



HAL
open science

Le souffle de Sun Yude, “ La feuille de saule ”

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Le souffle de Sun Yude, “ La feuille de saule ”. Muriel Joubert, Denis Le Touzé (dir.), Le souffle en musique, Lyon, Presses universitaires de Lyon, “ Melotonia ”, p. 55-75, pp.55-75, 2015. halshs-02869892

HAL Id: halshs-02869892

<https://shs.hal.science/halshs-02869892v1>

Submitted on 16 Jun 2020

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 souffle de Sun Yude, « La feuille de saule »

François Picard, été 2012 ~ printemps 2013

« Le souffle de Sun Yude, “La feuille de saule” », Muriel Joubert, Denis Le Touzé (dir.), *Le souffle en musique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Melotonia », 2015, p. 55-75.

Dans les cadences de la musique est caché un secret ; si je le révélais, il bouleverserait le monde.

Jalāl al-Dīn Rūmī¹

Le *qi*, souffle-énergie

Après un premier article sur le *xiao* 嘯 ou souffle sonorisé², la pratique de la flûte (*xiao* 簫, sinogramme qui est homophone mais non pas homographe avec celui du souffle) m’a permis de continuer à vivre la relation entre son, musique, souffle à l’école des musiciens et penseurs chinois. Je partirai donc de ce qui me paraissait l’évidence, affirmée par une grande continuité des traductions comme par les discussions étymologiques chinoises : la relation entre souffle et énergie à travers la notion de *qi*, traduit par « souffle-énergie ». Examinons d’abord le sinogramme 氣. Ce caractère est composé du radical *qi* 气 signifiant le « souffle » et du « riz » 米, ce qu’on glose par « le souffle au-dessus de la marmite de riz » ; ou bien, moins poétiquement, il est composé de la phonétique *qi* 气 et du classificateur « riz » 米.

Dans un texte de l’antiquité se trouve un des *loci classici* donnant la génération des dix mille choses à partir du *un* primordial taoïste qui, ajouté à sa propre division en deux, engendre le trois. Ce type de classification à base d’énumération n’a cessé d’engendrer de multiples symboliques par correspondances, examinées et explicitées par Marcel Granet³.

Yiqi erti sanlei sinu wubeng liulu qiyan bafeng jing
一氣 二體 三類 四物 五聲 六律 七音 八風 九歌

Un souffle, deux corps, trois espèces, quatre sortes d’animaux, cinq intervalles entre les sons, six [paires de] hauteurs absolues, sept notes de musique, huit vents/directions/styles régionaux, neuf chants.

Zuozhuan, « La vingtième année du comte Zhao »⁴ 左傳。昭公二十年

Soit encore :

Les anciens souverains faisaient combiner les cinq sortes de saveurs et accorder les cinq sons, afin d’établir l’équilibre des passions et de rendre l’administration parfaite. Il en est des sons comme des saveurs. Le souffle de l’homme, les deux sortes de représentations mimiques (civile et militaire), les trois sortes de chants, les matières de tous les pays, les cinq sons, les six tubes musicaux, les sept notes, les vents des huit directions, les chants relatifs aux neuf sortes de travaux, toutes ces choses réunies formaient une musique parfaite. Le distinct et l’indistinct, le petit et le grand, le court et le long, le vif et le calme, le triste et le joyeux, le fort et le faible, le lent et le rapide, le haut et le bas, l’extérieur et l’intérieur, l’épais et le clair se combinaient entre eux. Le sage, en prêtant l’oreille à la musique, acquérait l’équilibre des passions. Le cœur étant bien réglé, les vertus étaient en harmonie.⁵

Suivant ce texte, les historiens de l’esthétique chinoise mais aussi de la science comme Porkert⁶, Kenneth J. DeWoskin ou Wang Mei-chu ont été conduits à réserver une place particulière à la notion de *qi*, dans laquelle, même non musiciens, ils ont vu non seulement une relation avec la musique et le son, mais également un concept fondamental : « le *qi* comme constellation d’énergie⁷ ».

¹ Jalāl al-Dīn Rūmī, écrivain de langue persane (1207-1273), cité par Eva de Vitray-Meyerovitch, *Anthologie du soufisme* [1978], Albin Michel, 1995, p. 181.

² François Picard, « Le *xiao*, ou le souffle sonorisé », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 4, « Voix », 1991, p. 17-26, repris dans Volker Straeber, Matthias Osterwold (dir.), *Pfeifen im Walde. Ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*, Zoë Herzog (trad.), Berlin, Podewil, 1994, p. 131-135.

³ Marcel Granet, *La Pensée chinoise* [1934], Paris, Albin Michel, 1968.

⁴ Le *Zuozhuan* ou Commentaire de Zhuo est un des textes de la Chine confucéenne, en ligne : <http://ctext.org/chun-qi-zuo-zhuan/zhao-gong-shi-nian> septembre 2014. Il se présente pour partie comme un commentaire des *Annales des Printemps et Automnes*, et daterait du IV^e siècle avant J.-C. La vingtième année de Zhao correspond à l’an 521 av. J.-C.

⁵ *Zuozhuan*, dans *Teh'onen ts'ou et Tso tchouan*, Séraphin Couvreur (trad.), Ho Kien Fou 河間府 (Hebei), Imprimerie de la mission catholique, 1914, rééd. *La chronique de la principauté de Lou*, 3 vol., Paris, Les Belles Lettres/Cathasia, « Les Humanités d’Extrême-Orient », 1951, vol. 3, p. 326-327, cité par Marcel Granet, *La Pensée chinoise, op. cit.*, p. 136, n. 263.

⁶ Manfred Porkert, « Wissenschaftliches Denken im Alten China - das System der energetischen Beziehungen », *Antaios*, n° 6, 1961, p. 532-551, loc. p. 536. Manfred Porkert, « Die energetische Terminologie in den chinesischen Mediziniklassikern », *Sinologica, Zeitschrift für chinesische Kultur und Wissenschaft*, n° 4, 1965, p. 185.

⁷ « *Qi* als "konstellierte Energie" », Manfred Porkert, « Untersuchungen einiger philosophisch-wissenschaftlicher Grundbegriffe und Beziehungen im Chinesischen », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, n° 110, 1960, p. 424, cité par Mei-chu Wang, *Die Rezeption des chinesischen ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, Francfort-sur-le-Main/Bern/New York, Peter Lang, « Europäische Hochschulschriften », 1999, p. 250-252.

« Musique et son étaient reliés à des concepts philosophiques sous-jacents à travers l'idée de *qi*. *Qi* est un terme fondamental de la musique, de l'esthétique et de la cosmologie, et mérite un traitement spécial⁸. »

Souffle et instrument à vent

Fais seulement que ma vie soit simple et droite comme une flûte de bambou que tu remplisses de musique⁹.

Feu, et non vent : tel est le son de la flûte¹⁰.

