



HAL
open science

La musique procède du ciel, les rites régulent la terre

Véronique Alexandre Journeau

► **To cite this version:**

Véronique Alexandre Journeau. La musique procède du ciel, les rites régulent la terre. Le Ciel dans tous ses états, Jun 2011, Paris, France. pp.823-839. halshs-02005022

HAL Id: halshs-02005022

<https://shs.hal.science/halshs-02005022>

Submitted on 3 Feb 2019

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.

LE CIEL DANS TOUS SES ÉTATS

Colloque de la Société asiatique au Collège de France
27 et 28 juin 2011

« La musique procède du ciel, les rites régulent la terre »
Véronique ALEXANDRE JOURNEAU

Dans les textes de l'antiquité chinoise du Ier millénaire avant notre ère, du 詩經 *Shijing*, Livre des Odes, connu par la sélection de 305 poèmes attribuée à par Confucius¹, au 史記 *Shiji*, Mémoires historiques, de Sima Qian, comme dans les sculptures du millénaire suivant, la musique a une place céleste : dans les premiers elle est célébrée pour ses vertus morales, dans les secondes, elle est représentée par des ciels de musiciens dans les grottes (en particulier à Yungang, V^e siècle) et les tombes royales (en particulier sur le pourtour de tombe d'un roi des Shu, 847-918, à Chengdu).

Les textes poétiques, le 詩經 *Shijing* mais aussi le 楚辭 *Chuci*, Odes de Chu, lui donnent une place particulière dans les célébrations (invocations au ciel, fêtes rituelles) et les festivités (banquets).

Par exemple, dans le poème 280 « 有瞽 Les musiciens aveugles » du 詩經 *Shijing* Livre des Odes² :

有瞽有瞽、在周之庭。崇牙樹羽、應田縣鼓、鞀磬祝圉。
既備乃奏。簫管備舉。嗶嗶厥聲、肅雝和鳴、先祖先聽。
我客戾止、永觀厥成。

Les voilà les musiciens aveugles ! A la cour des Zhou ; Des banderoles dentelées, des plumes sur arbres, des petits tambours et tambours de terre, des tambours suspendus, des tambours à deux faces sur support bas, des tambours sur manche, des phonolithes, un mortier de bois et un racle ; Aussitôt, ils se mettent à jouer ; flûtes et tuyaux musicaux s'y joignent ; Leurs sons résonnent avec ampleur, solennelle harmonie d'un chant à l'unisson que les ancêtres écoutent ; Nos hôtes cessent de penser à mal et contemplant sans fin l'accomplissement.

Et dans le poème « 大招 *da zhao* Grand rappel de l'âme » du 楚辭 *Chuci*

代秦鄭衛，鳴竽張只。
伏戲駕辯，楚勞商只。
詠和揚阿，趙蕭倡只。
魂乎歸來！定空桑只。

Chez les Dai, Qin, Zheng et Wei, le chant des orgues à bouche s'amplifie, Fuxi a régné par le discernement, et les Chu exalte la note *shang* ; Les chants de louange à l'unisson, c'est la flûte des Zhao qui les entonne, Âme ! Reviens ! Accorder le mûrier creux [la cithare].³

Quant aux textes canoniques et annales ou traités tels que le 周禮 *Zhouli*, le 禮記 *Liji*, le 呂氏春秋 *Lüshi chunqiu* ou le 淮南子 *Huainanzi*, ils la traitent d'un point de vue plus théorique au sens où ils l'insèrent dans un réseau de correspondances cosmogoniques en l'associant plus particulièrement aux mouvements célestes et aux règles calendaires :

¹ La traduction de référence est celle de Couvreur en français (et celle de Legge en anglais) : *Cheu King*, Traduction de Séraphin Couvreur, 1896, disponible en ligne sur http://classiques.uqac.ca/classiques/chine_ancienne/B_livres_canoniques_Grands_Kings/B_02_Cheu_king/Cheu_king.html.

² Sauf indication contraire, les textes sont donnés dans ma propre traduction. En dehors des publications classiques consultables en bibliothèques (BnF, IHEC, etc.), la plupart des textes sont maintenant disponibles en chinois sur les sites dédiés (www.chinapage.com et www.guoxue.com) et des références pour leur traduction en français sur les sites www.afpc.asso.fr/wengu/ et www.classiques.uqac.ca/classiques/.

³ Ici dans la traduction (la traduction de référence des *Chuci* est celle de Rémi Mathieu : *Qu Yuan, Elégies de Chu*, Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'Orient, 2004). Dans ce poème, les symboles portent sur les instruments : à vents et à anches pour appeler au combat, à cordes pour la plainte et le duo flûte-cithare pour un jeu en accord qui évoque celui de la flûte double antique (簫 *yue*). Il est étudié de façon plus détaillée dans un autre contexte. Ce qui nous intéresse ici est le rôle de la musique à la fois pour évoquer les illustres ancêtres (Fuxi) et pour rappeler l'âme.

