une lecture banale ne l'épuise. En revanche, l'écriture d'une version chantée accompagnée de la notation instrumentale implique son complet déroulement dans la linéarité du temps musical. Des prescriptions rituelles permettront alors de prévenir la profanation. La musique liée à la cantillation de cette incantation sera à son tour investie, non pas de sacré, mais du moins d'un pouvoir mystérieux. Nous retrouvons là Pu'an, le bienheureux qui accomplissait des miracles en chantant. Ce texte dépourvu de sens va en effet donner naissance à une musique, tout aussi dépourvue de sens, qui symbolisera plus tard le bouddhisme même dans sa manifestation sonore, la psalmodie *fanbai* 梵唄 accompagnée de cloches et de percussions.

La version chantée

Analyse paradigmatique

Il s'agit ici d'opérer une analyse par segmentation identifiant les différentes sections et phrases par les reprises.

Strophes du siddham (qin 1634)

Incantation de Pu'an présentation paradigmatique 普庵咒

釋談章

A B C D1x5 C D2x5 C D3x5 C E

B



迦 迦 迦 研 界。 遮 遮 遮 神 惹。 吒 吒 吒 怛 那。 多 多 多 檀 那。 波 波 波 梵 摩。

jia jia jia yan jie. zhe zhe zheshen re. zha zha zha da na. duo duo duo tan na. bo bo bo fan mo.

C



摩 梵 波 波 波。 那 檀 多 多 多。 那 怛 吒 吒 吒。 惹 神 遮 遮 遮。 界 研 迦 迦 迦。 迦 迦 迦 研 界。

mo fan bo bo bo. na tan duoduo duo. na da zha zha zha. re shen zhe zhe zhe. jie yan jia jia jia. jia jia jia yan jie.

D1



迦 迦 雞 雞 俱 俱 雞。 俱 雞 俱。 賺 喬 雞。 喬 雞 賺。 界 研 迦 迦 迦。 迦 迦 迦 研 界。

jia jia ji ji ju ju ji. ju ji ju. qian qiao ji. qiao ji qian. jie yan jia jia jia. jia jia jia yan jie.

D2



迦 迦 雞 雞 俱 俱 雞 喬 賺。 賺。 賺。 賺 賺 賺。 驗 堯 倪。 堯 倪 驗。 界 研 迦 迦 迦。 迦 迦 迦 研 界。

jia jia ji ji ju ju ji qiao qian. qian. qian. qian qian qian. yan yao ni yao ni yan. jie yan jia jia jia. jia jia jia yan jie.

D3



迦 迦 雞 雞 俱 俱 耶。 俞 俞 俞 俞 俞 俞 俞。 界 研 迦 迦 迦。 迦 迦 迦 研 界。

jia jia ji ji ju ju ye. yu yu yu yu yu yu yu. jie yan jia jia jia. jia jia jia yan jie.

La section A n'est pas chantée, mais psalmodiée. La section B est constituée de cinq phrases identiques ; suit la forme en rondeau :

C D₁ (cinq fois) C D₂ (cinq fois) C D₃ (cinq fois) C

La mélodie est très proche du syllabisme et les variantes D₁, D₂ et D₃ suivent les variations de longueur des textes respectifs ; de plus, la présentation paradigmatique met en évidence le fait que toutes les phrases C et D sont terminées par un même module, portant le même texte : « *jie yan jia jia jia ; jia jia jia yan jie* ». La dernière section, E, est psalmodiée.

L'identité musicale de « l'Incantation de Pu'an » tient autant à une mélodie, avec ses deux thèmes C et D, qu'à la forme en rondeau, à couplets et refrain. C'est bien cette forme et ces thèmes qu'on retrouve dans la musique para-liturgique du Mont des Cinq-Terrasses (*Wutai shan* 五台山), dans une ballade chantée (*Nanyin* 南音 ou *Nanguan* 南管) de Chine du Sud, dans une partition pour cithare de 1592, dans la musique de la cour impériale des Qing, puis adaptée par les musiciens professionnels qui l'intégreront dans leur répertoire solo. L'ingéniosité avec laquelle cette pièce sera plongée dans les structures propres à chaque genre est remarquable. Répétitions, amplifications mélodiques, notes de passage, hétérophonie, incipit et coda, tous ces éléments sont ainsi repérables comme partie intégrantes de tel ou tel langage musical. Un orgue à bouche ne jouera pas comme un luth, une cithare ou une flûte.

Analyse synoptique

Il s'agit ici d'opérer une analyse parallèle de versions appartenant à différents genres, jouées sur différents instruments, soit la cithare, le luth dans la version des ballades chantées du Nanguan, les vents, la vièle dans l'ensemble à cordes, le luth solo, la partie commune de l'ensemble de soies et bambous.