Flûtiste, puis saxophoniste, joueur de cromorne, cervelas, flûte traversière *dizi* 笛子, puis de flûte verticale à encoche *xiao* 簫 et d'ocarina *xun* 埙, d'orgue à bouche *sheng* 笙, de hautbois à perce cylindrique *guanzi* 管子, à perce conique *suona* 唢呐, ethnomusicologue de la Chine, je pense avoir une bonne connaissance pratique des instruments à vent et du souffle. De manière évidente, mes études de sinologie et des religions de la Chine, taoïsme et bouddhisme, m'avaient apporté une connaissance que je pensais interne, intime, incorporée, du *qi*, traduit généralement par le « souffle-énergie ». L'évidence s'était imposée à moi : le souffle-énergie est en rapport avec le souffle du flûtiste en particulier et de l'instrumentiste à vent en général. Une connaissance ancienne de poèmes soufis de *Rūmī* ou de Tagore m'avaient — avant la Chine — éveillé à cette relation, renforcée par l'écoute de la flûte *shakuhachi* 尺八 et la liaison tant de fois affirmée entre celle-ci, au souffle si sonorisé, et le bouddhisme japonais. Et pourtant...

Alors que je préparais le présent article en y pensant de manière constante et flottante, mon attention fut attirée par les propos du clarinettiste, batteur et expert en karaté Jacques Di Donato, dans son portrait « À l'improvisiste » par Anne Montaron, sur France Musique, le 25 février 2013 à minuit. Pour cet expert des vents et de la canalisation de l'énergie, particulièrement bien placé à mes yeux admiratifs, nul rapport spécifique entre aérophone et énergie. Voire, il y a pour lui plus de *qi* dans le jeu de la batterie que de la clarinette, même basse.

Encore intrigué, je m'en ouvre à deux experts de l'Orient musical, rencontrés lors du colloque *Esthétique musicale* organisé à Montréal par l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (28 février – 2 mars 2013) : Jean During, joueur d'instruments à cordes, grand connaisseur de l'esthétique et de la mystique persanes, et Bruno Deschênes, joueur de *shakuhachi* et spécialiste de l'esthétique japonaise. Tous deux donnent raison à Di Donato : la voie de la flûte n'a pas de rapport privilégié avec le souffle-énergie.

Une autre rencontre, avec Mikhail Santaro), professeur de flûte à embouchure terminale *tsuur* à l'université d'Oulan-Bator et diplômé de médecine chinoise, a été l'occasion, sans que je pose la question, pour ne pas induire la réponse, d'obtenir l'avis d'un expert : l'énergie telle qu'elle est pensée par la médecine chinoise est question de circulations, de canaux intérieurs, et ne saurait être limitée à l'air inspiré et expiré par les poumons ; la flûte, même la sienne, liée au chant de gorge, c'est autre chose.

En Chine, le souffle vital doit être distingué des âmes, *hun* 魂 et *po* 魄. Ce n'est pas un *pneuma*. C'est une des énergies du corps :

...la circulation de l'énergie dans les différents canaux du corps, montant et descendant le long de la colonne vertébrale et traversant les trois « champs de cinabre » : le champ inférieur [localisé dans le ventre], « océan du *qi* », est représenté comme une mer agitée ; le médian [dans le thorax] est un paysage où se rencontrent le bouvier et la tisserande. [...] le champ supérieur [dans la tête] est une montagne¹¹.

Le lieu du *qi* ne se trouve pas dans les poumons ; pour les chanteurs, les acteurs, les sonneurs, la respiration se prend bas, trois pouces sous le nombril. Innombrables en sont les images. Lai Longhan 來隆漢, excellent joueur de *dizi* à la sonorité discrète, fluide, splendide, joue avec Jean-Christophe Frisch (joueur de *traverso* et directeur de l'ensemble XVIII-21 le Baroque nomade) et moi, depuis quinze ans. À soixante ans passés, il n'a pas fini de s'interroger ni de nous interroger pour savoir d'où vient le son, le souffle : de derrière la tête, des commissures des lèvres ; on dira aussi bien : des pieds, du sol, ou, comme Chen Zhong 陳重 : de derrière l'os du nez.

⁸ « Music and sound were related to underlying philosophical concerns through the idea of 'ch'i' [qi]. » « Ch'i is a fundamental term in music, aesthetics, and cosmology, and it deserves special handling. » Kenneth J. DeWoskin, *A Song for One or Two. Music and the Concept of Art in Early China*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies/The University of Michigan, 1982, p. 37.

⁹ « Only let me make my life simple and straight, like a flute of reed for thee to fill with music. » Rabīndranāth Thākūr, dit Rabindranath Tagore, *Gitanjali*, Chant VII, 1913, *L'Offrande lyrique*, André Gide (trad.), Paris, Nouvelle revue française, 1917, p. 56.

¹⁰ Jalāl al-Dīn Rūmī, *Mathnawī*, I, 1, cité par Eva de Vitray-Meyerovitch, *Anthologie du soufisme*, Paris, Sindbad, 1978, rééd. Albin Michel, 1995, p. 183. Voir aussi « *This noise of the reed is fire, it is not wind* », Rumi, *Selected Poems*, trad., R. A. Nicholson, *The Mathnawī of Jalāl'uddin Rūmī*, London, Luzac, 1926.

¹¹ Vincent Goossaert et Caroline Gyss, *Le Taoïsme. La révélation continue*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, « Découvertes », 2010, p. 61 ; voir aussi p. 36-37.



Photo 1 Chen Zhong à la flûte *dizi*, coll. pers.

Le plus grand maître de *shakuhachi* qu'il m'ait été donné d'entendre et de rencontrer, Watazumi Dōso 海童道祖, se réclamait de la « voie du saint bambou » *hōtake dō* 法竹道. Pour lui, pas de différence entre souffler dans un bambou et l'utiliser comme instrument de méditation ou de déploiement de l'énergie du corps dans l'espace. Pour lui, pas de différence entre souffler dans une flûte ou une théière. Pour lui, pas de différence sur scène, lors d'un concert, entre émettre un son avec sa flûte ou des vents sonores avec son cul — en témoigne un enregistrement demeuré inédit d'un concert/démonstration à Radio France. Mais la parole, ou manger, oui, cela est résolument différent de souffler. Il ne s'agit donc pas de bouche, ni de bambou. Je me lance : il s'agit de mettre en résonance le vide intérieur et l'espace environnant. Comme dans la théorie météorologique des vents, ce n'est pas tant la surpression qui crée le vent que la différence de pression entre une zone et une autre ; non pas la volonté, l'effort, mais le laisser-aller, la libre circulation.

