



HAL
open science

Temps et musique en Chine

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Temps et musique en Chine. Alain ARNAUD. Musique et temps, cité de la musique, pp.161-174, 2008. halshs-00578343

HAL Id: halshs-00578343

<https://shs.hal.science/halshs-00578343v1>

Submitted on 19 Mar 2011

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.

FRANÇOIS PICARD

Professeur d'ethnomusicologie, Centre de recherches Patrimoines et Langages musicaux, université Paris-Sorbonne

Temps et musique en Chine

article paru dans Alain ARNAUD (sous la direction de), *Musique et temps*, préface de Laurent Bayle, Paris, cité de la musique, 2008, p. 161-174.

Espace, temps, couleur et forme, ces caractéristiques considérées comme universelles par les inspecteurs de la musique sont-elles adéquates pour les musiques d'Asie orientale ? De quelle universalité parle-t-on ? La conception du temps est-elle lisible à travers la langue, l'écriture ?

CONTRE HUGUES DUFOURT

J'ai détesté la démarche de Jean-François Billeter intitulant un ouvrage *Contre François Jullien*¹, et me voici écrivant un paragraphe « Contre Hugues Dufourt² ».

« Le temps, le changement et le devenir ne sont pas, dans l'antiquité, essentiels à la musique.

Seule l'Europe, depuis les Carolingiens, conçoit la musique comme le déploiement du temps³. »

Deux phrases se suivent, séparées par un simple point. Il n'y a ici aucun signe – si ce n'est la juxtaposition – qui laisserait inférer un quelconque lien logique entre les deux propositions, car ce sont deux propositions : la première ne se rattache explicitement qu'à l'antiquité ; l'autre sépare « l'Europe, depuis les Carolingiens » du reste, donc du reste du monde et du reste des temps. Espace et temps sont requis par Dufourt pour penser la temporalité. Entend-il par « antiquité » la seule antiquité de l'Europe, et dans ce cas celle gréco-romaine ? Dans ce cas, les deux phrases ne sont pas reliées logiquement. À quoi la seule réponse logique est celle donnée par de jeunes touristes allemands lisant l'écriteau « Ici Jeanne d'Arc est passée » apposé à une porte dans l'antique muraille de Saint-Valery, en baie de Somme : « Und dann ? » Et alors, en effet ?

Hugues Dufourt se fait apparemment ici l'interprète profond de la pensée antique chinoise : « C'est le rythme qui lie le discours et permet de comprendre⁴ » et son usage de la simple juxtaposition en a l'élégance.

Nous pouvons envisager une autre hypothèse : Hugues Dufourt, champion d'une grande, éternelle et logique Europe, inventrice de la Raison et de la Liberté (de Beethoven reniant Napoléon à Iannis Xenakis⁵), est ici (ou se fait ici) le chantre d'un miracle européen, comme il y aurait eu un miracle grec⁶, miracle qui consisterait ici à ce qu'un seul lieu, l'Europe, une seule époque, les Carolingiens, seraient les inventeurs d'une chose, un objet, un concept, qui ferait légitimement sa fierté et l'envie du reste du monde⁷. Et Hugues Dufourt, sans doute aveuglé par l'évidence, en oublierait la miraculeuse logique grecque, le style français, l'art de convaincre.

Il s'agit en ce cas du même type de discours (on ne peut parler d'argumentaire) qui consiste à dénier à l'autre la possession d'un bien considéré comme prestigieux – philosophie, science, musique, religion – en définissant ce bien par une particularité locale ; non point une abstraction, donc, à partir de l'ensemble des éléments d'une classe, mais une hypostase. On continue ainsi de dénier à la pensée indienne la qualité de philosophie⁸, à la technologie chinoise la qualité de science, au « monde sonore bororo » la qualité de musique⁹, au bouddhisme la qualité de religion. Les arguments sont variables : n'est philosophie que ce qui est articulé autour de propositions, les Bororo n'auraient pas le mot musique dans leur langue¹⁰, le bouddhisme est un athéisme, il n'y a de science qu'expérimentale. Tout cela est idiot, faux, menteur, truqueur à mes yeux. Plus précisément, plus sagement, la logique du Madhyamaka telle qu'exposée par Nāgārjuna est pratiquée quotidiennement dans les temples