Par exemple dans le chapitre du calendrier « 月令 *Yueling* » du 禮記 *Liji* :

是月也·命樂師修繫鼓·均琴瑟管簫·執干戚戈羽·調竽笙箎簧·飭鐘磬祝敔。En ce mois, le maître de musique a pour mission de préparer les tambours, de donner le diapason aux cithares *qin* et *se*, aux tubes musicaux et flûtes, de contrôler [les proportions de] boucliers, haches, lances et plumes, de régler les orgues à bouche *yu* et *sheng*, les bambous et les anches, de disposer les cloches, les phonolithes, la caisse à bâton et le râcle⁴.

Et dans le 淮南子 *Huainanzi* :

孟春之月，招搖指寅，昏參中，旦尾中。其位東方，其日甲乙。。。。。其音角，律中太簇。。。。鼓琴瑟。Au premier mois du printemps, l'étoile *Shaoyao*, la « Brasillante », indique *yin*. Au crépuscule, Shen, le « Trio », se situe au centre de sa course et le matin c'est Wei, la « Queue » qui s'y trouve. La position dominante est l'est ; les jours [fastes], *jia* et *yi*... La note est le *jue* ; le tube musical juste, *taicou*, « le Grand amas »... On joue des cithares *qin* et *se*...⁵.

Comparativement, si le Livre de musique de l'antiquité chinoise, « 樂記 *Yueji* »⁶, associe pleinement la musique aux rites en dualité céleste-terrestre : c'est un recueil de considérations philosophiques au sens où il célèbre les vertus de la musique, son origine et son pouvoir célestes, sa capacité à éduquer et à gouverner les hommes. Encore récemment, il fut le thème choisi par Gao Jianping pour un article sur l'homme et ses relations avec la société et l'art lors du congrès international de l'Association internationale d'esthétique dont il est le secrétaire général (publié en ligne sur le site de IAA, dans l'*International Yearbook of Aesthetics*⁷). Ce traité qui forme un tout a été replacé au sein du 禮記 *Liji* Livre des rites (daté approximativement du III^e siècle avant notre ère), comme 19^e chapitre dans la plupart des éditions chinoises⁸, mais comme 17^e dans les éditions occidentales de référence⁹. Nous présenterons ici une esquisse de la façon dont cette idée d'une musique céleste se concrétise en mots, dans le *Yueji*, et en images, avec la figuration de musiciens entre terre et ciel.

Des sentences parallèles sur les rites et la musique constituent les principes illustrés en déclinaisons multiples de chapitre en chapitre dans la partie centrale du texte : fin du chapitre I (fondements de la musique, p. 37), chapitre II (théorie de la musique, p. 41, 45, 57), chapitre IV (cycles de la musique, 87) et chapitre VI (figurations de la musique, p. 123). Elles présentent le fond commun de la pensée chinoise dans ce couple de la musique et des rites : le juste milieu (pas d'excès, modération par régulation), humanité et équité, harmonie (unisson) et respect (distinction), et le principe dynamique d'opposition-complémentarité, en interaction *yin-yang* et ciel-terre. L'ensemble est présenté en succession dans le chapitre III (musique et rites, p. 65 à 75). Cette complémentarité de la musique – par nature céleste, capable d'insuffler la vertu aux hommes et de communiquer avec l'au-delà – et des rites – par nature terrestre, codifiant le respect entre les hommes et des rythmes de la vie ici-bas – est l'ossature de ce texte ; les sentences réitérant de façons variées, en distiques, cette complémentarité en sont la colonne vertébrale et les précisions qui leur sont apportées en sont les muscles et la chair ; le

⁴ Dans ma traduction.

⁵ La traduction de référence est dans *Philosophes taoïstes II*, sous la direction de Charles Le Blanc et Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 2003, pour ce chapitre p. 127-138, avec quelques corrections de ma part sur des termes musicaux, ici « luth » remplacé par cithare pour *qin*.

⁶ *Le Livre de musique de l'antiquité chinoise*, 樂記 *Yueji*, configuré et traduit par Véronique Alexandre Journeau, Paris, You-Feng, 2008.

⁷ Dans cet ouvrage publié en 2010 (volume 14), Gao Jianping introduit son article « Man and His Relations with Society and Art » (p. 106-119) ainsi : « *On Music [Yueji]* is one of the most important, and perhaps the first, treatise on aesthetics in China. It is generally considered to be the primordial and quintessential expressions of the “Chinese art spirit”, and it has exerted a profound and lasting influence on the history of Chinese aesthetics and art criticism. Although the title is *On Music*, it does not discuss music from a technical point of view, but on the relationship of music to society, human mind, and politics ».

⁸ Notamment l'édition récente de référence 十三经注疏 *Shisanjing zhushu* (Anthologie des treize canons), 1999.