L'orgue à bouche porte le nom de *sheng* 笙, « croissance et bambou » ; son ancien nom, *he* 龠, signifie « harmonieux comme l'assemblage des tuyaux [soufflés par] la bouche », comme celui de la flûte de Pan, *yue* 籥 « harmonieux comme l'assemblage des tuyaux de bambou ». Il se trouve que l'orgue à bouche se joue avec une respiration unique (reprise par son dérivé l'harmonica) : soufflé et aspiré alternant ; c'est-à-dire qu'au lieu de souffler dans le bambou, on est alternativement soufflé par lui. Pourtant, le son est le même.

Une analyse concrète : « Le saule argenté »

Si le souffle du flûtiste ne peut limiter ou résumer à lui seul l'énergie fluide *qi*, il est par ailleurs fondamental par sa liaison avec un autre concept-clef de la pensée chinoise, celui d'articulation, *jie* 節. Ce terme désigne d'abord les nœuds du bambou, avec l'idée que c'est le vide intérieur du bambou qui en fait un canal, un tuyau. Le même terme *jie* sert à désigner les articulations du temps, les nœuds des saisons, comme le début du printemps. En musique, il désigne ce que l'on traduit par « rythme » et sert réciproquement à traduire en chinois moderne la conception européenne de rythme (en particulier telle qu'elle est comprise par les Chinois d'après le solfège standard), mais il demeure autre chose qu'un marqueur ou qu'un séparateur : comme le nœud du bambou ou le nœud temporel, il sépare et fait communiquer.

J'ai souhaité tester l'hypothèse que le flûtiste chinois articule différemment du flûtiste européen, que la reprise du souffle imprime et exprime autre chose que le point, la virgule, la suspension. Et, pour le démontrer, je me suis proposé d'étudier successivement une interprétation occidentale et une version chinoise du « Saule argenté » (« *Liu yao jin* » 柳搖金).

En parallèle, j'ai gardé en vue une remarque de Jean-Christophe Frisch. Après dix ans de collaboration de XVIII-21 avec les musiciens chinois de mon ensemble Fleur de prunus, nous avons acquis une expérience qui nous permet d'intégrer rapidement de nouveaux interprètes baroques dans l'interprétation conjointe des répertoires joués par ou pour les jésuites de la mission de Chine entre 1600 et 1779. Or, et pour aller vite, Jean-Christophe Frisch a dit un jour : « les musiciens — et tout particulièrement les chanteurs — chinois ne respirent pas ». Phrase mystérieuse de prime abord, tellement contradictoire avec leur réputation de maîtres du souffle-énergie ; et pourtant, phrase vraie dans sa simplicité : les musiciens chinois ne segmentent pas le flux musical en phrases séparées (articulées) par des silences de respiration, quand les baroques augmentent ces silences d'articulation par de subtiles suspensions du temps, donnant lieu, si l'on mesure, à des ralentissements.

Pour examiner cela en détail, j'ai choisi l'analyse concrète d'une pièce concrète, une des pièces de mon répertoire de flûte à encoche *xiao*, interprétée par le plus grand joueur enregistré, Sun Yude 孫裕德, ami et maître de Chen Zhong, lui-même maître de mon professeur Tan Weiyu 譚渭裕, de qui je l'ai apprise. Il s'agit d'une version lente et très ornée d'une pièce ancienne, connue en Europe dès 1735, puis sous le nom « Le satin à feuille de saule » inscrit sur la partition envoyé par Joseph-Marie Amiot vers 1755, puis, sous le nom de « Pièce de soie à l'imitation de la feuille de

saule, ou plus simplement Pièce de soie à feuille de saule » figurant sur l'envoi par Amiot en 1779¹². Ainsi, dans un premier temps, sera analysée la partition, interprétée par l'occidental Jean-Christophe Frisch, tandis qu'une deuxième étude sera consacrée à une transcription ethnomusicologique.

Première étude : la vision occidentale



Du Halde, « Airs chinois », 1735

Parmi toutes les partitions de la « Feuille de saule », la première, anonyme, a été reproduite par Du Halde (on sera attentif à la clef de sol première ligne). Il s'agit de la traduction d'une notation chinoise, et non de la transcription ethnomusicologique d'une interprétation. Puis viennent deux versions envoyées par Joseph-Marie Amiot, d'abord dans un manuscrit inédit, vers 1754, puis dans les *Divertissements chinois* envoyés en 1779, avec copie de la notation originale chinoise. C'est celle-ci que nous avons transcrite (Ill. 1). On remarque que la notation originale chinoise indique une mesure à deux temps (respectivement marqués ♩ et ◦).

A

♩ ◦

仕 五 六 工 工 仕 工 六 五 五 伏 仕 五 六 工 六 六 仕 五 六 上 尺 工 工

B

工 六 六 工 六 五 仕 六 六 六 仕 五 六 工 工 尺 上 工 尺 上 上

C

尺 上 尺 上 上 尺 上 尺 工 工

B

工 六 六 工 六 五 上 六 六 六 仕 五 六 工 工 尺 上 工 尺 上 上

Ill. 1 : Joseph-Marie Amiot, « La feuille de saule », 1779, 3.9 (transcription Picard).

¹² Voir François Picard, « Oralité et notations, de Chine en Europe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 12, 2000, p. 35-53.

La forme se laisse facilement déduire avec, comme marqueur de segmentation, la succession motivique de deux valeurs longues de la même note. Mais cette forme évidente n'est pas la segmentation en phrase, car les motifs sont de durées trop inégales. On sera alors tenté de regrouper selon des durées plus égales (de plus d'une mesure). La structure ainsi déduite est a b c d e c d, qui montre bien le mouvement mélodique de tierce descendante (*si-sol si-sol*).

Ill. 2 : Joseph-Marie Amiot, « La feuille de saule », structure 1.

La section « d » est doublée à la toute fin, par Frisch, dans son interprétation au *traverso*, ce qui montre que celui-ci l'a bien comprise comme une phrase autonome.

Mais tentons de poursuivre un peu l'analyse structurale de cet air : une segmentation rigoureuse partira plutôt d'une analyse paradigmatique, qui permet de distinguer une reprise interne, soit la structure A B C B :

Ill. 3 : Joseph-Marie Amiot, « La feuille de saule », structure 2.

On pourra sans doute se permettre une segmentation plus musicale : considérant la fin du morceau et de la section B comme une signature rythmique brève-brève-longue, on décalera le début de B, pour aboutir à la structure A B C B suivante, avec des phrases de 8, 7, 4 et 7 mesures. On remarque alors que quelle que soit la forme proposée, elle ne se conforme pas à la mesure.

Ill. 4 : Joseph-Marie Amiot, « La feuille de saule », structure 4.

La forme jouée par Frisch est donc A {soit a b} + B {soit c d} + C {soit e} + B' {soit c d d}.

Deuxième étude : à partir d'une transcription ethnomusicologique

Comme beaucoup de pièces anciennes chinoises, « La feuille de saule » a subi de multiples transformations, dont la plus usuelle est celle de la diminution, au sens de la Renaissance européenne — celui d'un ornement : deux, puis quatre ou huit notes pour une note originale. L'interprétation de Sun Yude est donc une version particulièrement ornementée.