Les notations d'origine appartiennent à divers types. La cithare utilise sa tablature où ne figurent que les doigtés, d'où l'on déduit les notes. Rythme et durées n'y sont pas indiquées et sont déduits *a posteriori* de l'analyse synoptique. Les autres ensembles utilisent la notation en caractères chinois des notes, *gongche pu* 工尺譜, avec une variante particulière dans la tradition du Nanguan et des indications de jeu supplémentaires pour le luth *pipa*. Ce dernier comme l'ensemble de soies et bambous utilisent la notation chiffrée Chevè qui s'est substituée signe pour signe à l'ancienne *gongche*. Toutes ces notations indiquent le rythme de manière claire. Les manuscrits du village de Qujiaying 屈家營 ne m'ayant pas été rendus accessibles, j'ai effectué une transcription d'après l'enregistrement.

Les notations diverses sont relatives en ce qui concerne les hauteurs, j'ai donc tout retranscrit en *sol* (1=G). Les tonalités réelles de même que les registres sont en fait très variés.

On sait que le système musical chinois est allergique aux mesures impaires. Ici, l'inégalité des phrases du texte impliquerait pourtant l'alternance de mesures de longueur différentes. J'ai adopté finalement une simple notation par mesures à deux temps, avec insertion de mesures à un temps. Mais l'indifférence des musiciens chinois à la mesure va beaucoup plus loin, comme le montre précisément notre analyse synoptique, puisqu'il y a de nombreuses opérations ponctuelles d'omission ou d'insertion de temps supplémentaires, matérialisés dans notre analyse par des silences qui ne sont bien entendu pas joués. Il faut mentionner enfin l'extraordinaire variation des vitesses et surtout des densités : si la noire vaut 60 dans la version de cithare, ce sera la double-croche dans les versions pour cordes ou soies et bambous.

De tous les procédés, règles et formes mis en œuvre, la forme de la suite est la plus complexe, car l'identification des thèmes y est la plus malaisée. La forme suite intègre en effet des airs standard, les « timbres » (*qupai* 曲牌). Ceux que j'ai rencontrés, repérés –ou non– par leur titre, je les ai identifiés en les confrontant aux versions que j'en ai trouvés dans d'autres pièces, d'autres répertoires. J'en ai même découverts, dissimulés sous des noms d'emprunt. A cette forme de la suite a dû se plier la forme propre de « l'Incantation de Pu'an », qui est la forme en rondeau. Cette forme est très rare en musique instrumentale chinoise et provient semble-t-il de l'Inde, comme son appellation de *chanda* l'indique.

Enfin, la répartition verticale des versions de la plus simple à la plus ornée fait apparaître une histoire différente de la simple chronologie des sources. On y passe en effet du répertoire liturgique – avec paroles – au domaine profane en passant par cette catégorie – des musiques sans paroles mais jouées à l'occasion de rituels ou de cérémonies – que l'on nommera paraliturgique.

Les versions comparées³

Au Mont des Cinq-Terrasses, le chant des moines

« L'Incantation de Pu'an » telle que chantée par les moines n'a été que tout récemment retranscrite, et encore selon une tradition musicale peu conforme aux sources.⁴ Cependant, le travail que j'avais effectué de décryptage des notations de cithare et de Nanguan m'avait permis, dès 1988, d'arriver à la reconstituer. Le 24 mars 1989 au mont des Cinq-Terrasses (*Wutai shan* 五台山), je dus entraîner comme malgré eux les moines Li Haimin 李還民 et maître Honghui 宏毀 à la chanter en l'entonnant moi-même ; nous lûmes sur la version imprimée, sans notation musicale, d'une édition de 1873 du *Chanmen foshi* 禪門佛事 (Rituels du Chan), ouvrage paru pour la première fois en 1822 et qui est une mise à jour du premier missel,⁵ qui contenait lui-même la première version connue de l'incantation publiée dans un missel bouddhique.

J'ai donc choisi de prendre comme version de référence du chant celle que j'ai établie à partir des partitions pour cithare.

Le chant à la cithare *qin*

Les plus anciennes versions de l'incantation, paroles et musique, datent de 1592 et 1609 et figurent dans des recueils de partitions pour cithare *qin*.⁶ La continuité et la similitude des versions notées ou publiées de 1592 à 1903 permettent de retracer une lente évolution, totalement autonome. Après une simplification des répétitions, la perte progressive du texte, à partir de 1687, conduit à des amplifications croissantes des ornements, jusqu'à ce que le matériau musical acquière une identité propre qui permette de bâtir quasiment *ex nihilo*, en tout cas en s'affranchissant totalement de la forme initiale, une ou plutôt des nouvelles pièces. En effet, les versions apparues après 1910 accusent des formes très différentes de celles du passé, ce qui les rend méconnaissables. Seule la dernière, une réalisation effectuée en 1939 par Wu Jinglüe 吳景略 d'après un recueil compilé par Peng Qingshou 彭慶壽, est couramment jouée de nos jours. La transcription⁷ sur portées de la version jouée par Pu Xuezhai 浦雪齋 (1896–1966) fournit la version standard jouée actuellement.