⁹ Couvreur, Séraphin, « Io Ki, Traité sur la musique », *Li ki ou mémoires sur les bienséances et les cérémonies, texte chinois avec une double traduction en français et en latin*, Ho Kien Fou : Imprimerie de la mission catholique, 1899, chap. XVII, p. 45-114, en français et Legge, James, « YO KÍ or Record of Music », *The LÍ KÍ or Collection of Treatises on the Rules of Propriety or Ceremonial Usages*, Book XVII, in: Sacred Books of the East translated by various scholars and edited by F. Max Müller, Oxford University Press, London:Humphrey Milford, Vol. XVII-XVIII, p. 92-131, en anglais.

souffle et le sang qui les animent et colorent émanent du premier vers : « 由凡音之起人心生也 toute note de musique a son origine dans le cœur de l'homme ».

La première de ces sentences conclue le premier chapitre, magistral exposé de la thèse :

(1) 禮節民心，樂和民聲

Les rites régulent le cœur du peuple, la musique harmonise les sons du peuple¹⁰

La seconde sentence ouvre le second chapitre et elle est reprise à la fin du septième chapitre à l'identique concluant en boucle la partie centrale (six chapitres) qui célèbre le pouvoir de la musique à exprimer les sentiments humains et, réciproquement, à les maîtriser afin de rendre les hommes vertueux.

(2) 樂者為同，禮者為異

La musique unifie, les rites différencient

Les autres sentences varient ce thème en mettant l'accent sur tel ou tel aspect.

(3) 樂由中出，禮自外作

La musique émerge du centre, les rites viennent de l'extérieur

(4) 樂者天之和也，禮者天之序也

Musique, harmonie de l'univers, Rites, ordre de l'univers

(5) 樂者所以象德也，禮者所以綴淫也

La musique pour figurer les vertus, les rites pour juguler les excès

(6) 樂也者旋也，禮也者報也

La musique se déploie, les rites rétribuent

La musique et les rites forment ainsi un couple dynamique d'interaction-complémentarité entre le ciel et la terre, l'ordre (séquentiel, rythme) et l'harmonie (simultanée, consonance), le un et le multiple, le centre et les périphéries, les vertus et les excès, la dispersion et la restitution.

La dernière de ces sentences, également du septième chapitre, fait le lien avec la partie finale comme la première ouvrait sur la partie centrale. Elle y est explicitée plus concrètement, dans une partie essentiellement constituée de dialogues.

Chacune de ces sentences est ensuite précisée.

(1) 禮節民心，樂和民聲

Les rites régulent le cœur du peuple, la musique harmonise les sons du peuple

Le texte se poursuit avec les moyens d'établir et de juger la gouvernance du souverain et c'est la conclusion du premier chapitre :

政以行之

刑以防之

禮樂刑政

四達而不悖

則王道備矣

la gouvernance est pour la conduite

les châtiments sont pour la prévention

rites, musique, châtiments, gouvernance,

si les quatre se déploient et cela sans opposition

alors la voie du souverain est parfaite !

¹⁰ Toutes les citations présentées ici sont dans ma traduction et les pages indiquées sont celles de ma publication bilingue, *Le Livre de musique de l'antiquité chinoise*, 樂記 *Yueji*, op. cit., ici p. 37.

(2) 樂者為同，禮者為異¹¹

La musique unifie, les rites différencient

C'est le début du deuxième chapitre et le texte se poursuit par la visée de l'harmonie dans ses deux acceptions dynamique (合) et d'état (和)¹² :

同則相親

異則相敬

樂勝則流

禮勝則離

合情飾貌者

禮樂之事也

le semblable pour l'affection mutuelle

la différence pour le respect mutuel

la **musique** excelle à se propager

les **rites** excellent à hiérarchiser

le sentiment d'harmonie, les attitudes et tenues

c'est l'affaire des **rites** et de la **musique**

puis

禮義立則貴賤等矣

樂文同則上下和矣

la bienséance des **rites** s'instaure

et classe alors en nobles et basses conditions

les traces de la **musique** unifient

et le ciel et la terre sont alors en harmonie

(3) 樂由中出，禮自外作¹³

La musique émerge du centre, les rites viennent de l'extérieur

Toute cette partie très confucéenne établit les hiérarchies et règles de bienséance à respecter en famille et en société.

Le texte se poursuit après quelques paragraphes par une partie sur les fonctions respectives de la musique et des rites, dans leur principe puis dans leur visibilité, ce qui sera réitéré (voir plus loin) par la description de leurs rôles et de leur mise en œuvre concrète :

大樂與天地同和

大禮與天地同節

和故百物不失

節故祀天祭地

明則有禮樂

幽則有鬼神

la grande **musique** est en harmonie avec le ciel et la terre

les **rites** sont en rythme avec le ciel et la terre

harmonie, ainsi les cent espèces ne s'égareront pas

rythme, ainsi les sacrifices au ciel et offrandes à la terre

le manifesté, ce sont les rites et la musique

le caché, ce sont les esprits de la terre et du ciel

Puis, après encore quelques paragraphes :

¹¹ *Ibid.*, p. 41

¹² Voir au sujet de leurs rôles respectifs en musique mon article « L'Harmonie de l'homme et de l'univers », *Les Pouvoirs de la musique : à l'écoute du sacré, Connaissance des religions N°75-76*, Paris, Éditions Dervy, octobre 2005, p. 249-250.