L'interprète lui-même, puis Li Minxiong, musicologue de Shanghai, ont successivement publié une transcription réalisée à partir de la version de référence que constitue l'enregistrement. Cette notation « descriptive », comme on dit, est devenue notation normative, puisqu'on l'apprend en classe.

7. 柳 摇 金

(洞箫独奏) 市区

1=G (简音作5=d¹)

慢板 ♩ = 48

mp $\frac{4}{4}$ $\overset{3}{1} \cdot \overset{4}{3}$ $\overset{4}{2} \overset{4}{3}$ $\overset{1}{6} \overset{1}{76}$ $\overset{5}{645}$ | *mf* $3 -$ $\overset{tr}{\overset{v}{\overset{\text{J}}{3.2}}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{5} \overset{3}{7}}$ | $\overset{tr}{\overset{3}{6} \overset{3}{6} \overset{1}{1}}$ $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{4}{26}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{3}{67} \overset{2}{2}}$ |

$\overset{tr}{\overset{6}{6}} -$ $\overset{tr}{\overset{v}{\overset{6}{6}} \overset{2}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{5}{5}}$ | $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{7}{7}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{3}{3} \overset{1}{1}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{6}{6} \overset{4}{4} \overset{5}{5}}$ | $\overset{tr}{\overset{3}{3}} \overset{tr}{\overset{v}{\overset{2}{2} \overset{3}{3}}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{5}{5} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{1}{1}}$ |

$\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{7}{7} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{5}{5}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{0}{2} \overset{4}{4}}$ | $\overset{tr}{\overset{3}{3}} -$ $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4}}$ | $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{2}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{6}{6} \overset{4}{4} \overset{5}{5}}$ $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{2}{2}}$ |

$\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{7}{7}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{7}{7} \overset{6}{6}}$ | $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{2}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{7}{7} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5}}$ | $\overset{tr}{\overset{0}{0} \overset{2}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{7}{7}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{6}{6} \overset{4}{4} \overset{5}{5}}$ |

$\overset{tr}{\overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{6}{6} \overset{7}{7}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{4}{4} \overset{3}{3}}$ | $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{2}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{5}{5}}$ $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{2}{2}}$ | $\overset{tr}{\overset{1}{1}} -$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{7}{7}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{4}{4} \overset{3}{3}}$ |

$\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{5}{5}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{0}{2} \overset{4}{4}}$ $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{2}{2}}$ | $\overset{tr}{\overset{1}{1}}$ $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{2}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{5}{5}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{1}{1}}$ | $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4}}$ $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{2}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{6}{6} \overset{7}{7} \overset{2}{2}}$ |

$\overset{tr}{\overset{6}{6}} -$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{2}{2}}$ | $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{2}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{7}{7}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{6}{6} \overset{1}{1}}$ | $\overset{tr}{\overset{5}{5}} -$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{6}{6} \overset{4}{4} \overset{5}{5}}$ $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{7}{7}}$ |

$\overset{tr}{\overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{5}{5}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{4}{4}}$ | $\overset{tr}{\overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5}}$ $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4}}$ $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{0}{0} \overset{6}{6}}$ | $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{2}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{4}{4}}$ $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{3}{3} \overset{5}{5}}$ |

$\overset{tr}{\overset{2}{2}} -$ $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{4}{4}}$ | $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{2}{2}}$ $\overset{tr}{\overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{5}{5}}$ $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{2}{2}}$ | $\overset{tr}{\overset{1}{1}} -$ $\overset{tr}{\overset{1}{1} \overset{1}{1} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3}}$ |

$\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{1}{1}}$ | $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{0}{0} \overset{6}{6}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{6}{6} \overset{4}{4} \overset{5}{5}}$ | $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{5}{5} \overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{3}{3}}$ $\overset{tr}{\overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3}}$ | $\overset{tr}{\overset{3}{3} \overset{1}{1}} - - -$ ||

(孙裕德演奏谱)

说明：该曲选自《洞箫吹奏法》（1980年上海文艺出版社出版，孙裕德编著）。

Li Minxiong, « Liu yao jin »

Li Minxiong 李民雄, ed., *Shanghai juan shang* 上海卷 [上], *Zhongguo minzu minjian qiyuequ jicheng* 中国民族民间器乐曲集成, (Anthologie des pièces instrumentales de musique chinoise, Shanghai, volume 1), Beijing, Renmin yinyue 人民音乐, 1993, p. 33-36.

La notation ci-dessous correspond à la traduction sur portée, par mes soins, de la notation chiffrée (l'indication dans l'original « 1 = G » signifie que l'on est en ton de *sol*, soit *sol la si ré mi*, conventionnellement indiqué par le *fa* dièse à la clef). Elle permet à un lecteur occidental de mieux se rendre compte de l'ornementation particulièrement riche de cette version.

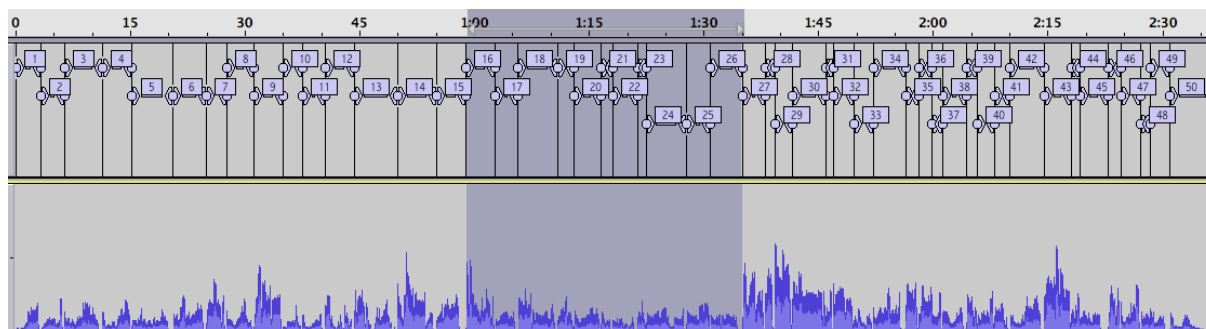
Exemple III. 5 : « Liu yao jin », version de Sun Yude.

La mise en parallèle des versions Amiot et Sun Yude permet d'observer le procédé de diminution. On constate que Sun Yude quitte la forme initiale après A B C.

Ill. 6 : « La feuille de saule », versions comparées de Sun Yude (première portée) et Joseph-Marie Amiot (seconde portée).

