



HAL
open science

Remarques sur le temps musical chinois

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Remarques sur le temps musical chinois. MiHu Iliescu, Muriel Joubert, Laurence Le Diagon-Jacquin. *Musicologies nouvelles*, 4, Lugdivine, pp.36-43, 2017, 9782368570432. halshs-04024105

HAL Id: halshs-04024105

<https://shs.hal.science/halshs-04024105v1>

Submitted on 13 Feb 2025

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Remarques sur le temps musical chinois

François Picard

Professeur à Sorbonne Université, chercheur à l'IReMus

« Avec l'aimable autorisation des Éditions Musicales Lugdivine. Texte initialement publié dans le dossier Musicologies nouvelles – Thèmes Agrégation 2018, référence Opus 4, www.lugdivine.com »

La musique pense-t-elle le temps ? La musique définit-elle un temps spécifique, ou des temps, qui seraient différents, voire indépendants des temps de la langue, et en particulier de ceux de la grammaire ? Et qu'en est-il de ces questions, vu de la Chine ?

The past, the present, and the future walked into a bar. It was tense¹.

Le passé est une histoire, le futur un mystère, et le présent un cadeau².

Résumer la philosophie chinoise du temps est ici hors de propos, il convient de s'en référer plutôt à la pensée elle-même telle que formulée et transmise, en gardant à l'esprit l'avertissement de François Jullien : « Le temps n'est qu'une construction de la culture occidentale ». ³ Si donc on ne trouve pas de « temps » dans la construction chinoise, on trouve néanmoins ce qui change, ce qui demeure dans le changement, ce qui se différencie, avec une idée de retour plutôt que d'évolution vers une destination. C'est ce qu'exprime l'importance accordée au chemin plutôt qu'au but.

Les valeurs caractéristiques de telle ou telle culture (l'attente du moment favorable en Chine / le souci d'innovation en Europe) se retrouvent dans l'usage du temps musical. On retrouve ici, comme entre *xiju* 戲劇 et opéra, la distinction formulée par Bertolt Brecht entre épique et dramatique⁴ : un intérêt passionné pour le déroulement contre un intérêt passionné pour le dénouement.

« "Le Tao⁵ se dresse solitaire sans changer" (*duli er bugai* 獨立而不改)⁶ à travers "retour – transformation – fin – début", il ne "perd pas sa consistance" » (*fan hua zhong shi, bu shi qi chang, gu yue bugai ye* 返化終始，不失其常，故曰不改也。)⁷

« "De l'indistinction primitive se forme le souffle, du souffle la forme physique, de la forme physique la vie, puis – nouvelle modification – cela aboutit à la mort." Ces quatre étapes se pensent "à l'instar du cours des quatre saisons." » (Zhuangzi). »⁸

¹ Écris devant un bar de Toronto, où je me trouvais à l'occasion du meeting annuel de l'Association for Asian Studies – 2017, ce qu'on peut traduire en chinois moderne par : *Guòqù, xiànzài, wèilái zǒu jìn jiǔbā. Hěn jǐnzhāng.* 過去，現在，未來走進酒吧。很緊張。

² Proverbe chinois, également attribué à Eleanor Roosevelt. Cité par :

<https://www.teamunify.com/SubTabGeneric.jsp?team=stckssf&staid=117625> et d'autres, qui ne citent aucune source.

³ François Jullien, *Du « temps », éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, Grasset, 2001, p. 25.

⁴ Bertolt Brecht, « Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* », 1930, rééd. *Id.*, *Gesammelte Werke*, Bd. 17, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1967, p. 1009 ; trad. fr. « Notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* » (1930-1938), *Écrits sur le théâtre*, vol. II, Paris, L'Arche, 1979, p. 327.

⁵ Le terme « tao » (道, plus proprement transcrit *dao*), signifiant « voie », a donné son nom au taoïsme. Laozi et Zhuangzi en sont les deux grands penseurs.

⁶ *Laozi* §25. Cf. note suivante.

⁷ Laozi 老子, *Daode jing* 道德經, §25. Dans Wang Bi 王弼 (226–249), Lou Yulie 樓宇烈 ed., *Wang Bi ji xiaoshi* 王弼集校釋 (Édition annotée des œuvres de Wang Bi), Beijing, Zhonghua shuju 中华书局, 1980. [https://zh.wikisource.org/zh/道德經\(王弼本\)#.E4.BA.8C.E5.8D.81.E4.BA.94.E7.AB.A0](https://zh.wikisource.org/zh/道德經(王弼本)#.E4.BA.8C.E5.8D.81.E4.BA.94.E7.AB.A0). Traduction François Jullien, loc. cit. Voir aussi R. J. Lynn, *The Classic of the Way and Virtue: A New Translation of the Tao-te ching of Laozi as Interpreted by Wang Bi*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 95.

⁸ *Zhuangzi* 莊子 ch. 18 « Zhile » 至樂 <http://ctext.org/zhuangzi/perfect-enjoyment/zh>, dans François Jullien, *Du « temps », op. cit.*, p. 198.