¹³ *Ibid.*, p. 45.

鐘鼓管磬羽籥戚干樂之器也
 屈伸俯仰綴兆舒疾樂之文也
 簠簋俎豆制度文章禮之器也
 升降上下周禘襲禮之文也
 cloches et tambours, tubes musicaux et pierres sonores
 plumes et flûte, boucliers et haches
 sont des **instruments de la musique**
 inclinations du corps et de la tête
 indications de placement, de lenteur ou vivacité
 sont des **signes de la musique**
 récipients pour aliments, table et vase sacrificiels
 ordres et grades, tablettes écrites
 sont des **instruments des rites**
 lever, abaisser, haut et bas
 tunique de dessous et habit de dessus des Zhou
 sont des **signes des rites**

Et le chapitre se conclut avec un passage qui s'ouvre avec la quatrième sentence, emblématique d'une vision de l'univers structurée par l'harmonie (intemporelle) et l'ordre (temporel), synthèse confortée ensuite par un passage où se trouve le titre de ma communication :

- (4) 樂者天之和也，禮者天之序也¹⁴
 Musique, harmonie de l'univers, Rites, ordre de l'univers

和故百物皆化
 序故群物皆別
 樂由天作
 禮以地制
 過制則亂
 過作則暴
 明於天地
 然後能興禮樂也
 harmonie, ainsi les cent espèces s'ajustent
 ordre, ainsi les groupes se différencient
la musique procède du ciel
les rites régulent la terre
 transgressez les règles et c'est l'anarchie
 transgressez les fonctions et c'est la violence
 le manifeste dans l'univers
 ensuite
 est le possible des **rites et de la musique**

En conclusion de ce chapitre se retrouve les bienfaits (allégresse et amour d'un côté, dignité et déférence de l'autre) résultant du déploiement de la musique et des rites :

論倫無患樂之情也
 欣喜歡愛樂之官也
 中正無邪禮之質也
 莊敬恭順禮之制也
 若夫禮樂之
 施於金石
 越於聲音
 用於宗廟社稷
 事乎山川鬼神
 則此所與民同也

¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

un ordonnancement sans détresse : la disposition de la **musique**
 allégresse et amour : la fonction de la **musique**
 un juste milieu sans fourvoiement : la substance des **rites**
 dignité et déférence : le système des **rites**
 de même les **rites et la musique**
 se déploient sur les bronzes et les pierres
 se propagent en sons et notes
 servent les esprits du sol et des céréales dans le temple des ancêtres
 convoquent les démons et divinités des montagnes et fleuves
 alors tout se passe de même avec le peuple.

Le chapitre suivant est l'apogée de tous ces énoncés pour le souverain ; titré « Musique et rites », il commence par :

王者 功成作樂 治定制禮

Le souverain, œuvre à l'accomplissement de la musique, gouverne par la régulation des rites

et précise la façon dont l'« accord » (comme la consonance en musique) s'élabore :

仁近於樂	l'humanité s'atteint par la musique
義近於禮	l'équité s'atteint par les rites
樂者敦和率神而從天	la musique suscite l'harmonie, guide l'esprit céleste et se conforme au ciel
禮者別宜居鬼而從地	les rites dissocient les sentiments, fixent les esprits terrestres et se conforment à la terre
故聖人	ainsi les sages
作樂以應天	composent de la musique pour correspondre au ciel
制禮以配地	instituent des rites pour s'accorder avec la terre
禮樂明備天地官矣	il est clair que les rites et la musique se configurent sous l'autorité du ciel et de la terre

Puis, dans le chapitre « Cycles de la musique », sont formulées ensemble la musique et la joie (qui partage le même caractère 樂 au point que, parfois, il peut être difficile de décider du sens) :

(5) 樂者所以象德也，禮者所以綴淫也¹⁵

La musique pour figurer les vertus, les rites pour juguler les excès

樂也者聖人之所樂也而可以善民心其感人深其移風易俗故先王著其教焉
 la musique, c'est pour les sages une joie qui peut parfaire le cœur de l'homme
 elle impressionne l'homme en profondeur, influence sa conduite, fait évoluer les coutumes
 ainsi les anciens souverains établirent son enseignement

Et dans le chapitre « Figurations de la musique » :

(6) 樂也者旋也，禮也者報也¹⁶

La musique se déploie, les rites rétribuent

Que je traduirais volontiers pour tenir compte la théorie musicale sous-jacente au système :

La musique, c'est une circonvolution ; les rites, ce sont des rétributions

Il serait trop ambitieux de développer ici, dans cette courte communication, les aspects théoriques de la musique chinoise de l'antiquité, complexes en ce qu'ils rentrent dans une approche cosmologique mettant en jeu l'astronomie et les mathématiques.