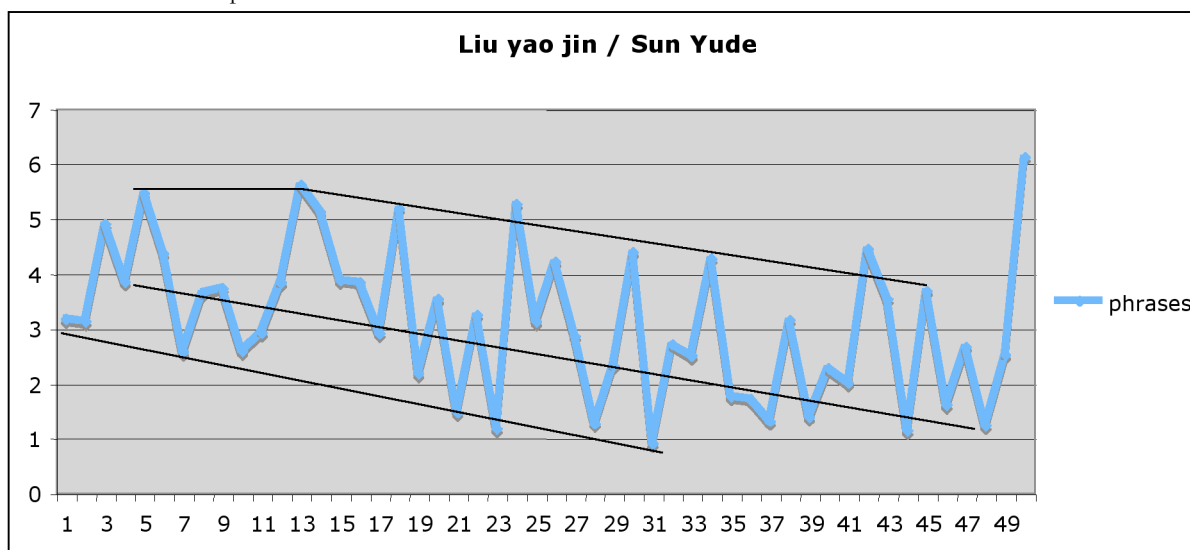
Dans l'enregistrement de Sun Yude, je me suis alors intéressé au souffle : pas forcément celui des inspirations, mais celui qui résulte de l'effet de baisses très nettes d'intensité. En effet, la marque purement sonore de la reprise de souffle est celle de l'articulation, du court silence, non celle de l'inspiration. La représentation de la dynamique du « Saule argenté » par le logiciel Audacity¹³ met ainsi en valeur cinquante sections ou phrases d'une durée moyenne de 3,14 s. On remarquera que ces sections déterminées selon la dynamique et les silences ne correspondent pas — ou pas seulement — aux indications de respiration dans la réalisée à partir de la version de Sun Yude (Ill. 6). L'illustration 7 met en parallèle la dynamique et la ligne de marqueurs.

¹³ Logiciel libre d'analyse, de montage et de transformations audionumériques.



Ill. 7 : version de Sun Yude, dynamique et articulations (logiciel Audacity).

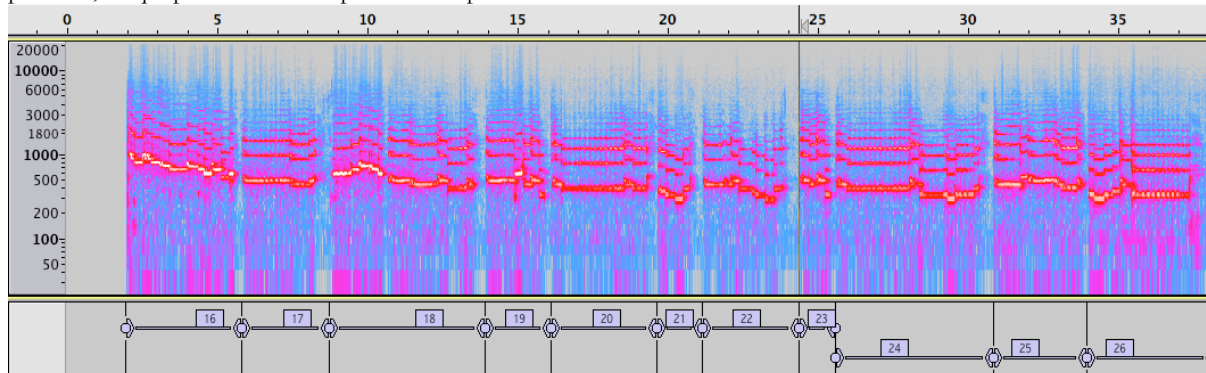
L'export des marqueurs au format texte permet d'obtenir les données chiffrées des durées de chacune des sections ainsi marquées, et donc de montrer la variation des durées des sections comprises entre les silences ou articulations du début à la fin de la pièce.



Ill. 8 : version de Sun Yude, variation de durées entre silences.

On remarque une tendance nette au raccourcissement progressif des phrases les plus longues comme de celles les plus courtes.

J'ai alors décidé de détailler une longue phrase musicale (de 59 s à 1mn 35 s), celle qui commence avec le *la* aigu début de la mesure 12 au *mi* grave de la mesure 19, soit des chiffres de phrasé (obtenus selon les silences) 16 à 26 inclus. L'illustration 9 montre en détail le spectrogramme des phrases contenues entre les marqueurs 16 et 26 en parallèle, ce qui permet dans un premier temps de mieux voir les indicateurs du souffle.

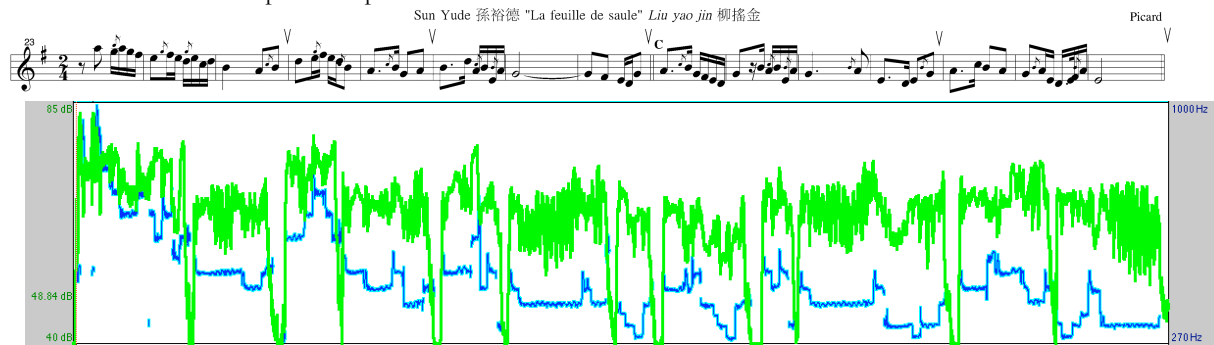


Ill. 9 : version de Sun Yude (extrait), sonagramme et articulations (logiciel Audacity).