L'évolution de ces versions ayant fait l'objet d'une première publication,⁸ j'ai choisi ici de comparer à des versions représentatives des répertoires les plus divers une des premières versions pour cithare, datée de 1634.

³ Les paragraphes sur les deux versions chantées ne figurent pas dans l'article publié en 1999.

⁴ Interprétation de Dingmiao 定妙 du temple Guanghua si 廣化寺 de Putian 莆田, retranscrite par Cai Junchao 蔡俊抄, *Fanyin yixiang* 梵音遺響 (Le son mystérieux du Fanbai), Quanzhou, Quanzhou lishi wenhua zhongxin, s.d. (c. 1988), référencé comme *Foqu* 佛曲 (Airs bouddhiques), vol. 1, 2^e fasc., p. 112–116.

⁵ Zhuhong 株宏 (1535–1615), *Zhujing risong* 諸經日誦 (Offices quotidiens), 1600, rééd. dans *Lianchi dashi quanji* 蓮池大師全集, vol. 2, Taibei, Zhonghua fojiao wenhuaguan, 1973.

⁶ Zhang Dexin 張德新, *Sanjiao tongsheng* 三教同聲 (Les Trois Religions chantent d'une même voix), 1592, reproduit dans Zha Fuxi 查阜西, ed., *Qinqu jicheng* 琴曲集成 (Collection encyclopédique de pièces pour cithare), vol. 6, p. 110–113.

Yang Lun, *Boya xinfa* (La Méthode du cœur de Boya), préface datée de 1609, ff. 23–28, reproduit dans Institut de Recherches Musicales, Association de cithare de Pékin, *Qinqu jicheng* (Anthologie des pièces de cithare), vol. 7, Shanghai, Zhonghua shuju, 1981, p. 179–181.

⁷ *Beijing qinhui pu* 北京琴会谱 (Notations de l'association de *qin* de Pékin), éditée dans *Guqin qu ji* 古琴曲集 (Anthologie des pièces pour cithare), Pékin, Renmin yinyue 1982, p. 203–210.

⁸ François Picard, "Pu'an zhou, the Musical Avatars of a Buddhist Spell", *Chime newsletter* 3, 1991, p. 32–37.

La ballade Nanguan

Dans le *Nanguan* (ou *Nanyin*), genre de ballades chantées du Sud du Fujian et de Taiwan, « l'Incantation de Pu'an » est incluse dans une « suite » qui porte son nom. Cette suite appartient au fonds le plus ancien du genre, les « exercices », dont on peut dater le système musical au bas mot d'avant le XIII^e siècle. Cependant, comme le reste du répertoire, la musique n'en a été publiée que récemment. L'incantation, protégée par une kyrielle d'interdits, ne doit jamais être chantée hors situation. Une formule spéciale est néanmoins donnée pour les cas où l'on doit simplement s'exercer. Comme toutes les pièces du genre, cette suite doit être accompagnée par les quatre instruments principaux : luth *pipa*, flûte verticale, luth à trois cordes, vièle, avec adjonction des claquettes.

Au Mont des Cinq-Terrasses, une version accompagnée

Au Mont des Cinq-Terrasses, les moines eux-mêmes jouent les instruments à vent. Les instruments accompagnant le chant devant l'autel sont divisés en deux sections, chacune derrière une table. On a de droite à gauche : petit gong, carillon de gongs, flûte traversière, hautbois cylindrique, orgue à bouche, pour la « section haute », la même chose pour la « section basse », sauf qu'un tambour remplace le petit gong. S'ajoutent quatre moines aux grades spécifiques : le chef d'orchestre qui joue le poisson de bois, le chantre qui joue la cloche en bol, enfin le chantre principal et le « numéro deux » qui joue le gong à manche.

La notation *gongche* indique ce que doivent jouer les instruments à vent mais, conformément à la tradition, pas les paroles. Or elle est remarquablement proche de la version vocale qui m'a été chantée et peut donc être considérée comme la notation de celle-ci.

A la cour des Qing

La musique impériale des Qing (1644–1911) suivait le système en vigueur sous les Ming. L'empereur Kangxi 康熙 (1662–1722) établit un bureau pour l'opéra et la musique. Deux départements y étaient spécialement chargés de la musique : *shifan* 十番 et *zhonghe* 中和.