A la suite de ces six chapitres, le « Yueji » présente encore cinq chapitres qui explicitent de façon plus concrète les vertus de la musique, notamment dans les trois chapitres de dialogues qui s'appuient à la fois sur des exemples suscités par des questionnements résultant de et illustrant les énoncés de la partie

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

centrale, de façon pédagogique et sur des citations du 詩經 *Shijing* Livre des Odes (XII^e-VII^e siècles avant notre ère). Les explications s'appuient par exemple sur le rythme comme finalité des rites et de la musique et manifestent l'importance accordée aux gestes et au rythme, unifiant dans le corps en mouvement le ciel et la terre (la musique et les rites).

聽其雅頌之聲	Ecoutez les sons des hymnes solennels (Ya et Song)
志意得廣焉	et volonté et intention s'amplifient ;
執其干戚	Prenez en main bouclier et hache d'arme
習其俯仰詘伸	pratiquez les inclinations de la tête et du corps
容貌得莊焉	et maintien et physionomie deviennent majestueux ;
行其綴兆	Evoluez selon les indications de placement
要其節奏	efforcez vous de prendre le rythme
行列得正焉	et les rangées se meuvent bien alignées,
進退得齊焉	les avancées et retraits sont bien ordonnés.

樂者非謂	La musique ne signifie pas seulement
黃鐘大呂	la cloche <i>huangzhong</i> et la cloche <i>dalü</i>
弦歌干揚也	les cordes, les chants, les boucliers et haches
樂之末節也	La finalité de la musique est dans leur rythme,
故童者舞之	c'est pourquoi les fils de dignitaires dansent,
鋪筵席	Les vases à vin sur les tables,
陳尊俎	les coupes de mets secs
列籩豆	et plats à viande placés
以升降	avec élévations et poses,
為禮者	accomplissent les rites, mais
禮之末節也	la finalité des rites est dans leur rythme,
故有司掌之	c'est pourquoi l'officier frappe des mains.

Ces fondements sur le caractère céleste de la musique sont posés et prégnants dans les textes de l'antiquité chinoise. Cette description textuelle du spectacle qu'a pu être cette musique destinée à harmoniser le ciel et la terre peut être entraperçu dans les figurations qui en ont été faites par la suite : la musique est ainsi visible par la présence d'instruments de musique accompagnant un défunt d'une part et de musiciens à des places de choix dans des représentations murales, sculptures ou peintures d'autre part.

Son importance à l'époque est corroborée par la découverte en 1978 à Suizhou (Province du Hebei) dans la chambre centrale de la tombe de 曾侯乙 (marquis Yi de Zeng, 433 avant notre ère), de 124 instruments de musique dont 12 cithares 瑟 *se* à 25 cordes, 2 琴 *qin* à 5 et 10 cordes, un carillon de phonolithes, et surtout un système de 64 cloches musicales extrêmement élaboré, sur 5 octaves en trois systèmes musicaux (preuve également d'un haut niveau de la théorie musicale)¹⁷. Plusieurs siècles et quelques dynasties après que les grands carillons de cloches et les cithares *se* aient disparu, alors que la cithare *zheng* 箏 du royaume Qin a supplanté les autres cithares¹⁸, la musique est toujours présente dans la symbolique de l'accompagnement d'un défunt comme le montre certaines découvertes archéologiques (d'autres sont encore à venir) et notamment le pourtour gravé de 24 musiciens et danseurs du socle du cercueil de Wang Jian (847-918), général sous la dynastie Tang devenu, après la chute de cette dynastie en 907, roi des Shu à Chengdu au Sichuan.

¹⁷ Voir notamment : « Musique de l'antiquité en Chine : quand 'soies et bambous' (cordes et vents) sont accordés sur les cloches », dans *Studien zur Musikarchäologie VI, Orient Archäologie N°22*, Deutsches Archäologisches Institut, Orient-Abteilung, VML Verlag Marie Leidorf GmbH, Berlin, 2008, p. 487-507.

¹⁸ Elle est systématiquement mentionnée sur les légendes des illustrations ultérieures alors que cela pourrait bien, au vu de la taille, être la cithare *qin*, instrument il est vrai du lettré solitaire (et qui a survécu à ce titre à l'autodafé de l'empereur Qin).

