



HAL
open science

Espace et musique en Chine

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Espace et musique en Chine. Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos. L'espace : Musique / Philosophie, L'Harmattan, pp.311-318, 1998, Musique et Musicologie. <halshs-00743870>

HAL Id: halshs-00743870

<https://shs.hal.science/halshs-00743870v1>

Submitted on 21 Oct 2012

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.



HAL Authorization

ESPACE ET MUSIQUE EN CHINE*

François Picard

La fréquentation des musiciens chinois amène à plus saisir la coupure, si ce n'est la rupture, entre musique et philosophie, qu'à en sentir la continuité. Une certaine méfiance s'est installée entre les praticiens et le langage, qui peut-être recoupe l'opposition écrit/oral, plus sûrement non pas celle savant/populaire, mais celle disons banalement théorie/pratique.

Mais il existe aussi en Asie orientale une pratique de la pensée, qui se retrouve en particulier, mais pas seulement, dans l'écrit, et peut-être plus encore dans la notation, les notations, l'inscription, et tout particulièrement l'inscription dans l'espace.

Il ne m'appartient pas de répondre à la question d'insérer ou non les pensées extrême-orientales dans le champ de la philosophie, ce travail a déjà été effectué, bien qu'encore partiellement¹.

Mais avant d'aborder l'Orient extrême, permettez-moi d'évoquer le Proche. En hébreu biblique (Genèse), espace se dit *makom*, où l'on reconnaît sans difficulté le mot même du genre majeur de la musique arabe, le Makam irakien, comme le mot de mode, et ce jusqu'au Turkestan chinois. La modalité arabo-türko-persane se définit donc comme espace, nombre de noms de modes (Hijāz, Nahawand, Išbahān, Shiraz) sont toponymiques, et l'espace des hauteurs est représenté par un temple dont les principaux piliers sont *do, ré, fa, sol, la, do*, rythmés par les degrés intermédiaires, piliers plus frêles ou ornements suspendus aux voutes². Le déroulement dans le temps de la composition elle-même s' imagine comme un voyage, avec ses étapes obligées, ses détours et retours, ses arrêts et repos, et la reprise du parcours, jusqu'à l'arrivée espérée et retardée.

Hauteurs

La langue musicologique chinoise contemporaine utilise comme la française les termes "bas" (*di* 低) et "haut" (*gao* 高). Ici comme ailleurs, la philologie remet en cause ce bel universel trop apparent. La langue classique utilisait en lieu et place les termes respectifs de "trouble, boueux" (*zhuo* 濁) et "clair, limpide" (*qing* 清). Ce dernier ainsi indiqua l'élévation d'un degré (un demi-ton) ou d'une octave. Ultérieurement, "son trouble" (chinois *zhuosheng* 濁聲, japonais *dakuon* 濁音) et "son clair" (*qingsheng/seion* 清聲) ont servi à nommer respectivement "initiales sonores" (ou voisées) et "consonnes sourdes", tandis que "son bas" (*disheng* 低聲) désignait ce que l'on appelle, précisément, en français, "à voix basse", et s'opposait à "son élevé" (*angsheng* 昂聲).

À ce propos, je ne résiste pas au plaisir de rappeler les ambiguïtés occidentales :

« J'use toujours de ces deux dictionnaires *Grave & Aigu* pour signifier le *bas* & le *haut* de la voix, ou les Sons *hauts* et *bas*, afin d'éviter les Equivoques, car plusieurs entendent par une voix *haute*, une voix plus forte, comme lors qu'on dit parlez plus haut ; & par une *basse* une plus faible : ce qui m'a fait imiter les deux vocables Latins *grave & acutum*. »³

En Chine, la « corde du bas » sur le luth alors tenu à l'horizontale désignait très naturellement l'aigu :

* François Picard, « Espace et musique en Chine », dans Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos (ed.), *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, collection « Musique et Musicologie », 1998, p. 311-318.

* département Musique, Université Marc-Bloch, Strasbourg. Ancien élève de Tràn Van Khê, Jose-Luis Campana, Iannis Xenakis et du conservatoire de Shanghai. Ethnomusicologue, sinologue, directeur artistique et musicien.