bouddhiques tibétains du Népal, elle est proposition, argumentation, réfutation ; Joseph Needham (1900-1995) a consacré sa vie et animé une nombreuse et compétente équipe pour édifier un monument à la gloire de la science chinoise¹¹ ; en ce qui concerne les religions, Jean Baubérot dénonçait récemment lors d'un séminaire du Groupe de sociologie des religions et de la laïcité un tel procédé comme caractérisant les religions d'un point de vue essentialiste, et non fonctionnel. En ce qui concerne la musique, j'ai moi-même coutume de répondre que la langue française n'a aucun des termes *musica*, *Musik*, *music*, que l'extension des termes italien, allemand ou anglais n'est pas la même que celle du terme « musique », et qu'il n'est pas sûr que la situation se soit améliorée depuis Rameau.

Mais revenons à l'argumentation, puisque c'est de là que nous étions partis : j'ai employé pour la philosophie indienne un argument de première main ethnographique mais dans un espace périphérique pour lequel je ne suis pas réputé, dans lequel je n'ai pas de compétences validées ; en ce qui concerne « la » musique un argument que je n'oserais appeler rhétorique, disons simplement formel et qui ne convainc personne ; en ce qui concerne la religion un argument d'autorité, ce qui n'est pas admissible dans un débat équitable ; enfin, le maître Jacques Gernet¹² a amplement démontré que Joseph Needham avait précisément péché en appliquant à l'histoire de la Chine la vision européenne d'une histoire des sciences, et a lui-même affirmé que se posait à propos de la pensée chinoise la question : « si l'on devait refuser le nom de philosophie à une réflexion sur l'homme et le monde qui ignore ce qui nous paraît être la première démarche de toute philosophie, à savoir la séparation de la connaissance et de la pratique¹³ ? ». On trouvera un développement pensé sur cette thématique dans la si joliment nommée *Encyclopédie philosophique universelle*¹⁴.

LE TEMPS, LE CHANGEMENT ET LE DEVENIR

Revenons-en maintenant à la discussion sur le fond. Hugues Dufourt écrit, donc, deux phrases, que nous allons successivement discuter, vu de la Chine :

« Le temps, le changement et le devenir ne sont pas, dans l'antiquité, essentiels à la musique. »

John Cage, et pas seulement lui, a reconnu dans l'Asie orientale une inspiration pour une musique du changement, une *Music of Changes* (pour piano, 1951), qui ne soit pas une musique dont le développement suivrait le déploiement de règles. Pour Cage, « *changes* » renvoie inéluctablement au *Book of Changes*, c'est-à-dire au *Yijing* 易經, ou *Livre des mutations*. Mais surtout, on pourrait dire, à la suite de Granet et Gernet, que les Chinois n'ont jamais enfermé le Temps ni l'Espace dans des concepts :

« Aucun philosophe [chinois] n'a songé à concevoir le Temps sous l'aspect d'une durée monotone constituée par la succession, selon un mouvement uniforme, de moments qualitativement semblables. [...] Tous préfèrent voir dans le Temps un ensemble d'ères, de saisons, et d'époques [...]»¹⁵.

On a souligné qu'avant l'Europe, l'Inde était venue influencer sur la vision du temps en Chine :

« [...] la venue du bouddhisme en Chine a introduit une révolution quasiment copernicienne dans la vision du monde prévalant en Extrême-Orient. En particulier, je ne trouve pas de trace formelle de la division rigoureuse du temps en trois aspects passé, présent et futur, dans les textes chinois antérieurs à la transmission du bouddhisme. Comme on le sait, la pensée chinoise ancienne était axée sur la confrontation d'un passé idéal à un présent en décadence ; le projet pour l'avenir était le retour à un passé tenu à la lettre pour parfait. Le couple "passé" ou "antiquité"/présent, *gugin/kokin* 古今, est un composé ancien qui se retrouve tout au long de l'histoire littéraire d'Extrême-Orient. Ce n'est que dans les textes bouddhiques que l'on trouve formellement lexicalisée, à l'origine, la notion des trois temps¹⁶, qui se propagea de là à l'ensemble de la culture. Il est inutile ici de rappeler que la théorie bouddhique de la causalité couvre les trois temps, comme le montre n'importe quel ouvrage scholastique¹⁷. »