Le cercueil fait 84 cm de haut, 75,4 de long et 33,5 de large) ; les musiciens et danseurs (de la cour) sont dix musiciennes sur chacun des côtés est et ouest, deux musiciennes et deux danseuses sur le côté sud, chacun en général associé à un instrument (Fig. 1 puis, détails, Fig. 1a à 1c) : huit tambours répartis l'un, *jiegu* (羯鼓), sur un côté et les sept autres sur l'autre côté : *maoyuan gu* (毛員鼓), *dala gu* (答腊鼓), *jilou gu* (鸡娄鼓), *jiegu* (羯鼓), *hegu* (和鼓), *gu* (鼓) et *doutan gu* (都曇鼓) ; puis, sur un côté, à la suite du tambour isolé : des cymbales *tongbo* (铜钹), une conque *bei* (貝), un orgue à bouche *sheng* (笙), un appeau ou sifflet en bois *chui muye* (吹木葉), une harpe verticale *konghou* (箜篌), un hautbois *bili* (篳篥), une cithare *zheng* (箏), une flûte *paixiao* (排簫), sorte de flûte de Pan, puis une flûte *chi* (篴) ; sur l'autre côté, entre les quatre premiers tambours et les trois derniers : des claquettes *paiban* (排版), un autre hautbois *bili* (篳篥) et une flûte traversière *di* (笛) ; et finalement, côté sud de chaque côté des deux danseuses au centre, à nouveau des claquettes *paiban* (排版) et un luth *pipa* (琵琶). Toutes les musiciennes sont assises et en posture de jeu.

Le nombre de musiciens représentés semble toujours symbolique de la numérologie chinoise : ici l'articulation 干支 *ganzhi* des dix troncs célestes et douze rameaux terrestres, ici double (24 en deux fois dix plus deux fois deux), plus loin les douze tubes musicaux étalons 律呂 *lülü* en deux groupes (les deux gammes par tons) dans la grotte et dans la mandorle.

Dans l'intervalle entre ces deux événements, cette place céleste s'est inscrite sous d'autres formes, lors de l'essor de la peinture et la sculpture qui a suivi la pénétration du bouddhisme en Chine, avec musiciens et leurs instruments sculptés ou peints dans les rinceaux et les ciels de grottes ou dans des mandorles de bodhisattvas :

- Dans la grotte n°16 de 雲崗 Yungang (460-520) à Datong dans le Shanxi (Fig. 2), douze musiciens en deux groupes de six (disposés pour chaque groupe en cinq plus un formant angle pour tenir dans l'anfractuosité moins le premier côté centre qui n'a pas d'instrument visible) sur la rangée supérieure d'une forme de mandorle-arche gravée d'orants couvrant la partie supérieure de la niche : une flûte traversière *di* (笛), un tambour *yaogu* (鼓), un luth *pipa* (琵琶), des cymbales *tongbo* (铜钹), une conque *bei* (貝) côté gauche ; une flûte *paixiao* (排簫), sorte de flûte de Pan, un tambour *gu* (鼓), une harpe verticale *konghou* (箜篌), un hautbois *bili* (篳篥) et un autre tambour *gu* (鼓) côté droit. Les musiciens se tiennent debout alors que les orants, au rang inférieur ont un genou à terre.

- Dans la mandorle d'un bodhisattva sculpté dans la grotte 127 du mont 麦积 Maiji au Gansu (sur 194 grottes construites de la fin du IV^e siècle au début du VIII^e siècle de notre ère jusqu'à un tremblement de terre en 734, c'est une de celles dont les sculptures sont de pierre), on voit de haut en bas, respectivement de chaque côté des musiciens volants avec leurs instruments respectifs : une flûte traversière *di* (笛), des cymbales *tongbo* (铜钹), un tambour (细腰鼓) *xiyao gu*, une harpe verticale *konghou* (箜篌), une cithare *zheng* (箏), un hautbois *bili* (篳篥) à gauche ; une conque *bei* (貝), un(e) cor(ne) *jiao* (角), une flûte *paixiao* (排簫), un luth *ruanqin* (阮琴), un tambour *gu* (鼓) et un(e) autre cor(ne) *jiao* (角) à droite (Fig. 3). Tous les musiciens ont, et c'est effectivement typique de la représentation de musiciens, les pans de la partie supérieure de leur vêtement flottants librement et dessinant des arabesques comme pour symboliser le côté céleste, sans entraves terrestres, de la musique et la façon dont elle se répand, eux-mêmes étant dans une posture de suspension dans les airs (des anges musiciens).

- Dans la grotte de Yungang datée de l'année 太和 *taihe* des Wei du nord (483), les sculptures sont peintes, sur un ciel et plusieurs rinceaux (Fig. 4) : on y retrouve les mêmes instruments que ceux cités précédemment, avec, au centre, le luth *pipa* (琵琶) et le hautbois *bili* (篳篥), arrivés par la route de la soie en Chine et qui ont connu un grand succès en Chine (Fig. 4a). Les musiciens sont en posture de jeu sur le plafond et sur le pourtour avec la même auréole que les orants sur les côtés et, comme eux, une forme d'ailes ramenées dans le dos (loin de l'envolée vue précédemment avec la mandorle).