Une suite⁹ portant le nom de « L'Incantation de Pu'an » fait partie du répertoire joué à l'intérieur de la cour par les ensembles de sonneurs et batteurs du type *zhonghe*. En tant que musique d'intérieur, elle est qualifiée de musique « raffinée » (*xi yue* 細樂). Les « Annales dynastiques » de l'an 1847, au dix-septième jour du huitième mois, mentionnent son exécution ainsi que l'instrumentation requise : deux carillons de gongs, deux tambours, deux orgues à bouche, deux hautbois cylindriques, deux flûtes traversières, deux flûtes verticales.¹⁰

Par ailleurs, le poète et calligraphe Gao Shiqi 高士奇 (1645–1703) rapporte avoir personnellement entendu en 1703 l'empereur Kangxi lui-même jouer au clavecin une « Incantation de Pu'an ». ¹¹ Il est vraisemblable qu'il s'agissait d'une version plus proche du répertoire en usage à la cour que de celui de la cithare.¹²

Le Rituel du yoga

Vers 1770 paraît le premier cérémonial exposant le déroulement complet d'un rituel bouddhique incluant textes, chants et accompagnements instrumentaux¹³. En appendice figurent les notations de quatre pièces instrumentales sans paroles notées, dont une « Incantation de Pu'an » écrite pour

⁹ Wan Yi 萬依, Huang Haitao 黃海濤, *Qingdai gongting yinyue* 清代宮廷音樂 (Musique de la cour des Qing), Hongkong, Zhonghua shuji, 1985, p. 114–118.

¹⁰ Cité ibid., p. 38.

¹¹ Gao Shiqi 高士奇, *Pengshan mi ji* 蓬山密記 (Chroniques intimes du Pengshan), 1703, dans Miao Quansun 繆荃孫 (1844–1919), ed., *Guxue huikan* 古學彙刊 (Compilation d'études sur l'Antiquité), Shanghai, Guocui xuebao she, 1912, III, 2.

¹² Opinion pourtant défendue par Joyce Z. Lindorff, "The Harpsichord and Clavichord in China during the Ming and Qing Dynasties", *Early Keyboard Studies Newsletter*, vol. VIII, N° 4, octobre 1994, p. 4.

ensemble instrumental « raffiné » : flûte traversière, orgue à bouche, carillon de gongs, luth à trois cordes, tambour à main, tambour de bois à fente, cliquette. La pièce est en six sections numérotées.

Au village de Qujiaying

Les données ethnographiques caractérisent la musique de la Société musicale de Qujiaying, village du Hebei, comme bouddhique et paysanne, jouée par des laïcs pieux et amateurs. Si on retrouve bien le style de la musique bouddhique de Pékin (*Jingyue* 京樂), on est aussi frappé par les similitudes avec le genre *shifan* 十番 considéré comme spécifique à la musique de la cour des Qing. Certains traits stylistiques (les glissés, l'usage de tempi très ralentis) rappellent également les musiques confucéennes telles qu'on peut les entendre sur de vieux enregistrements ou en Corée.

« L'Incantation de Pu'an » fait partie des treize « grandes pièces », caractérisées par la conjugaison d'un ensemble de percussions (tambour, gong, cymbales, clochette) et d'un ensemble de vents (orgue à bouche, flûte, hautbois cylindrique ; cet ensemble mélodique est complété par un carillon de gongs). Elle est incluse dans une suite.

La Suite pour cordes

Le Xiansuo 弦索 est un genre de musique de divertissement joué par des professionnels à la cour mandchoue. Les noms peuvent varier, il peut y avoir adjonction d'instruments à vent et de percussions, mais le noyau principal en reste toujours la combinaison vièle-luths-cithare à chevalets *zheng* 箏.

Un recueil de treize pièces de ce genre est le plus ancien recueil préservé de musique d'ensemble où les parties de chaque instrument soient notées séparément. Il est l'œuvre d'un collectif de musiciens lettrés, mongols ou mandchous. La préface est signée de Rong Zhai 榮齋, musicien mongol qui déclare que les pièces sont anciennes et qu'il les a apprises par tradition orale de son maître, Kao 靠氏. Rong Zhai jouait lui-même la vièle, les luths et la cithare, et il a transcrit dans des recueils séparés les parties de chaque instrument avec une précision dans la notation jamais atteinte auparavant, tant en ce qui concerne les doigtés du *pipa* que les rythmes et jusqu'aux ornements. « L'Incantation de Pu'an » occupe la septième place dans les recueils pour les quatre instruments. Il n'en existe pas de version pour vents. Afin d'identifier les différents thèmes qui composent la suite, je n'ai retranscrit ici que la partie de vièle, la plus claire.

Les suites pour luth *pipa*

Entre 1790 et nos jours, de nombreux recueils pour luth *pipa* contiennent une, deux ou trois versions différentes de « L'Incantation de Pu'an ». Toutes se ramènent à l'une ou l'autre de trois versions, attribuées à Chen Mufu 陳牧夫 (« école du Sud »), à Yang Tingguo 楊廷果 (« école du Nord ») et à Duan, moine des Tang 唐僧段. Nous ne retracerons ici que la filiation de la première.