Dans un deuxième temps, j'ai mis en rapport¹⁴, avec le logiciel Praat, la visualisation de la hauteur (en bleu) avec celle de l'intensité (en vert) et synchronisé le tout avec l'extrait correspondant de l'enregistrement sous Acousmographie¹⁵

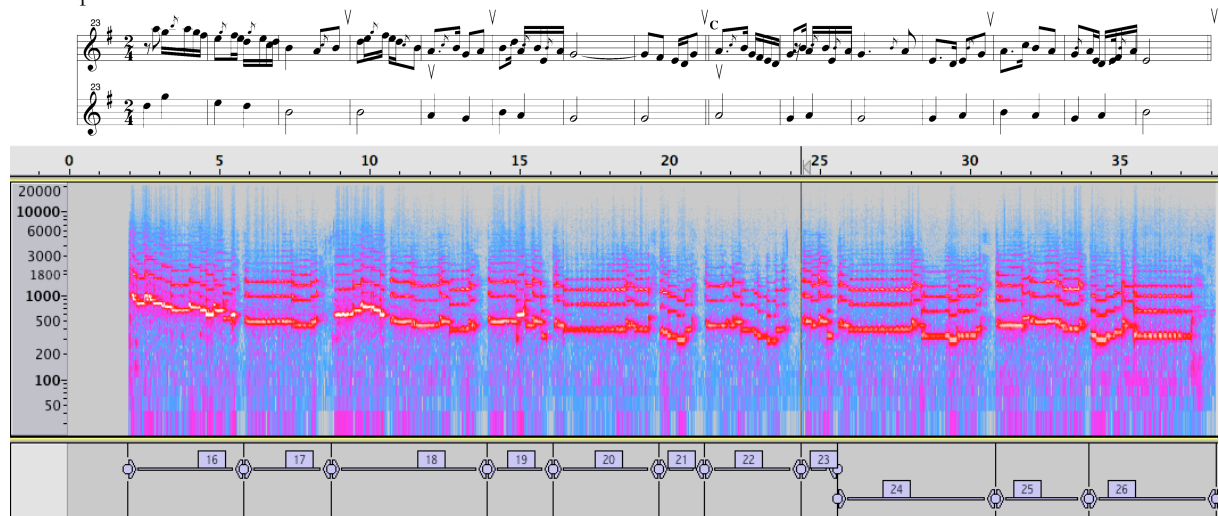
¹⁴ Selon le protocole proposé par Julien Debove, voir Julien Debove & François Picard *Protocole de visualisation du son*, 2011, en ligne sur le site de Patrimoines et langages musicaux (PLM), Paris-Sorbonne : <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article29> puis transféré vers http://seem.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/un_protocole_de_visualisation_du_son.pdf accessible le 13 juin 2020.

(ill. 10). La représentation ainsi proposée permet de confirmer les indications de reprise de souffle et les silences indiqués dans la partition ; les chutes brutales de dynamique (la ligne verte tombe à zéro) montrent cependant d'autres césures réalisées par l'interprète mais non écrites.



Ill. 10 : version de Sun Yude (mes. 23 à 37) transcription et visualisation (logiciel Praat).

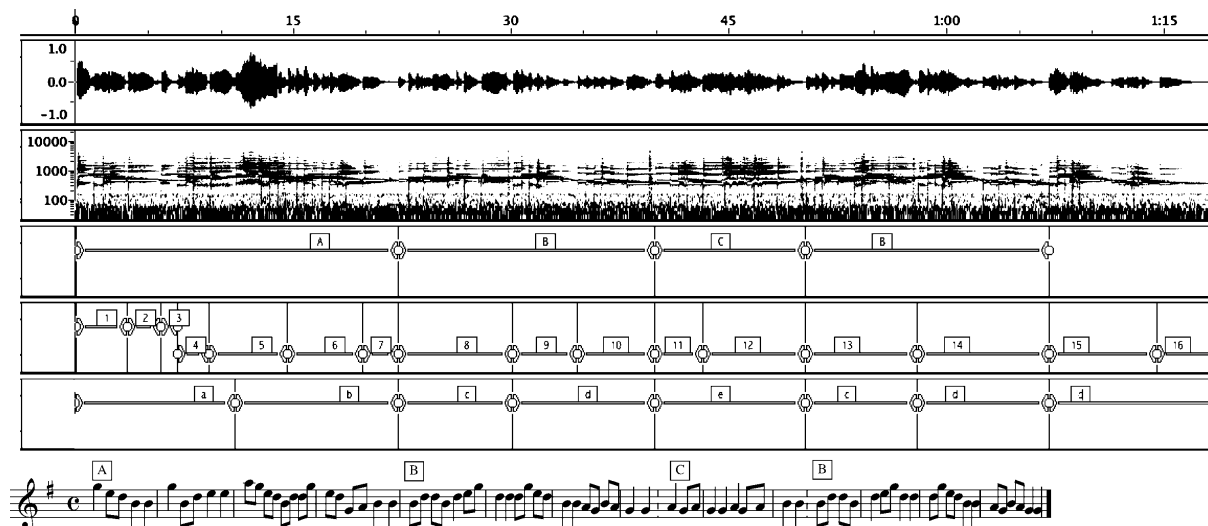
Je propose maintenant, sur le même extrait, de faire intervenir un élément d'analyse qui permettra mieux de prendre en compte la stratégie de segmentation du joueur : la présentation synoptique de la transcription de l'interprétation par Sun Yude et de la transcription de l'air ancien, tel qu'il a été recopié par Amiot (mais tel qu'il est connu aussi par la tradition). Rappelons que cet extrait est à l'origine (ici dans la version Amiot) composé de quatre phrases de 4, 4, 4 et 3 mesures, marquées par le redoublement de valeurs longues. Le spectrogramme montre bien que Sun Yude décale soigneusement ses articulations internes, tout en marquant bien la segmentation de niveau supérieur, quand la forme passe du mouvement B au mouvement C.



Ill. 11 : présentation synoptique (transcription de Sun Yude / partition Amiot) et sonagramme (version de Sun Yude).

Par contraste, nous pouvons alors examiner la version pour *traverso* de Frisch sur l'ensemble de la pièce, tout en précisant un élément important : après examen des documents et discussion avec moi sur les aspects historiques de la rencontre entre Amiot et les musiciens chinois, Frisch a choisi d'accentuer les caractéristiques européennes de son jeu (détaché, variété des articulations).