¹ Jacob (André), éd., *L'Univers Philosophique*, Paris, P.U.F., 1989.

² Touma (Habib Hassan), *La Musique arabe*, Paris, Buchet-Chastel, 1975.

³ Mersenne (Marin), « Préface au lecteur », *Harmonie universelle*, 1636.

« Au temple *Xiangguo si* 相國寺 on peut voir une peinture murale avec des musiciens. On considère généralement que les doigtés du luth *pipa* sont faux car les musiciens jouent la corde du bas alors que les vents jouent *la*. Mais pour moi c'est une mauvaise interprétation de la peinture. Le *pipa* est joué avec un plectre, si bien que quand on a joué la corde du haut, où se trouve le *la* grave, le plectre repose effectivement sur la corde du bas. »⁴

De l'absence attestée avant le ^{xx}e siècle des qualificatifs "haut" (*gao*) et "bas" (*di*) ou "en haut" (*shang* 上) et "en bas" (*xia* 下) pour désigner de manière univoque l'aigu et le grave, on déduit que la recherchée universalité de l'équivalence entre "aigu" et "haut" n'existe pas, ou du moins aurait épargné la Chine, ce qui est pour moi équivalent.

Très bêtement, on en vient donc à considérer qu'un effet d'écriture a été intégré en Occident au point de paraître à certains naturel.

La métaphore de l'internode

Plus sérieusement, il convient d'évoquer un terme hautement philosophique, auquel *L'Univers philosophique* a déjà rendu hommage, l'espace internodal du bambou (*jie*) qui signifie par extension les nœuds du temps que sont à une échelle annuelle les fêtes (*jieri* 節日) et à l'échelle de l'exécution d'une pièce musicale la récurrence de valeurs égales de durée, bref le rythme (*jiezou* 節奏). Ce terme est lui attesté dans les temps anciens : « La grande musique rentre en harmonie avec le ciel et la terre, le grand cérémonial épouse le rythme (*jie* 節) du ciel et de la terre »⁵ ; « La musique de l'harmonie s'appelle internode (*jie* 節) »⁶.

Espace et vide

N'en déplaise à eux qui dénie à l'autre, fût-il oriental, une philosophie ou qui excluent du champ de celle-ci tout texte religieux, la pensée de l'espace a été développée dans l'école bouddhique sino-japonaise du Lotus (*Tiantai/Tendai* 天台), et dans un genre littéraire qui lui est particulier, la disputation doctrinale (*lunyi/rongi* 論議). Dans ces disputations, on cherche par le dialogue avec le disciple à prouver la qualité de permanence (sanskrit *nitya*, chinois *chang* 常) qui établira que ce ce qu'on a qualifié est bien l'espace, et non un simple existant. Où le temps définit donc l'espace...

Tout part de l'affirmation « La nature de Bouddha s'épand en tous lieux comme l'espace »⁷. Qu'espace soit écrit ici "vide-vide" (*xukong/koku* 虛空), au risque de déplaire aux zéloteurs du Zen d'obédience californienne, n'importe pas, puisqu'il est dans ce langage sino-japonais du Tendai « éther, ciel », et bien distinct du « vide » ou « vacuité » (*kong/kū* 空), qui est « perception du conditionnel comme conventionnel ». Ainsi, « On ne trouve pas d'espace entre le vide, le plein et le plein-vide. Si l'on dit "le vide, c'est l'espace", alors celui-ci est impermanent, car il n'y a pas d'espace réel (i.e. de lieu de plénitude) en lui. »⁸

Parce que ces textes étaient destinés à être mâchonnés, médités, et non à être compris, encore moins expliqués, je me suis autorisé ce détour. Je me dois de renvoyer à la traduction* du maître, Jean-Noël Robert, directeur d'études à l'École Pratique.

⁴ Shen (Gua) 沈括, *Mengqi bitan* 夢溪筆談, c. 1095, ch. 17, tiao 279.

⁵ An., *Yueji* 樂記 (Classique de la musique), époque Han (début de notre ère), I.19.

⁶ An., *Erya* 爾雅, époque Han, ch. 7.