Le plus ancien recueil de notations pour *pipa* de l'époque moderne qui soit parvenu jusqu'à nous contient deux « Incantations de Pu'an » : n°10 (« école du Sud ») et n°14 (« école du Nord »). On les retrouve ensuite chez Hua Qiuping 華秋莘 (1784–1859), l'auteur du plus important recueil de l'époque moderne. Les pièces y sont réparties en deux grandes écoles, dites du Nord et du Sud. Les pièces de « l'école du Sud », attribuées à Chen Mufu, originaire du Zhejiang, se répartissent en répertoires civil et militaire, répertoire « varié » et enfin cinq « grandes pièces » parmi lesquelles une « Incantation de Pu'an ». Nous étudierons la version « Sud » donnée par le grand musicologue Yang Yinliu 楊蔭瀏 (1899–1984).

La section 1 « Introduction bouddhique » suivi de « Phrases des Strophes sur le Siddham » est très ornée et variée puisqu'on trouve des notes tenues sur trois temps comme des *grupetti* de triples croches. S'il est méconnaissable à l'écoute, le thème apparaît cependant à la lecture comme étant un des thèmes principaux de « L'Incantation de Pu'an ». C'est le thème A des notations pour *qin*, correspondant aux invocations. C'est également le thème de la section 2 « Tête bouddhique » de la Suite pour cordes.

¹³ *Dazang yuqie shishi yi* 大藏瑜伽施食儀 (Rituel du yoga pour nourrir les esprits affamés, extrait du grand Canon), compilé en l'ère Qianlong (1736–1795) de la dynastie Qing, et sans doute vers 1770.

Dans la section 2 « Incantation d'introduction » nous retrouvons le refrain C de la version chantée par les moines, puis dans la section 3 « Hymne à l'encens » le couplet D .

Les sections 6 et 10 sont de strictes reprises du refrain, indiquées comme telles, tandis que les sections 7 « Hymne du dharma » et 11 « Hymne précieux » varient le couplet, la première fois de façon légère, en respectant les notes pivots, la seconde fois en présentant celles-ci à des moments différents, prolongeant ou écourtant leurs valeurs.

La section 4 « Apparition favorable au siège de lotus » expose le même matériau mélodique en s'en éloignant encore, la section 5 « Rivage de la mer de santal » apparaît alors comme une variation de la section 4.

De même les sections 8 « Psalmodie du mont Yu » et 9 « Le soleil brille sur le figuier » forment un couple, qui se caractérise par une augmentation de densité ainsi qu'une extension progressive vers le grave, joué mélodiquement et non seulement en doublure basse.

Les premières et dernières mesures des deux sections de chaque couple sont les plus similaires, tandis que la seconde subit généralement un allongement.

La section 12 « Son de cloche » introduit un univers très différent mélodiquement, fait d'intervalles très disjoints, avec de nombreuses accents en *clusters* sur les cordes à vide, auxquels s'oppose la mesure finale en harmoniques ; il n' y a quasiment plus qu'un jeu d'opposition de timbres, variés rythmiquement, y compris par un passage à une mesure à trois temps¹⁴.

La section 13 « Son de tambour » introduit surtout un changement de registre vers le haut, tout en conservant les *clusters*, variés en densité de deux à quatre sons ; la huitième mesure introduit une figure rythmique nouvelle, répétée, où le *cluster* intervient à contre-temps.

Après ces variations où la mélodie était abandonnée, la section 14 « Cloche et tambour » reprend le thème mélodique principal, joué d'une manière étale, uniforme et ralentie. Les cordes à vide jouent ce qui ressemble fort à un accompagnement de basse *do-sol/ré-sol/do-sol*, entrecoupé de silences.

La section 15 « Cloche résonante, tambour harmonieux » accentue le retour au calme avec la disparition des *clusters* et des basses à l'octave ou à la quinte inférieure. Toute la fin est une série de variations mélodiques sur la première mesure du thème : ascendant-descendant.

La section 16 « coda » conclut avec un « timbre », « Déclamation du fleuve pur », bien identifiable. Il est joué totalement en harmoniques, sauf les trois dernières mesures.

Ensemble « Soies et bambous »