Temps, histoire et durée sont différenciés en Chine, même s'ils s'expriment selon des modalités bien évidemment différentes de celles de l'Europe, de l'Afrique ou de l'Inde. Mozi disait :

« Le commencement (*shi*) signifie un instant du temps. Le temps a quelquefois une durée (*jiu*) alors que d'autres fois il n'en a pas, car le commencement du temps n'a pas de durée¹⁸. »

《墨子·卷十》〈經說上〉始：時，或有久，或無久；始，當無久

Ici *shi* 始 signifie ce commencement qui est comme la mise au monde par une femme, tandis que *jiu* 久 exprime le temps dans son extension et sa continuité. S'ajoutent à ce commencement et cette durée le temps *shi* 時 des saisons et des veilles, de tous les cycles imbriqués, et un concept qui nous intéressera, *jie* 節 l'articulation, le nœud du bambou¹⁹, qui donne à la fois une définition de la fête comme jour d'articulation (*jieri* 節日) et du rythme comme allure de l'articulation (*jiezou* 節奏) ; ce rythme qui est non seulement évidemment (mais nous l'examinerons plus en détail) musical mais aussi, d'abord, une des deux caractéristiques du style chinois avec les sentences, c'est-à-dire la mémoire²⁰. Granet explique bien que « même dans la prose écrite, le rythme n'est pas moins essentiel qu'en poésie » par le fait que l'absence de morphologie de la langue et de ponctuation de l'écriture rend la grammaire, c'est-à-dire l'articulation, et par elle le sens accessible seulement par le rythme. Il faudrait donc à Dufourt démontrer qu'une pensée qui considère le rythme, temps en devenir, articulation du changement, comme essentiel en prose et en poésie pourrait en même temps, ou par ailleurs, considérer le temps, le devenir, le changement, le rythme comme inessentiels à la musique... lourde tâche, qui lui appartient. Pour notre part, nous nous contenterons d'affirmer avec Granet « la grande vertu des rites (et de la musique) tient au *rythme régulier* qu'ils imposent à la gesticulation et aux fonctions vitales²¹ ». Car si la musique est en Chine rythme, elle est aussi nombre, harmonie (*he* 和), et surtout complément nécessaire et toujours là du rite (*li* 禮).

Mais ce rythme est alternance, changement, complémentarité, et certes pas, nous l'avons pressenti, succession de durées égales et interchangeable tout juste marquées par un accent que serait une battue régulière articulée par une mesure elle aussi régulière. Un des exemples les plus marquants, antique et vivant, est l'art de la cithare *qin* 琴. Parmi les vingt-quatre saveurs du *qin*, Xu Shangyin²² note la lenteur (XXIII) et la rapidité (XXIV), disant « la lenteur et la rapidité sont comme le passage de la froidure à la canicule dans le cycle des saisons ». Instrument des lettrés, de l'isolement, de la convivialité, des soirées intimes, du printemps, de la nuit, le *qin* ne peut se contenter d'une seule dimension de la vitesse, qui serait la lenteur, mais, et j'ajoute comme toute musique que je connaisse de la Chine traditionnelle, s'accomplit dans l'articulation du lent et du rapide : « celui qui est vraiment habité par le rythme maîtrise aussi bien la lenteur que la rapidité²³ ». Et c'est cela le rythme, qui n'est ni mesure, ni régularité de la vitesse, ni récurrence de formule battue aux percussions ou d'accents. « De nuit [la lenteur] fait oublier l'heure, de nuit elle rend inconscient de l'aube²⁴. » Ainsi donc la musique est rythme comme l'alternance du jour et de la nuit, mais son rythme (pas nécessairement sa rapidité ! ni sa régularité !) peut se substituer, car de même nature, aux rythmes du temps.

La musique du *qin* se déploie seule, sans coordination nécessaire avec d'autres instruments, ni avec la danse, ni même avec le chant ; un chant égal de syllabes égales, comme l'art antique de la poésie régulière chantée le réclame, ne signifie pas que les durées mesurées soient égales ; au contraire, Granet le disait, un tel art réclame un rythme qu'un accent d'intensité détruirait, mais qu'un accent de durée suffira à suggérer. Mais qu'en est-il des autres formes de musique en Chine, de ces percussions prestigieuses et bruyantes, de ces ensembles organisés ?