⁷ Mahāparinirvāṇa Sūtra / *Niepanjing* 涅槃經 / *Nihango* (Sūtra de l'extinction), rééd. *Taishō Tripitaka* vol. XII n° 375.

⁸ Ibid., p. 828.

* Robert (Jean-Noël), *Le Sūtra du Lotus suivi du Livre des sens innombrables et du Livre de la contemplation de Sage-Universel*, Paris, Fayard, 1997.

Le grand moine japonais Kōbō-Daishi 弘法大師, lui-même a dans ses écrits abordé la question de « comment opérer sur le monde par la réalité des sons ». ⁹ Je vais tenter une fois de plus d'évoquer ce que pourrait nous apporter une écoute dans le monde.

À l'écoute du monde

J'ai ailleurs et autrefois consacré quelques paragraphes aux concepts d'espace et de temps dans la musique chinoise ¹⁰. Je voudrais ici et maintenant apporter une contribution inédite au plus proche de la réalité, hors conceptualisation comme hors métaphore. Où jouent-ils, les musiciens chinois ?

Dans des temples, sur des tréteaux, dans la rue, dans les cours des palais, les salons réservés. Quant ils s'agit d'opéra, le plus souvent en bas des estrades, ou à côté, hors de l'espace de jeu. Lors des rituels, des fêtes, ils quittent leur position, déambulent. Ailleurs, à d'autres moments, autour d'une table.

Bien souvent donc décentrés, hors d'une possible perspective frontale, quand ils ne sont pas en marche, en mouvement.

On les écoute sans problème, quoique bien souvent l'on se retrouve en dehors, comme tenu à l'écart. Mais quand il s'agit de les enregistrer, il faut faire preuve d'imagination, c'est-à-dire d'une faculté de se les représenter mentalement.

Ils sont de plus immergés dans ce fameux bruit, cette rumeur (*renao* 熱鬧) qui caractérise la façon de vivre. Doit-on les en extraire, et comment ?

Ma technique, parce que mon éthique et mes moyens l'exigent, se limite au couple de microphones, que je choisis cardioïdes car au respect des timbres je préfère celui de la directionnalité.

Quanzhou, Fujian

« Ce 29 janvier 1987 à 16 h commençait le rituel quotidien du soir par et pour la communauté des moines, repliée dans un bâtiment reculé, loin de la foule endimanchée qui a envahi le temple principal en ce jour de Nouvel An, mais cependant pas hors de portée du bruit des pétards... Un autel au centre, des rangées de prie-dieu, les percussions rituelles, une assemblée de moines entre dix-huit et quatre-vingt ans, quelques laïcs dont une femme : ce à quoi nous assistons n'a rien d'un spectacle. A moins de se prendre pour le Bouddha, il n'y a pas de place pour un auditeur extérieur. Mais cet instant tant de fois répété est unique, comme est unique le point de vue que nous avons adopté : fixé à l'angle Sud-Est, le couple de microphones permet de saisir la mobilité d'une musique qui est aussi jeu dans l'espace. L'homogénéité des voix qu'il enregistre sera ainsi brisée tout naturellement lorsque, au cours de cette circumdéambulation si caractéristique de l'apport du bouddhisme, les moines, un par un, passeront devant nous. Cet effet magnifique aurait été insupportable dans le cas d'une prise de son en studio, comme n'aurait pu être reproduit le recueillement, si étrange à qui est habitué à la vitalité grouillante des temples chinois. » ¹¹

Chengdu, Sichuan

Il y a peu, le grand acteur d'opéra du Sichuan Xiaoting 晓艇 nous faisait une démonstration. Au bord du tapis de jeu, trois musiciens avaient déployé leur batterie de percussions. Aujourd'hui, il s'agit d'enregistrer la troupe n°3 qui joue *la Légende de Serpent Blanc*. Dans cette salle des fêtes à l'italienne, les musiciens et les deux choristes ont pris place dans la coulisse à cour, débordant à peine du cadre de scène. Dans cette prise de son

⁹ Kūkai 空海, *Shōjijissōgi* 聲字實相義, rééd. *Taishō Tripitaka* vol. LXXVII n° 2429.