La musique dite *Jiangnan sizhu* 江南絲竹 (Soies et bambous du Sud du Fleuve) est jouée dans les maisons de thé de Shanghai, où elle s'est installée au début du siècle. Musique de club, musique d'amateurs, elle a nourri en son sein quelques-uns des plus grands musiciens. Son répertoire est cristallisé autour des « huit grandes pièces » que tout musicien doit connaître et qu'il joue régulièrement ; elles forment l'essentiel du répertoire des rencontres hebdomadaires. En dehors de cette activité régulière, il arrive que les groupes se rencontrent sans public, pour le plaisir, et dans ces réunions fermées chaque groupe prendra le risque de présenter le meilleur de lui-même. C'est dans une telle occasion que j'ai pu enregistrer « l'Incantation de Pu'an ». Cette pièce, connue seulement d'un petit nombre de musiciens, nécessite donc pour les autres une notation, dont on m'a généreusement fourni un exemplaire. Le 15 avril 1987, c'est l'Association de musique nationale de Jinling (*Jinling guoyue she* 金陵國樂社) qui la jouait. Ce groupe est composé de quelques uns des joueurs les plus respectés, parmi lesquels le joueur de *pipa* Ma Hengzhang 馬恒章 auquel la notation qu'on m'a donnée est attribuée. Le groupe fit appel à des instruments exceptionnels dans ce répertoire, et considérés comme bouddhiques, la clochette et le petit tambour de bois à fente *muyu*, ainsi qu'aux instruments usuels : vièle, cymbalum, luths *pipa* et à trois cordes, flûte droite, orgue à bouche, à l'exception notable de la flûte traversière et du tambour à une peau.

J'ai pu également l'entendre dans le cadre du « Club des personnes âgées » de *Yan'an dong lu* 延安東路 à Shanghai, dans la formation : cymbalum, luths *pipa* et *ruan* 阮, cymbales, tambour et claquette, flûte droite et trois vièles.

¹⁴ La notation originale insère en effet des espaces entre les courtes phrases musicales, ce qui permet de noter le nombre de temps dans une mesure.

Le fait que cette version suive de si près les notations pour *pipa* (version « Duan », Li Fangyuan et Yang Yinliu n°12) interdit de pouvoir considérer ce qui est joué ici comme le modèle de celles-ci. Si même on veut bien croire qu'il y ait pu avoir des versions d'ensembles qui auraient servi de modèle à l'élaboration pour *pipa*, force est bien de constater que la préservation pendant deux siècles d'une version pour ensemble à ce point inchangée est tout à fait improbable. Il faut bien alors conclure à l'intervention d'une pratique d'arrangement, suivant le programme qu'est censé décrire la pièce, à savoir une cérémonie bouddhique. De là l'usage des clochettes et tambours, et la lenteur solennelle. Je n'insisterai pas sur le grand risque qu'ont pris les musiciens de réintroduire un sens.

Forme et texture

1 « Phrases des Strophes sur le Siddham »	alternance « poisson de bois » et ensemble ;
2 « Incantation d'introduction »	ensemble, cymbales et gongs ;
3 « Hymne à l'encens »	alternance « poisson de bois » et ensemble ;
4 « Apparition favorable au siège de lotus »	ensemble ;
6 « Incantation d'introduction »	ensemble, cymbales et gongs ;
12 « Bruit de cloche »	ensemble et clochette (battement à la noire) ;
13 « Bruit de tambour »	ensemble et tambour (battement à la croche) ;
14 « Cloche et tambour »	alternance cordes/ensemble, avec clochette ;
15 « Cloche résonante, tambour harmonieux »	alternance cordes/ensemble, avec clochette ;
16 « coda » et « Déclamation du fleuve pur »	ensemble et clochette (battement à la blanche) ;
fin	alternance « poisson de bois » et ensemble.

La forme est ici surjouée, particulièrement par l'utilisation obligée des instruments auxquels les sous-titres font référence. Mais la forme d'alternance percussions / ensemble mélodique reste proche de celles qu'on peut trouver dans un autre genre local, celui des « sonneurs et batteurs » tel qu'il se pratique à Wuxi ou même encore à Shanghai, en particulier dans les musiques des rituels taoïstes.

Au temple du Bouddha de Jade

La version présentée comme celle du Temple du Bouddha de jade (*Yufu si* 玉佛寺)¹⁵ est tout à fait identique à la précédente, sauf qu'elle est jouée dans le style des professionnels, ce qui explique la présence du *ruan*, luth grave dont les basses régulières sont mises en avant par la prise de son, ainsi qu'une plus grande opposition dans les sections 15 et 16 où c'est le *pipa* solo qui est opposé à l'ensemble ; on remarquera également l'usage d'un vibrato plus systématique des vièles. L'instrumentation et l'orchestration sont légèrement différentes, alors que les notes jouées sont identiques, ce qui confirme le caractère recréé de ces deux versions, par ailleurs en elles-mêmes d'une grande beauté.

Les avatars du sens

Nous voici très loin de la mystique du son sacré à l'œuvre dans le texte. Les versions pour *pipa* et leurs adaptations pour ensemble font appel à un imaginaire spécifique et original, qui sera repris *a posteriori* pour les versions de *qin* contemporaines : conformément à la politique prônée par la dynastie mandchoue, il s'agit d'abord de faire oublier l'origine étrangère du bouddhisme et de certaines des pratiques musicales introduites avec lui. La conclusion d'une pièce évoquant une cérémonie bouddhique par un timbre du répertoire laïc utilisé dans l'opéra marque l'assimilation complète de certains éléments comme le rejet d'autres ; le caractère anecdotique ne peut qu'être relevé, en régression semble-t-il par rapport au pouvoir magique invoqué dans l'incantation. Les musiciens chinois semblent avoir répondu à l'impérieuse injonction de signifier, et même de figurer. La musique désormais doit décrire des images, mettre en scène.