La célébration de la musique reste de même nature bien que les instruments de musique aient évolués entre la période du Livre de musique de l'antiquité chinoise 樂記 *Yueji* (représentative des instruments de la dynastie Zhou qui ont été pour partie éradiqués par le premier empereur 秦始皇帝 *Qinshi huangdi* entre 221 et 206 avant notre ère) et la période de ces inscriptions dans la pierre (représentative de l'introduction de cultures étrangères avec un apogée sous la dynastie Tang. Les grands carillons de cloches (編鍾) et de pierres chantantes (編磬), les cithares *se* (瑟) et les anciennes flûtes (簫), notamment, ont disparu.

En mots et en images, la musique procède ainsi du ciel et les approches confucéenne et bouddhiste proposées dans cet article n'excluent pas, bien au contraire, son lien subtilement céleste dans le taoïsme et l'astronomie chinoise. Que la musique suive le cours des astres est un fait connu et commenté dans l'antiquité mais l'expliquer déborderait largement le cadre limité d'un article, ayant moi-même entamé le processus d'explicitation sur quelques articles¹⁹ sans faire le tour de cette problématique de nature à mobiliser des spécialistes de plusieurs disciplines. Mais nous pouvons conclure notre article par un cheminement inverse :

- D'une part, par rapport à cette incarnation sur terre d'une musique céleste, les taoïstes s'envolent vers les cieux grâce à la musique. Cela se voit avec la grue qui, symbole d'immortalité, les accompagne après la mort : elle est représentée sur les cloches taoïstes au milieu de nuages²⁰, les os de ses ailes, une fois évidés, furent le matériau des premières flûtes dont l'existence soit attestée en des temps reculés (cf. les articles de Zhang et al. sur les flûtes de Jiahu au Henan, découvertes en 1999 et datées du néolithique, *Nature* 401, 366-368 puis *Antiquity* 78, n°302, 769-778) ; elles sont associées aux métaphores pour le jeu de gestes fondamentaux à la cithare 琴 *qin*, instrument de prédilection des poètes taoïstes dont les notes harmoniques sont qualifiées de célestes ;

- D'autre part, en remontant le temps, bien avant de s'inscrire dans chaque courant de pensée de l'ordonnement du monde, le pouvoir céleste de la musique était présent dans les activités humaines comme l'indique notamment Marcel Granet dans la partie « Aménagement du monde nouveau » où il relate la place de la musique pour les souverains légendaires de la Chine (dynastie Xia)²¹ :

« [Huangdi] dut employer les armes pour réduire la Vertu périmée et nocive de [Shennong], le Souverain à tête de bœuf. La Vertu des San Miao, ces hommes ailés, fut rénovée soit par l'expulsion, soit par la seule force de la musique et des danses : mais les danseurs portaient des plumes. C'est à l'aide des danses et de la musique que l'on dompte les bêtes féroces. C'est grâce à l'invention de la musique et des danses que les Anciens Souverains ont aménagé le Monde. [Shun] avait parmi ses ministres, un musicien qui, en frappant les pierres, faisait se réunir pour danser les cent animaux. Il établissait ainsi l'harmonie entre les Dieux et les Hommes. Ce musicien dont les pierres sonores imitaient les jades du Souverain d'En-Haut, avait inventé un tambour fait d'un vase de terre recouvert par une peau de daim. Un autre musicien avait, avant lui, fait danser, aux sons des instruments, le Phénix et le Faisan céleste... ».

¹⁹ Notamment mon article le plus récent : « Les Problèmes musicaux du Zhouli » pour la conférence internationale 2012 à Suzhou de l'International Study Group of Music Archaeologie.

²⁰ Voir celles présentées dans la catalogue de l'exposition (21 novembre 2000 - 25 février 2001 : *La Voix du dragon, Trésors archéologiques et art campanaire de la Chine ancienne*, Paris : Musée de la musique, Actes Sud, 2000, p. .

²¹ Marcel Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, PUF, 1926, p. 262-263.

ILLUSTRATIONS



Fig. 1 : Musiciens sur le pourtour du socle du cercueil d'un roi des Shu (847-918) à Chengdu au Sichuan
中国音乐史图鉴 *Zhongguo yinyue shi tujian* (Images de l'histoire de la musique chinoise), 中国艺术研究院音乐研究所 *Zhongguo yishu yanjiuyuan yinyue yanjiusuo* (Institut de recherches musicales de l'académie d'art de Chine), 人民音乐出版社 *Renmin yinyue chubanshe* (Éditions musicales populaires), Beijing, 1988, p. 92-96