¹⁰ Picard (François), *La Musique chinoise*, Paris, Minerve, 1991, pp. 19-24. Id., « Perpetuum mobile », *Puck*, revue de l'Institut international de la marionnette, n° 6, 1993, « Musiques en mouvement », p. 92-96.

¹¹ Id., éd., *Chine : fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du soir au temple de Quanzhou*, Ocora C559080, page 6.

« en vivant », les acteurs chanteurs jouent, se déplacent dans l'espace de jeu, sur la scène. Il me faut recentrer l'image en me décalant à jardin, m'orientant parallèlement à la diagonale¹².

Taiwan-Paris

« La disposition même des instrumentistes constitue un défi vis à vis de la prise de son. Au fond, la chanteuse. A sa droite, le luth *pipa* 琵琶, à sa gauche, la flûte *dongxiao* 洞簫. Plus près de nous, le luth *sanxian* 三弦 cotoye le *pipa*, la vièle jouxte la flûte. Or l'équilibre est inversé. La voix doit prédominer, doublée par la flûte. L'instrument conducteur est le *pipa*. Le *sanxian* doit se fondre dans le timbre de celui-ci, rajoutant juste de l'ampleur et des basses aux notes pivots. La vièle fournit une trame riche en harmoniques aiguës, un "tapis" ou fond, comme l'orgue à bouche dans d'autres musiques de Chine ou d'Extrême-Orient, ce qui sans doute explique l'absence de celui-ci dans le Nan-kouan tel qu'on le joue actuellement. Un couple de micros type ORTF placé devant la chanteuse donne en fait l'équilibre recherché. Un micro directionnel individuel précise chaque timbre, tandis qu'un couple à distance et en hauteur permet de rendre l'espace et le fondu de l'ensemble, offrant une vue générale. Le remarquable travail du directeur du son, Jean-Pierre Luncker, a été ainsi très précisément guidé par les musiciens eux-mêmes, parfaitement conscients de leurs exigences (mais tout de même émerveillés du résultat). La comparaison avec les enregistrements, voilés d'écho artificiel, réalisés à Taiwan (disque Kolin KCD-88305) permet de comprendre l'enjeu : l'intelligibilité de la voix, l'harmonie des timbres. La place idéale de l'auditeur est celle de la chanteuse, ou du dieu au milieu de l'ensemble. »¹³

Shanghai-Shangqiu

Au temple du dieu des murailles (*Chenghuang miao* 城隍廟) comme dans les autres maisons de thé et clubs de Shanghai, les musiciens sont à l'écart des buveurs de thé. Répartis tout autour d'une table, le petit groupe adopte la disposition traditionnelle : percussion, vièle, luth à trois cordes, luth à quatre cordes, flûte verticale, cymbalum, orgue à bouche, vièle, flûte traversière, luth à deux cordes. Les timbres s'opposent et se répondent¹⁴.

Avril 1996. A Shangqiu, Henan, dans un temple où les mêmes préparent un enregistrement avec un chœur de bouddhistes. Les musiciens ont adopté une configuration frontale, face à un chef. Ils ont réparti les mêmes instruments tout différemment, regroupant par familles les vents, les cordes frottées, les cordes pincées, autour du cymbalum. Sortant de mon rôle muet de Tonmeister, j'interviens, car le résultat dans mes micros, centrés, est lourd, pâteux. L'échange de place entre une vièle et un luth suffira à recréer l'harmonie de l'hétérophonie, respectant équilibre latéral et profondeur.

L'ensemble instrumental est maintenant rejoint par le chœur mixte, qui joue les percussions rituelles, tambour de bois, tambour à peau, gong sur cadre, cymbales. La tradition de l'harmonie des voix et des instruments ici, dans le Sud, a été perdue depuis cinquante ans, ne transmettant aucune prescription spatiale. Or l'espace des musiciens ne peut inclure chœurs et percussions. Je les installe autour de moi, jusqu'en mon dos. Je mêle hommes et femmes, j'éloigne les percussions, m'assurant que le son direct des métaux est masqué par un corps. A la reproduction, ce qui était derrière se trouve replié devant l'auditeur¹⁵.