LE TEMPS DE LA MUSIQUE

De tous les temps (*gugin*), la musique en Chine est présence du passé, nostalgie, liée au printemps, à la nuit, au renouveau. La musique est de toutes les soirées intimes *yan* 晏 : graphiquement, cette portion du jour sous un toit, avec des femmes²⁵. Mais le temps de la musique n'est jamais le temps réglé, celui-là est celui de son opposé-complément, le rite, même si la musique s'y conforme : musique pour les sacrifices confucéens au début du printemps et de l'automne²⁶, musiques du nouvel an, musiques des mariages et des enterrements²⁷ ; mais j'ai montré²⁸ que rien dans l'air lui-même ne distingue un air de mariage d'un air d'enterrement, et les savants musicologues du palais ont eu toutes les peines du monde à distinguer musicalement le printemps de l'automne ; ils ont résolu cela par l'artifice (*ars fecit*, « l'art l'a fait ») du diapason, ce nombre extérieur au rythme et pourtant inhérent à la musique.

PONCTUATIONS

La culture musicale arabe, les musiques africaines et beaucoup d'autres opposent deux univers sonores : mesuré et non-mesuré, avec le mesuré défini comme régulier, métré, sur une battue exprimée, dans le monde arabe, par une peau frappée selon l'alternance des marques distinctes résonant/sec, doum/tek. Il en est difficile pour un musicologue arabe de concevoir une musique rythmée non accompagnée de percussions, ou une musique non rythmée accompagnée de percussions. Ceci ressemble tellement à nombre de définitions implicites ou exprimées de la mesure occidentale qu'on y voit un universel : mesuré s'opposerait à libre²⁹. En harmonie avec François Jullien, j'entamerai sa célèbre ritournelle : rien de tel vu de la Chine.

Je pratique l'art du *qin* mais en tant que flûtiste avec le *xiao* 簫, long tuyau de bambou aux neuf nœuds ; quand je joue (j'accompagne) avec un joueur de cithare, nous choisissons, ou plutôt il choisit certaines pièces, et pas d'autres. Pourtant, aucune de celles du répertoire ne se satisfait de la transcription d'une exécution en mesures égales, ni ne s'exprime sur une battue régulière ; certaines (*Pingsha luo yan* 平沙洛雁, *Meihua san nong* 梅花三弄) s'accommodent de la flûte, d'autres (*Guangling san* 廣陵散, *Yi guren* 憶故人) non. Dans le cas de *Guangling san*, l'indication est évidente : « *san* 散 » signifie en effet « dispersé », et désigne depuis plus de 1300 ans une allure particulière, sans claquette. Pour les autres, la tradition prime (bonne excuse pour le musicologue qui n'a pas saisi la raison cachée), et exclut la pièce la plus « rythmée » du répertoire, *Jiu juang* 酒狂 (Ivresse), entendons par là la seule dont la mélodie se déploie sur une figure de valeurs de durées s'inscrivant dans une mesure et réitérée, « rythme » ici d'autant plus frappant qu'il est joué aujourd'hui boiteux, aksak. Mais à l'intérieur même des pièces où la flûte est tolérée, certains passages me sont interdits, car (en chinois moderne) « trop libres (*ziyou* 自由) », ou alors trop peu sonores, comme les passages entièrement en harmoniques. Il y a donc une certaine corrélation entre battue quasi régulière et possibilité de coordination. Cependant, la parfaite synchronie des *accelerandi* effectués simultanément par les deux luths *pipa* 琵琶 et *sanxian* 三弦 dans le genre *nanguan* 南管³⁰ montre que la battue régulière n'est en aucun cas nécessaire à la synchronie. Plus même, de tels micro-mouvements s'accordent dans le *nanguan*, ici exemplaire, avec un tempo allant du plus que très lent au très rapide, et s'accordent avec une mesure d'autant plus explicite qu'elle est marquée dans la partition et dans le son, ce de la manière la plus courante dans quasiment tous les genres de musiques notées de Chine : l'alternance entre points et virgules, soit l'alternance entre marques (déjà documentées en

français par Amiot³¹ peu après 1754) – cercle vide, virgule, virgule double, généralement selon l’alternance à quatre temps (cercle, virgule, virgule double, virgule).