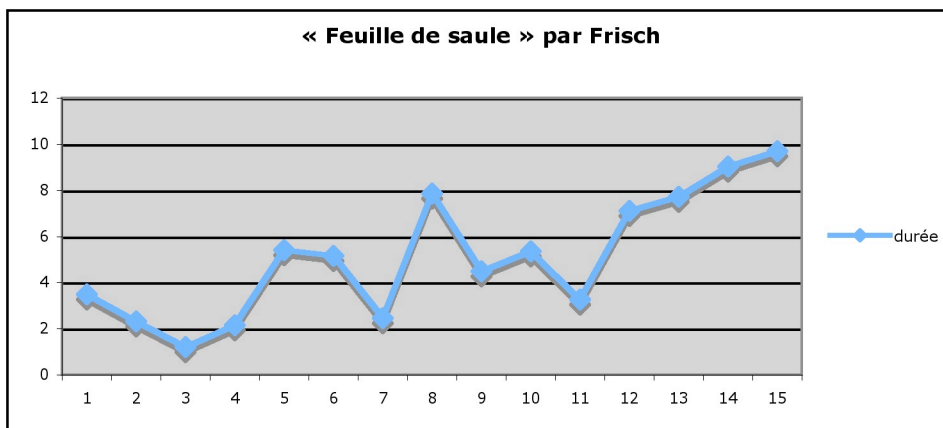
¹⁵ On pourra trouver sur le site du PLM une version de l'enregistrement de Sun Yude et de celui de Jean-Christophe Frisch, avec pour chacun une vidéo réalisée avec l'Acousmographe et combinant visualisation sous Audacity, transcription et extrait sonore synchronisé : <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Le-souffle-de-Sun-Yude-La-feuille> ; également <http://seem.paris-sorbonne.fr/Le-souffle-de-Sun-Yude> et <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/2466116f> accessibles le 16 juin 2020.



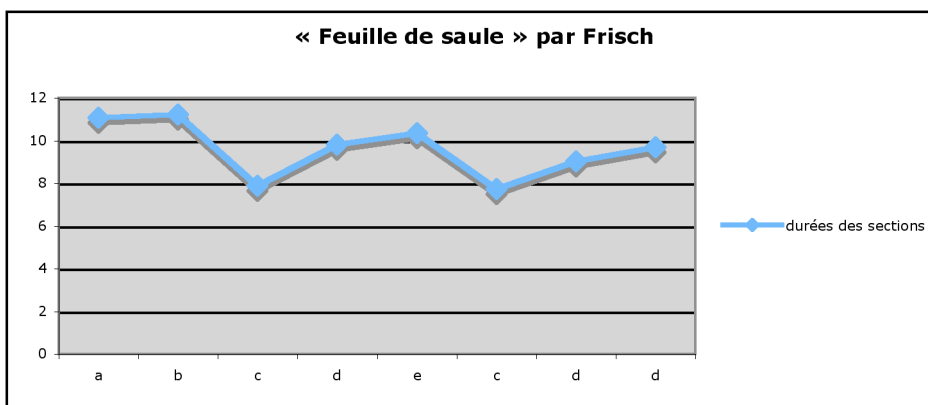
Ill. 12 : version de Jean-Christophe Frisch, dynamique, sonagramme, articulations (logiciel Audacity).

Sous la représentation intensité/temps et le sonagramme, figurent la forme déduite de l'analyse paradigmatique (ABCB), puis les seize phrases découpées par le souffle de Jean-Christophe Frisch, et enfin la forme selon les critères des deux valeurs longues (voir ill. 2). On remarque, en bas, une fragmentation de la section A, suivie d'un enjambement de l'articulation entre a et b (phrase 5). Par la suite, le traitement des articulations est beaucoup plus sage, mais toujours varié, comme on peut le voir en comparant les reprises de B ou de la fin de d.

Qu'en est-il du traitement des durées selon les respirations marquées (ill. 13) ? En comparant avec l'illustration 9, on constate immédiatement que la stratégie de Jean-Christophe Frisch est bien opposée à celle de Sun Yude, dont les phrases étaient de plus en plus courtes : Frisch fait ici des *maxima* et des *minima* de plus en plus longs..



Ill. 13 : version de Jean-Christophe Frisch, variation de la durée (en secondes) entre silences.



Ill. 14 : version de Jean-Christophe Frisch, variation de la durée (en secondes) des sections.

Comparons maintenant à la forme telle qu'analysable en a b c d e c d d (ill. 14). Indépendamment de la segmentation selon le phrasé ou la respiration, la segmentation selon l'analyse musicale en motifs montre au contraire une

réduction de la durée de ces motifs. On peut poser que Jean-Christophe Frisch, flûtiste et chef d'orchestre, pense deux durées simultanées : celle des phrases telle que l'analyse peut les déduire (a b c d e c d d) et celle des phrases telles qu'elles sont portées par le souffle et articulées par le jeu et les silences.

Si on prend pour archétypes l'interprétation à l'europpéenne de Jean-Christophe Frisch et l'interprétation à la chinoise de Sun Yude, on voit que l'Européen a une stratégie d'ensemble consistant à faire des phrases de plus en plus longues et à renforcer la compréhension de la forme par les césures de respiration, tandis que le Chinois va adopter un mouvement général inverse, des phrases de plus en plus courtes, en un mouvement parallèle à l'accélération généralement observée, et des césures (respirations ou articulations) qui tiennent compte de la forme mais la déjouent souvent. J'aurais voulu écrire un article qui aurait totalement essentialisé l'Occidental comme matérialiste et l'Oriental comme mystique, le premier soufflant et le second inspiré. Je me trouve alors dépourvu de mes outils par les maîtres eux-mêmes, qui s'attachent à séparer du *qi* le souffle du flûtiste, comme on sépare de la respiration l'inspiration, serait-ce contre Tagore et Rūmī. Cette étude permet cependant d'en savoir davantage, non pas sur « le flûtiste chinois », mais sur l'interprétation enregistrée. L'étude analytique de la partition et des performances montre en effet des convergences et des divergences entre articulations, césures, silences. C'est ainsi que Jean-Christophe Frisch bâtit consciemment un discours, une dramaturgie. Sun Yude, lui, ne coupe pas selon les articulations, mais, en pleine connaissance de celles-ci, fait communiquer les sons par l'intermédiaire du vide. On est bien alors dans le souffle-énergie, qui est aussi articulation, engendrement du *un* à partir du vide. Ce que disait le sage Zhuangzi 莊子¹⁶, que le philosophe européen François Jullien a su traduire :

Chez Zhuangzi, le savoir interne au maniement (le couteau) et la mélodie gestuelle sont au premier plan : l'outil n'est pas seulement moyen mais il est le vecteur de l'efficacité (couteau du boucher ou pinceau du peintre — tant d'*Arts de peindre* de la Chine ancienne sont inspirés de cet épisode). Il ne convient pas tant de découper « selon les articulations » mais *entre* elles ; ce ne sont pas les *éléments* constituant la structure qui sont à prendre en considération mais le *vide* interstitiel par où s'opère la communication (d'où découle la respiration-animation).¹⁷

Sources utilisées

La vision occidentale

Partitions

Ces partitions du XVIII^e siècle sont des transcriptions, en notation européenne, d'une notation originale chinoise. Nous les mentionnons par ordre chronologique :

DU HALDE Jean-Baptiste, *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.G. Le Mercier, 1735, Tome III, p. 328.