Zá hū máng wù zhī jiān, biàn ér yǒu qì, qì biàn ér yǒuxíng, xíngbiàn ér yǒu shēng, jīn yòu biàn ér zhī sǐ, shì xiāng yǔ chūnqiū dōngxià sì shí xíng yě.

雜乎芒芴之間，變而有氣，氣變而有形，形變而有生，今又變而之死，是相與為春秋冬夏四時行也。

LE TEMPS CHINOIS ET SES MARQUEURS LINGUISTIQUES

J'ai déjà consacré un article⁹ au thème « temps et musique en Chine » ; j'y évoquais tout d'abord les rapports entre changement, devenir et musique, passant par John Cage et le *Book of Changes* (*Yijing* 易經 ou *Livre des mutations*), puis je citais les travaux de Marcel Granet et Jacques Gernet, qui montraient que les Chinois n'ont jamais enfermé le temps ni l'espace dans des concepts :

« Aucun philosophe [chinois] n'a songé à concevoir le Temps sous l'aspect d'une durée monotone constituée par la succession, selon un mouvement uniforme, de moments qualitativement semblables. [...] Tous préfèrent voir dans le Temps un ensemble d'ères, de saisons, et d'époques [...]»¹⁰.

Le temps chinois avait d'ailleurs été influencé par la pensée bouddhique d'Inde :

« [...] la venue du bouddhisme en Chine a introduit une révolution quasiment copernicienne dans la vision du monde prévalant en Extrême-Orient. En particulier, je ne trouve pas de trace formelle de la division rigoureuse du temps en trois aspects passé, présent et futur, dans les textes chinois antérieurs à la transmission du bouddhisme. Comme on le sait, la pensée chinoise ancienne était axée sur la confrontation d'un passé idéal à un présent en décadence ; le projet pour l'avenir était le retour à un passé tenu à la lettre pour parfait. Le couple "passé" ou "antiquité"/présent, *gujin/kokin* 古今, est un composé ancien qui se retrouve tout au long de l'histoire littéraire d'Extrême-Orient. Ce n'est que dans les textes bouddhiques que l'on trouve formellement lexicalisée, à l'origine, la notion des trois temps¹¹, qui se propagea de là à l'ensemble de la culture. Il est inutile ici de rappeler que la théorie bouddhique de la causalité couvre les trois temps, comme le montre n'importe quel ouvrage scholastique¹² ».

Ainsi que je l'explique dans mon article « Temps et musique »,

« temps, histoire et durée sont différenciés en Chine, même s'ils s'expriment selon des modalités bien évidemment différentes de celles de l'Europe, de l'Afrique ou de l'Inde. Mozi disait : "Le commencement (*shi*) signifie un instant du temps. Le temps a quelquefois une durée (*jiu*) alors que d'autres fois il n'en a pas, car le commencement du temps n'a pas de durée¹³."

《墨子·卷十》〈經說上〉始:時,或有久,或無久;始,當無久

Ici *shi* 始 signifie ce commencement qui est comme la mise au monde par une femme, tandis que *jiu* 久 exprime le temps dans son extension et sa continuité. S'ajoutent à ce commencement et cette durée le temps *shi* 時 des saisons et des veilles, de tous les cycles imbriqués, et un concept qui nous intéressera, *jie* 節 l'articulation, le nœud du bambou¹⁴, qui donne à la fois une définition de la fête comme jour d'articulation (*jieri* 節日) et du rythme comme allure de l'articulation (*jiezou* 節奏) ; ce rythme qui est non seulement évidemment [...] musical mais aussi, d'abord, une des deux caractéristiques du style chinois avec les sentences, c'est-à-dire la mémoire¹⁵. »¹⁶

En l'absence de marqueurs linguistiques spécifiquement attachés au temps (dans la conjugaison par exemple), deux aspects du temps sont privilégiés : l'inachevé – le temps normal, non marqué, sous-entendu – et l'achevé. N'y figurent ni la notion de durée, ni celle de moment.

⁹ François Picard, « Temps et musique en Chine », in Alain Arnaud (dir.), *Musique et temps*, préface de Laurent Bayle, Paris, cité de la musique, 2008, p. 161-174.

¹⁰ Marcel Granet, *La pensée chinoise*, La Renaissance du Livre, 1934 ; rééd. Paris, Albin Michel, 1968 ; rééd. coll. L'évolution de l'humanité, 1988, p. 77.

¹¹ *sanshi/sanze* 三世 ; *guoqu/kako* 過去 ; *xianzai/genzai* 現在 ; *weilai/mirai* 未來 ; souvent présenté dans l'ordre passé-futur-présent. (Note de J.-N. Robert.)

¹² Jean-Noël Robert, « Les proverbes japonais et le bouddhisme », *Journal asiatique*, t. 294, 2006, n° 1, p. 214-227, loc. p. 225-226.

¹³ Mozi, ch. 10, cité par Joseph Needham et Kenneth Robinson, *Sciences*, n° 4, novembre- décembre 1959, traduit dans Joseph Needham, *La Tradition scientifique chinoise*, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1974, p. 98.

¹⁴ Voir l'article d'Isabelle Bergeron, « Jie 節 (articulation de l'espace, temps) », in Sylvain Auroux (dir.), *Les Notions philosophiques*, vol. 2, Paris, PUF, 1990, p. 2958.