Rien n’interdit aux musicologues et aux musicographes chinois de transcrire une telle mesure en 4/4 sur portée ou en notation Chev , et ils ne s’en privent pas, avec l’importante réserve de l’absence de temps fort et faible. Dans les ballades en nanguan, la claquette seule intervient, et seulement une fois par mesure, les autres temps ne sont pas marqués, bien qu’indiqués dans la notation. Dans les autres genres, y compris reliés au nanguan, comme la forme *xia siguan* 下四管, les quatre temps sont souvent frappés par le maître-tambour avec l’ensemble claquette (marquant le temps premier) et tambour *ban’gu* 板鼓. Plus généralement, les musiques chinoises connaissent plusieurs allures répertoriées, chacune caractérisable à la claquette-et-tambour : *san* (dispersé), que nous avons déjà évoqué ; *liushui* 流水 (comme des eaux qui coulent) dit très approximativement « libre », ce qui veut ici dire que la mesure ne compte qu’un temps ; *manban* 慢板 (lent et battu) ; *kuaiban* 快板 (rapide et battu) ; *zhongban* 中板 (modéré et battu). Ces allures, encore une fois, sont d’une part indiquées dans la partition et repérables par les marques de frappe, les ponctuations (cercles, ronds, virgules), d’autre part transcribable en mesures à deux, quatre, huit, exceptionnellement seize, et même un temps, ce qui signifie bien que cette mesure ne réclame pas de temps fort. Notons que les divisions de cette battue (cette durée qui va d’une frappe à la suivante) ne se font qu’en deux ou en quatre, jamais en trois (pas de ternaire), de même qu’aucune mesure jamais ne groupe trois ou six temps.

L’écriture en musique des marques repères de durée, de pause, de rythme n’emprunte pas ses points et virgules à l’écriture de la langue, mais l’a au contraire précédée. Plus exactement, l’impression omettait ces ponctuations, que le lecteur interprète inscrivait à la main. Sauf quand cette ponctuation était prescrite : textes bouddhiques   réciter, musique.

Cette musique mesurée représente une bonne partie de la musique instrumentale, l’essentiel de la musique d’ensemble, et donc une grande partie de la musique d’opéra (théâtres de marionnettes comme d’acteurs-chanteurs). Mais elle peut être jou e en l’absence totale de percussions (quoiqu’une claquette ou une clave est souvent là), tandis que les percussions peuvent jouer des musiques hautement sophistiquées qui ne sont ni battues, ni mesurées : ainsi d’une grande partie des musiques de percussions seules dans les opéras (voir en particulier le genre *gaoqiang* 高腔 dans l’opéra du Sichuan³²), où la coordination entre les quatre ou cinq percussionnistes se fait comme celle des jambes et des bras d’un batteur, sans l’aide d’une battue exprimée ni même d’une pulsation commune, ainsi aussi des genres entièrement dédiés aux combinaisons mathématiques de phrases d’inégales longueurs comme dans le *shifan* 十番 du Jiangsu.

Les musiques chinoises d’ensemble avec cordes, vents et percussions s’accommodent tant bien que mal de formules régulières et récurrentes jouées aux percussions. Mais nombre d’airs se collent mal sur de telles régularités, et réclameraient des changements de mesure «   la Messiaen », toujours possibles, pas vraiment récusés par les spécialistes, mais jugés peu élégants. Après des années d’analyse, de pratique et d’essais, et beaucoup d’erreurs, années où j’appliquais des formules de percussions authentiquement chinoises à des airs authentiquement chinois, j’ai eu la surprise un jour d’apprendre d’une joueuse de luth *pipa* avec qui je jouais depuis quinze ans, Wang Weiping, ce que j’aurais toujours d  savoir. Elle jouait sans partition – croyais-je – une partie formidable de cymbales sur une pièce militaire, sur laquelle je m’étais  chin  en vain à écrire un arrangement pour percussions qui s’avérait

lourd et moche ; je lui ai enfin demandé ce qu'elle jouait, et elle m'a dit : « mais, la mélodie ». De celle-ci, elle déduisait le rythme, l'alternance entre valeurs de durée incommensurable à toute mesure, les phrases, les soupirs, les suspensions, les tensions : tout était là, évident, sous les yeux, ne demandant qu'à être interprété. Quelques jours plus tard, je reprends à tête reposée la partition mélodique, j'écris selon les principes si évidents une partie nouvelle pour le petit et le grand gong, l'apporte tout fier aux instrumentistes (des Occidentaux de l'ensemble XVIII-21 Musique des Lumières) qui la jouent exactement en même temps que Wang Weiping aux cymbales, jouant sa partie, et Shi Kelong, faisant ce qu'il veut – croyais-je – au tambour-et-claquette ; et le claveciniste Frédéric Rivoal qui jouait le gong me dit : « mais, François, je joue la même partie que Kelong ». J'avais raté mon arrangement, mais percé le mystère de la percussion et en même temps du rythme : le rythme n'est pas la mesure, mais le mouvement de la mélodie³³.