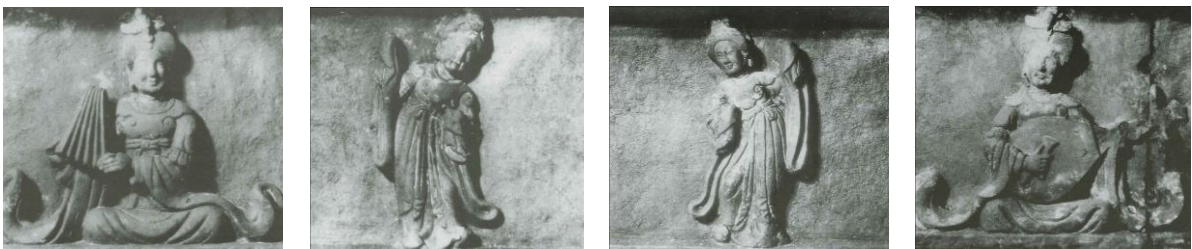


Fig. 1a : Deux musiciennes et deux danseuses sur le côté sud du socle du cercueil



Fig. 1a : Dix musiciennes sur le côté ouest du socle du cercueil (dans l'ordre du côté nord vers le côté sud, en réalité sur un seul rang)



Fig. 1c : Dix musiciennes sur le côté est du socle du cercueil (dans l'ordre du côté nord vers le côté sud, en réalité sur un seul rang)

Grotte n°16 de Yungang, Datong au Shanxi
(seconde moitié du Ve siècle, dynastie des Wei du nord)

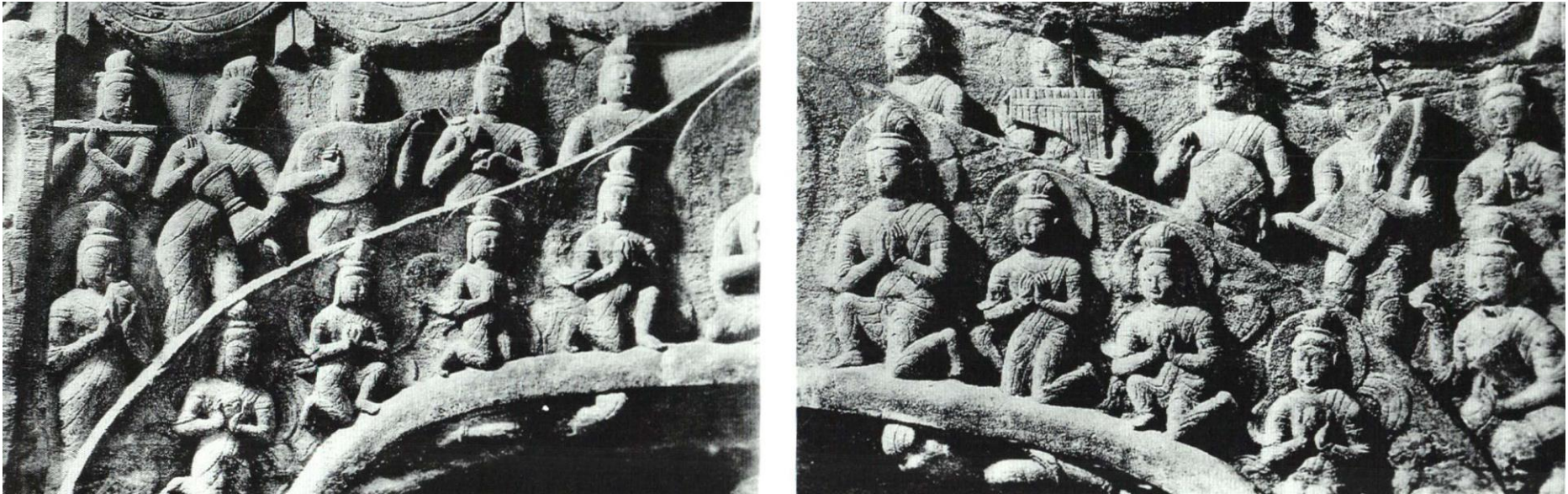


Fig. 3 : Rinceau de douze musiciens (dix instrumentistes) debouts sur la mandorle d'orants formant arche
中国音乐史图鉴 *Zhongguo yinyue shi tujian* (Images de l'histoire de la musique chinoise), *op. cit.*, p. 73

Mandorle dans la grotte n°127 de Maiji au Gansu
(Ve - VIIIe siècles de notre ère)



Fig. 4 : Musiciens célestes en deux groupes de six sur cinq positions (une position double)
中国音乐史图鉴 *Zhongguo yinyue shi tujian* (Images de l'histoire de la musique chinoise), *ibid.*, p. 74

Grotte de Yungang, Datong au Shanxi
(483, année de l'harmonie suprême de la dynastie des Wei du nord)



Fig. 4 : Rinceaux de musiciens sur plusieurs niveaux, comme des orants, en posture de jeu avec leur instrument

Zhongguo yueqi 中国乐器 (Instruments de musique chinois), *Lianheguo jiaokewen zuzhi/guoji yinlihui xiangmu*
联合国教科会组织/国际音理项目 (projet UNESCO/IMC), *Xiandai chubanshe* 现代出版社 (Editions modernes),
Beijing 北京, 1991, p. 30



Fig. 4a : détail de deux musiciens au centre (luth *pipa* et hautbois *bili*)