¹⁵ Cassettes *Zhongguo fanyue* 中國梵樂 (Musique bouddhique de Chine), SL-282, B 2, Canton, 1987. Rééd. CD *Chinese Buddhist Music 7*, Taipei, Wind Records TCD-2007, page 5.

Cependant, si l'on ne peut nier cette volonté de faire dire à la musique, encore faut-il examiner ici ce qu'on lui fait dire. Il apparaît alors que ce qu'on fait dire à cette musique bouddhique, c'est « rien ». La référence de la musique au chant, à la cloche et au tambour, à l'hymne et à l'incantation, c'est très exactement la référence à elle-même. Faisant semblant de signifier, elle retrouve en fait la démarche même de ceux qui ont pris pour poème ou pour prière le syllabaire ; là référence de la langue à la langue, ici référence de la musique bouddhique à la musique bouddhique, un cycle de transformations est achevé, débouchant à nouveau sur l'abolition du sens, où les outils de sa préservation (mémorisation, écriture) sont détournés, où la vérité dévoilée est la plus fausse ; une fois encore, les musiciens chinois, en choisissant de décrire (en particulier sur le *pipa*) les oppositions et complémentarités des sons (ici de la cloche et du tambour), ont choisi de privilégier leur sensibilité et leur recherche propre : un intérêt passionné pour le timbre.

Les multiples voies du profane

L'analyse de la diffusion de « l'Incantation de Pu'an » contredit toute dogmatique d'une voie unique de diffusion, qu'elle soit des lettrés vers le peuple ou de la cour vers le peuple. La version présentée comme « musique du temple du Bouddha de Jade de Shanghai » vient en fait des maisons de thé ; cette dernière version est elle-même un pur décalque d'une des versions élaborées par les professionnels du luth *pipa*, qui la tenaient eux-mêmes vraisemblablement des professionnels de la cour. Issue directement de la psalmodie, la version de *qin* a engendré des arrangements pour le concert. Egaleme nt issue directement de la psalmodie, la ballade Nanguan s'est transmise d'une manière autonome, intégrée dans une forme propre à ce genre. La musique des paysans du Shanxi ou de Qujiaying provient directement des musiques de vents et percussions jouées dans les temples, et cette musique est, parmi toutes les musiques chinoises, stylistiquement la plus proche de ce que pouvait être le Gagaku 雅樂 de la cour japonaise. Les sphères autonomes des musiques du peuple, de la cour et des lettrés n'existent pas. Chaque genre peut influencer l'autre, toutes les musiques peuvent être (sont?) imprégnées de religieux.

Retour au temple

De manière inattendue et pour tout dire extraordinaire, la version abrégée de la version standardisée pour cithare *qin* a été tout récemment, en 1996, réintroduite dans le temple, lors d'une cérémonie bouddhique à l'initiative de Chen Zhong 陳重 et du maître Citing 茲亭, successivement au Henan puis dans le Jiangsu, en complément d'hymnes chantés par un chœur de moines et de fidèles jouant les percussions rituelles et accompagnés par un petit ensemble instrumental dans le style de Soies et Bambous de Shanghai. Il s'agissait bien sûr d'une version sans paroles.¹⁶

¹⁶ CD *Chine. Fanbai, chant liturgique bouddhique. Hymnes aux Trois Joyaux*. Ocora C 560109, Paris, 1997, page 6.

Les versions retenues¹⁷**qin**

Zhu Changfang 朱常滂, *Guyin zhengzong* 古音正宗 (La Doctrine exacte du son antique), 1634. Rééd. *Qinqu jicheng*, vol. 9, Shanghai, Zhonghua shuju, 1982, p. 307–310, en notation pour cithare. Réalisation par François Picard, 1998, avec l'aide de Chen Leiji 陳雷激.

Nanguan

Liu Hongkou 劉鴻穀, *Minnan yinyue zhipu quanji* 閩南音樂指譜全集 (Recueil d'études et de notations de musique du Fujian du Sud), Manille, 1953, p. 236 à 248, en notation gongche spécifique.

Au Mont des Cinq-Terrasses

Li Haimin 李還民, *Shanxi Wutai shan Miaotang yinyue Qingmiao banzou qu* 山西五台山廟堂音樂·青廟伴奏曲 (Airs accompagnés de la musique de temple du mont des Cinq-Terrasses dans le Shanxi), photocopié, Wutai shan, 1987, en notation gongche.