SEULE L'EUROPE

« Seule l'Europe, depuis les Carolingiens, conçoit la musique comme le déploiement du temps. »

Vu de Chine, seule l'Europe a conçu la musique comme régulée par des divisions égales d'un temps lisse et uniforme ; mais avant ça, l'Europe n'est pas seule à avoir conçu le temps comme divisible en portions égales³⁴. Le temps en Chine était mesuré par divers dispositifs : clepsydres, gnomons, cadrans solaires, étoiles, bâtons d'encens. De même en effet que l'Europe mesurait les actes de ses tragédies à la durée d'une chandelle, de même la Chine mesurait la durée de ses rituels en bâtons d'encens ; et aux cloches des églises et beffrois de l'Europe répondaient les cloches et tambours qui régulaient la vie des villes chinoises du haut de leurs tours. Parmi toutes les merveilles apportées par les savants jésuites, nul n'a obtenu le succès des cloches et horloges, en particulier sous la forme du carillon automatique *ziming zhong* 自鳴鐘³⁵. Mais il reste douteux qu'une telle fascination ait pu jamais être confondue avec de la musique, ou du moins comparée à la musique des Chinois. Mes recherches en compagnie de Jean-Christophe Frisch d'anciens clavecins apportés au XVII^e siècle par les jésuites³⁶ qui auraient pu être transmis jusqu'à nos jours nous ont menés dans les réserves de la Cité interdite : orgues de foire, pianos mécaniques, comme au Palais d'été, les principaux apports de l'Europe en matière de temps musical ont été ceux de l'automate, du temps divisé, ni humain, ni naturel.

-
1. J.-F. Billeter, *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006.
 2. Allusion transparente à l'ouverture de Claude Lévi-Strauss à *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. Terre humaine, 1955, p. 13.
 3. Hugues Dufourt, *Mathesis et subjectivité*, Paris, MF, 2006.
 4. Marcel Granet, *La pensée chinoise*, La Renaissance du Livre, 1934 ; rééd. Paris, Albin Michel, 1968 ; rééd. coll. L'évolution de l'humanité, 1988, p. 67.
 5. Roland de Candé, « Une esthétique de la raison et de la liberté », dans *Regards sur Iannis Xenakis*, préface de Maurice Fleuret, Paris, Stock, 1981, p. 26-28.
 6. « Je savais bien, avant mon voyage, que la Grèce avait créé la science, l'art, la philosophie, la civilisation. », Ernest Renan, « Prière sur l'Acropole », dans *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1883 ; rééd. Paris, GF Flammarion, 1992, p. 74.
 7. « ...une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement... », Id., *ibid.*
 8. Guy Bugault, « En quelle mesure et en quel sens peut-on parler de "philosophie indienne" ? », *Encyclopédie philosophique universelle*, I, *L'Univers philosophique*, Paris, PUF, 1989, p. 1576-1585.