¹² Id., *Opéra du Sichuan, la Légende de Serpent Blanc*, Buda Records, collection Musique du Monde 92555-2.

¹³ Id., dans Id. et Schipper (Kristofer), éd., *Chine : Nan-kouan, ballades chantées par Tsai Hsiao-Yüeh*, vol. 2-3, Ocora C560037-038, p. 9.

¹⁴ Id., éd., *Voyage musical Chine, les 18 provinces*, Silex-Auvidis YA225701, page 14.

¹⁵ Chen (Zhong), Picard (François), éd., *Hymnes aux Trois-Trésors*, Ocora, à paraître.

Wafangdian, Liaoning

Nous sommes dans un nœud du temps, lors des fêtes de la nouvelle lune de printemps, fin des réjouissances du Nouvel an, quand les fanfares de hautbois et tambours, gongs et cymbales paradent, en accompagnement des danses sur échasses de personnages costumés. Les instrumentistes sont juchés sur la plate-forme de camionnettes qu'on entend arriver, marquer un long arrêt, s'éloigner. Travellings et chevauchements font partie de l'atmosphère sonore, dont nous avons tenté de préserver l'esprit au mixage, tout en condensant la durée¹⁶.

Luoji, Fujian

À Luoji, le grand temple sur la place du marché est désaffecté. Le nouveau, plus petit, est situé à l'écart du village, en bord de la rivière. Son parvis est trop petit pour accueillir la troupe de marionnettes venue pour la fête patronale, son castellet et surtout la foule des spectateurs. Mais le grand moment répondant aux aspirations de l'association qui avait invité à grands frais la troupe (la représentation était gratuite pour les spectateurs) fut quand celle-ci se rendit au temple. Pas besoin ici de jouer pour les saints et leurs statues, car la présentation où chaque personnage successivement se nomme suffit à créer ce lien immatériel par lequel l'un et l'autre mondes communiquent¹⁷.

Interstices

Un article récent¹⁸ relevait une des grandes, une des vraies, une des bonnes questions sur les rapports entre espace et musique, celle bien sûr de quelle architecture pour la musique. Portzamparc y a déjà répondu à sa manière, qu'Edelmann glose en faisant appel au

« concept japonais de *ma*, révélé voici quinze ans par le Festival d'Automne et l'architecte Isozaki [磯崎新], [concept qui] désigne justement ces entre-deux de la vie qu'impliquent la ville et sa circulation, les relations entre les personnes, la distance entre deux bâtiments, deux arbres, l'écart entre deux notes. »

Ma 間 s'écrit avec un sinogramme que l'on peut pour une fois qualifier d'idéogramme, la lune dans la porte ou, curieusement, le soleil dans la porte. En chinois, il désigne simplement l'intervalle et se prononce *xián* ou *jian*, prononciations fort différentes de *ma*, ce qui, on en conviendra, dénote une origine proprement japonaise du concept. *Ma* signifie aussi pour moi, et surtout, espace, danse, rituel, puisque le grand chorégraphe Hideyuki Yano 矢野英征 l'avait mis au centre de sa pensée, de son enseignement, en ouverture de ses spectacles, bien avant que son ancienne élève Susan Buirge prétende avoir découvert elle-même le *ma* au Japon. Mais les maîtres sont peut-être faits pour être oubliés. Pour ma part, je n'oublierai ni le danseur, ni l'ami que furent Yano, ni la force de sa présence, la générosité d'un intérieur s'ouvrant vers l'extérieur, une porte ouverte par où est entré le Soleil levant, la force du salut matinal, le souffle bruissant de l'entre-deux.

¹⁶ Picard (François), éd., *Chine, Hautbois du Nord-Est, musiques de la première lune*, Buda Records, collection Musique du Monde 92612-2, pages 1 à 6.

¹⁷ Id., *Le Ka-lé, musique des marionnettes à fils de Quanzhou, Fujian*, Archives Internationales de Musiques Populaires, VDE-911, page 18.

¹⁸ Edelmann (Frédéric), « Christian de Portzamparc, l'architecte accordéoniste de La Villette », *Le Monde*, 21 janvier 1997.