Le Rituel du yoga

Dazang yuqie shishi yi (Rituel du yoga pour nourrir les esprits affamés, extraite du grand Canon), compilé en l'ère Qianlong (1736–1795) de la dynastie Qing, f. 82, en notation gongche. Seules les deux dernières sections sont reproduites dans les *Zhongguo yinyue shi cankao tupian* (Illustrations concernant l'histoire de la musique chinoise), vol.4, Pékin, 1955, planche n°12, commentaire et transcription p. 16.

Au village de Qujiaying

Transcription sur portée par François Picard de l'enregistrement dû à l'ethnomusicologue philippin Ramon Santos, Pékin, juin 1987.

La Suite pour cordes

Rong Zhai 榮齋, *Xiansuo beikao* 弦索備考 (Appendice pour cordes), 1814, en notation gongche, rééd. Cao Anhe 曹安和, Jian Qihua 簡其華 et Yang Yinliu 楊陰瀏, *Xiansuo shisan tao* 弦索十三套 (Treize suites pour cordes), Pékin, Renmin yinyue, 1985, vol. 2, p. 119–145.

Une suite pour luth *pipa* dans la version « Sud »

Yang Yinliu, *Yayin ji* 雅音集 (Collection de musique classique), vol. 2, « Pipa », Shanghai, 1929, pièce N° 11, p. 62–66, en notation chiffrée. d'après Ju Shilin 鞠士林, *Xianyu youyin pipa pu* 閑絃幽音琵琶譜 (Notations ordonnées du son solitaire, pour pipa), n°10, datant vraisemblablement de 1790, en notation gongche. Réédité (fac-similé et transcription) par Lin Shicheng, Pékin, Renmin yinyue, 1983. Chen Mufu, dans Hua Qiuping, Notations pour pipa, 1818, en notation gongche, réédité en 1924.

Ensemble Soies et bambous

notation chiffrée établie par Ma Hengzhang, s. l., s. d. (Shanghai, 1986).

¹⁷ Dans l'attente de la publication de l'étude complète, nous reproduisons ici un bref tableau synoptique et omettons les tableaux du syllabaire sanskrit figurant dans l'article de 1999.

“Incantation de Pu'an” présentation synoptique

B

Qin 1634
古音正宗

Nanguan
閩南音樂指譜全集

Cinq Terrasses
五台山

Cour des Qing
清代宮廷音樂

Cordes vièle
弦索備考

摩。迦 迦 迦 研 界。 避 避 避 神 惹。 吒 吒 吒 祖 那。 多 多 多 檀 那。 波 波 波 梵 摩。

om. jia jia jia yan jie. zhe zhe zhe shen re. zha zha zha tan na. duo duo duo tan na. bo bo bo fan mo.

C

Qin 1634
古音正宗

Nanguan
閩南音樂指譜全集

Cinq Terrasses
五台山

Cour des Qing
清代宮廷音樂

Rituel du yoga
大藏瑜伽施食儀

Qujiaying
屈家翕

Cordes vièle
弦索備考

Pipa Sud
雅音集

Soies et bambous
江南絲竹

摩 梵 波 波 波。 那 檀 多 多 多。 那 祖 吒 吒 吒。 惹 神 避 避 避。 界 研 迦 迦 迦。 迦 迦 迦 迦 研 界。

mo fan bo bo bo. na tan duo duo duo. na tan zha zha zha. re shen zhe zhe zhe. jie yan jia jia jia. jia jia jia yan jie.

D1

Qin 1634
古音正宗

Nanguan
閩南音樂指譜全集

Cinq Terrasses
五台山

Cour des Qing
清代宮廷音樂

Rituel du yoga
大藏瑜伽施儀

Qujiaying
屈家營

Cordes vièle
弦索備考

Pipa Sud
雅音集

Soies et bambous
江南絲竹

迦 迦 雞 雞 俱 俱 雞。 俱 雞 俱。 嗶 喬 雞。 喬 雞 嗶。 界 研 迦 迦 迦。 迦 迦 迦 研 界。

ji a ji ji ju ju ji. ju ji ju. qian qiao ji. qiao ji qian. jie yan jia jia jia. jia jia jia yan jie.

D2

Qin 1634
古音正宗

Nanguan
閩南音樂指譜全集

Cinq Terrasses
五台山

Cour des Qing
清代宮廷音樂

Rituel du yoga
大藏瑜伽施儀

Qujiaying
屈家營

Cordes vièle
弦索備考

Pipa Sud
雅音集

Soies et bambous
江南絲竹

迦 迦 雞 雞 俱 俱 雞 喬 嗶。 嗶 嗶 嗶 嗶 嗶。 驗 堯 倪。 堯 倪 驗。 界 研 迦 迦 迦。 迦 迦 迦 研 界。

ji a ji ji ju ju ji qiao qian. qian qian qian qian qian. yan yao ni yao ni yan. jie yan jia jia jia. jia jia jia yan jie.