-
9. Riccardo Canzio (auteur), *Le monde sonore des Bororo*, Auvidis Unesco D 8201, 1989.
 10. « Comme dans la plupart des sociétés traditionnelles, il n'y a pas chez les Bororo de terme pour désigner ce que nous appelons musique. », Id., *ibid.*, p. 15.
 11. Joseph Needham (éd.), *Science and Civilisation in China*, Cambridge New York Melbourne, Cambridge university press, 7 volumes, 1954.
 12. J. Gernet, « Espace, temps, science et religion dans la rencontre de la Chine avec l'Europe », *Le temps et l'espace dans la rencontre de la Chine avec l'Europe*, Paris, Fondation Hugot, Collège de France, 1991 ; repris dans Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, vol. XXXIV, 1993, p. 231-240 ; repris dans *L'intelligence de la Chine, le social et le mental*, Paris, Gallimard, 1994, p. 335-345.
 13. J. Gernet, « Introduction à la pensée chinoise », *Encyclopédie philosophique universelle*, *op. cit.*, p. 1591-1595.
 14. André Jacob, « Présentation générale », *ibid.*, p. XVII.
 15. M. Granet, *op. cit.*, p. 77.
 16. *sanshi/sanze* 三世 ; *guoqu/kako* 過去 ; *xianzai/genzai* 現在 ; *weilai/mirai* 未來 ; souvent présenté dans l'ordre passé-futur-présent. (Note de J.-N. Robert.)
 17. Jean-Noël Robert, « Les proverbes japonais et le bouddhisme », *Journal asiatique*, t. 294, 2006, n° 1, p. 214-227, loc. p. 225-226.
 18. Mozi, ch. 10, cité par Joseph Needham et Kenneth Robinson, *Sciences*, n° 4, novembre-décembre 1959, traduit dans Joseph Needham, *La Tradition scientifique chinoise*, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1974, p. 98.
 19. Voir l'article d'Isabelle Bergeron, « Jie 節 (articulation de l'espace, temps) », dans *Les Notions philosophiques*, Sylvain Auroux (éd.), vol. 2, Paris, PUF, 1990, p. 2958.
 20. M. Granet, *op. cit.*, p. 67 et suiv.
 21. *Ibid.*, p. 339.
 22. Xu Shangying, *Xishan qinkuang* 谿山琴况, 1624, traduit et annoté par Georges Goormaghtigh, *L'Art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Bruxelles, Institut belge des hautes études chinoises, coll. Mélanges chinois et bouddhiques, volume XXIII, 1990.
 23. *Ibid.*, chap. XXIII.
 24. *Ibid.*
 25. Ji Kang (223-262), *Qinfu* 琴賦 (Description poétique du *qin*), chap. XIV. Voir G. Goormaghtigh, *op. cit.*, p. 30.
 26. Voir *Wenmiao dingji pu* 文廟丁祭譜 (Partitions des sacrifices de printemps et d'automne au temple de la littérature), 1845, rééd. 1868, 1890.
 27. Voir CD *Chine : Hautbois du Nord-Est* (vol. 1 : *Musiques de la première lune* ; vol. 2 : *La bande de la famille Li*), Buda Records, coll. Musique du Monde, 92612-2 et 92613-2.
 28. François Picard, « La vie, la musique, la mort en Chine », à paraître.
 29. Martin Clayton, « Free Rhythm: Ethnomusicology and the Study of Music without Metre », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 59, 1996, n° 2, p. 323-332.
 30. Pour une présentation et une discographie, on se reportera à mon *Lexique des musiques d'Asie orientale*, Paris, You-feng, 2006.
 31. Joseph-Marie Amiot, *De la Musique moderne des Chinois*, s.l. [Pékin], ms. ; Paris, Bnf, c. 1754, p. 133.
 32. CD *Opéra du Sichuan. La Légende de Serpent Blanc*, Buda Records, coll. Musique du Monde, 92555-2.
 33. Voir les expérimentations dans *Chine : jésuites & courtisanes*, XVIII-21 Musique des Lumières (dir. Jean-Christophe Frisch), Fleur de prunus (dir. F. Picard), Buda Records, coll.

Musique du Monde, CD 1984872 ; la participation du percussionniste chinois Li Zhengui dans *Vêpres à la Vierge en Chine*, Chœur du Beitang, XVIII-21 Musique des Lumières (dir. J.-C. Frisch), K617 155 ; notre prochaine réalisation : Joseph-Marie Amiot, *Divertissements chinois*, XVIII-21 Le Baroque nomade, à paraître.

34. Voir J. Gernet, « Espace, temps, science et religion dans la rencontre de la Chine avec l'Europe », *op. cit.*

35. Voir Catherine Jami, « Clocks », dans Nicolas Standaert (éd.), *Handbook of Oriental Studies, Handbook of Christianity in China (vol. 1)*, Leiden, E.J. Brill, 2001, p. 840-850.

36. Voir 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. 1-8 ; F. Picard, « Music (17th and 18th centuries) », dans Nicolas Standaert (éd.), *op. cit.*, p. 851-860.