AMIOT Joseph Marie, *De la musique moderne des Chinois*, manuscrit anonyme, Pékin, après 1755. Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Vmb. ms. 14 : dix airs, dont « *Liéou yé kin* Pièce de soie à l'imitation des feuilles de saule ».

—, *Divertissements chinois*, Pékin, 1779, Paris, Bibliothèque nationale de France, 3e cahier, 9. *Linye jin* 柳葉錦 « Pièce de soie à l'imitation de la feuille de saule, ou plus simplement pièce de soie à feuille de saule ». François Picard. Amiot, Les Divertissements chinois. 2012. halshs-00726594.

Enregistrement

XVIII-21 Musique des Lumières, *Pedrini/Amiot : Concert baroque à la Cité interdite*, Astrée Auvidis E 8609, 1996, page 27 : Joseph Marie Amiot S.J. (selon la version Du Halde], « Troisième divertissement chinois: *Liéou yé kin* », Jean-Christophe Frisch, *traverso*, durée 1 mn 19 s.

La vision chinoise

Enregistrement

Chine musique classique, Ocora C 559039, page 13 : « *Lin yao jin* 柳搖金 (Le saule argenté) », Sun Yude 孫裕德, flûte droite *xiao* 簫, enregistrement par Radio Shanghai en 1961, durée 2 mn 39 s.

Transcriptions

SUN Yude 孫裕德, *Dongxiao chuiqou fa* 洞簫吹奏法 (Méthode de flûte droite), s. d. (1965), rééd. Hong Kong, Xianggang shudian 香港書店, s.d. [1985]

LI Minxiong 李民雄 (ed.), *Shanghai juan shang* 上海卷 [上], *Zhongguo minzu minjian qiyuequ jicheng* 中国民族民间器乐曲集成 (Anthologie des pièces instrumentales de musique chinoise, Shanghai, volume 1), Beijing, Renmin yinyue 人民音乐, 1993, p. 33-36.

Références bibliographiques

DEWOSKIN Kenneth J., *A Song for One or Two. Music and the Concept of Art in Early China*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1982.

¹⁶ philosophe taoïste du IV^e siècle av. J.-C., voir le chapitre 3 « Yangshang zhu » 養生主 <https://ctext.org/zhuangzi/nourishing-the-lord-of-life>, dans *Zhuangzi, Zhuangzi jishi* 庄子集释, Guo Qingfan 郭庆藩 (ed.), Beijing, Zhonghua shuju, 1961, rééd. *Jiaozheng Zhuangzi jiji* 校正莊子集解, Taipei, Shijie shuju, 1974, p. 117.

¹⁷ François Jullien, *Nourrir sa vie à l'écart du bonheur*, Paris, Seuil, 2005, p. 96.

- GOOSSAERT Vincent et Caroline GYSS, *Le Taoïsme : la révélation continue*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, « Découvertes », 2010.
- GRANET Marcel, *La Pensée chinoise* [1934], Paris, Albin Michel, 1968.
- JULLIEN François, *Nourrir sa vie à l'écart du bonheur*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- PICARD François, « Le xiao, ou le souffle sonorisé », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 4, « Voix », 1991, p. 17-26, repris Zoë Herzog (trad.), dans Volker STRAEGER, Matthias OSTERWOLD (dir.), *Pfeifen im Walde. Ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*, Berlin, Podewil, 1994, p. 131-135.
- , « Oralité et notations, de Chine en Europe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 12, 2000, p. 35-53.
- PORKERT Manfred, « Die energetische Terminologie in den chinesischen Medizinklassikern », *Sinologica, Zeitschrift für chinesische Kultur und Wissenschaft*, n° 4, 1965, p. 184-210.
- , « Untersuchungen einiger philosophisch-wissenschaftlicher Grundbegriffe und Beziehungen im Chinesischen », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, n° 110, 1960, p. 422-452,
- , « Wissenschaftliches Denken im Alten China - das System der energetischen Beziehungen », *Antaios*, n° 6, 1961, p. 532-551.
- RŪMĪ Jalāl al-Dīn, *Mathnawī*, R. A. Nicholson (trad.), *The Mathnawi of Jalalu'ddin Rumi*, London, Luzac, 1926
- TAGORE Rabindranath, *L'Offrande lyrique* [1913], André Gide (trad.), Paris, Nouvelle revue française, 1917.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, *Anthologie du soufisme* [1978], Albin Michel, 1995.
- WANG Mei-chu, *Die Rezeption des chinesischen ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, Francfort-sur-le-Main/Bern/New York, Peter Lang, « Europäische Hochschulschriften », 1999, p. 250-252.
- ZHUANGZI 莊子, vers 350-250 av. J.C., <https://ctext.org/zhuangzi> *Zhuangzi jishi* 莊子集釋, Guo Qingfan 郭庆藩 (ed.), Beijing, Zhonghua shuju, 1961, rééd. *Jiaozheng Zhuangzi jiji* 校正莊子集解, Taipei, Shijie shuju, 1974.
- Zhuozhuan* 左傳 (Commentaire de Zhuo), en ligne : <https://ctext.org/chun-qi-zuo-zhuan> ; 春秋左傳 *Tch'ouen ts'iou et Tso tchouan*, Séraphin Couvreur (trad.), Ho Kien Fou 河間府 (Hebei), Imprimerie de la mission catholique, 1914, Paris, rééd. *La chronique de la principauté de Lèn*, 3 vol., Paris, Les Belles Lettres/Cathasia, « Les Humanités d'Extrême-Orient, 1951, rééd. Paris, Librairie You feng, 2 vol. 2015.

Complément

PICARD François, « Crossing Stages, Crossing Countries, Crossing Times: Instrumental Qupai in European Scholarship », dans Alan Thrasher (dir.), *Qupai, The Heart of Chinese Music Structure*, New York, Routledge, 2016, p. 53-72.

Liens

- « Liu yao jin 柳搖金 (Le saule argenté) », par Sun Yude 孫裕德, flûte droite xiao 簫, enregistrement Radio Shanghai, 1961 visualisation Praat sous Acousmographe INA-GRM [liu_yao_jin_mes_23_37.swf](http://seem.paris-sorbonne.fr/IMG/swf/liu_yao_jin_mes_23_37.swf)
http://seem.paris-sorbonne.fr/IMG/swf/liu_yao_jin_mes_23_37.swf
- « Troisième divertissement chinois : Liéou yé kin » Joseph Marie Amiot S.J. (selon la version Du Halde), par Jean-Christophe Frisch, traverso, visualisation Praat sous Acousmographe INA-GRM http://seem.paris-sorbonne.fr/IMG/swf/feuille_de_saule_frisch.swf [feuille_de_saule_frisch.mp4](http://seem.paris-sorbonne.fr/IMG/swf/feuille_de_saule_frisch.mp4)
<https://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/supports-audiovisuels>
<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/2466116f>