¹⁵ Cf. M. Granet, *op. cit.*, p. 67 et suiv.

¹⁶ François Picard, « Temps et musique en Chine », *op. cit.*, p. 166.

Le temps en Chine a la particularité de ne pas être marqué morphologiquement, mais par la présence ou l'absence de la particule modale, *le* 了, qui indique qu'une situation est nouvelle :

Ni chile fan meiyou ? 你吃了饭没有? « Est-ce que tu as mangé ? » *Wo chile fan* 我吃了饭! (voire comme on dit de nos jours : *Wo chifan le* 我吃饭了) « Oui, merci, j'ai déjà mangé. » ; à ne pas confondre avec *Wo chiguo fan !* 我吃过饭 « Il m'est déjà arrivé de manger du riz ».

En sus et dehors des marqueurs grammaticaux, la langue chinoise moderne use de termes qui peuvent désigner l'équivalent des temps passé, présent et futur. Le terme pour « passé », *guoqu* 過去, exprime l'idée de passage, de traversée¹⁷. Les termes pour « futur », *weilai* 未来, *jianglai* 將來, signifient « ce qui n'est pas encore advenu », « ce qui s'approche ». Un des termes pour « présent » fait proprement référence au temps, à la durée : *dangshi* 當時, « le temps auquel on est confronté » ; un autre, *xianzai* 現在, combine « se tenir » et « apparaître » ; ou bien encore *muqian*, « devant les yeux ».¹⁸

LES TEMPS DE LA MUSIQUE

Temps du passage et de l'interstice

Pour distinguer et définir, voire construire, les formes de la musique à travers des moments et sections, on va le plus souvent les décrire comme trois phases japonaises *jo-ha-kyū* 序破急, c'est-à-dire introduction-développement-final et souligner l'interstice, le passage, *jian* 間 (le *ma* japonais introduit en France par le chorégraphe Hideyuki Yano et dont se réclame Susan Buirge). Le problème avec ces trois phases, c'est que ça marche toujours, et ça n'explique jamais ; la variante chinoise commune compte en effet quatre phases : introduction (*qi* 起), développement (*cheng* 承), tournant (*zhuan* 轉), et dénouement (*he* 合), que l'on arrive toujours à appliquer à la même pièce, sans jamais expliquer la forme ni la dramaturgie. En revanche, souligner l'interstice plutôt que les phases elles-mêmes est bien chinois : c'est le moment de transformation, et ce qui s'y glisse, qui importe.

Quelques autres mots clés marquent le rapport entre les arts de la performance et le temps : *ji* 紀 *jinian* 紀念, *jilu* 紀錄 réactualisation, anamnèse, la mémoire ; silo, grenier, un mémoire ; commémorer. Soit donc le rituel, le théâtre, la musique, la danse comme moments de représentation, c'est-à-dire une présence rendue présente.¹⁹

Les musiques anciennes au présent

Une des grandes questions que pose la temporalité à la musique, art du présent, est celle de la transmission et de l'interprétation des musiques anciennes. Le recueil des *Notes au fil du pinceau* de Shen Gua²⁰, de l'époque Song, est une sorte d'encyclopédie réunissant des observations et des réflexions de toutes natures. Parmi des remarques sur le diapason ou une énumération des quatre-vingt-quatre modes en usage dans la musique des banquets, on trouve quelques pensées sur les musiques anciennes disparues, que de vieux maîtres connaissent encore :

« Selon un passage de la préface du *Dit du tambour Jie* (*Jiegu lu* 羯鼓錄) [de Nan Zhuo 南卓, c. 850], ce tambour permettait de moduler la hauteur et donc de jouer des airs. Cette musique, il n'y avait plus qu'un vieux nommé Yang Yuansun 楊元孫, de Bin (Shaanxi), qui en connaisse encore quelques airs. Shen Gua l'a entendu, mais le vieux est mort et il ne reste rien des sons du tambour venus du passé. *Yuansun zhi Bin, er qi ren yi si, jiegu yiyin sui jue* 元孫至邠, 而其人已死, 羯鼓遺音遂絕. »²¹

« Il y avait autrefois beaucoup d'airs pour les danses *zhezhi* 柘枝. Une vieille nonne de Fengxiang 鳳翔 sait encore en chanter. »²²

¹⁷ Jean Chesneaux, « La tripartition du champ temporel comme fait de culture », *Temporalités* [en ligne], 3/ 2005, mis en ligne le 07 juillet 2009, consulté le 25 juillet 2017. URL : <http://temporalites.revues.org/436>.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ François Picard, « Greniers, malles, genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnelle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* (Université Antonine, Hadath-Baabda, Liban), n° 4, 2011, p. 11-24.

²⁰ Shen Gua 沈括, *Mengqi bitan* 夢溪筆談 (*Notes au fil du pinceau du ruisseau des Rêves*) et *Bu bitan* 補筆談 (Supplément aux *Notes au fil du pinceau*), 1086-1095, rééd. Hu Daojing 胡道靜, éd., *Mengqi bitan jiaozheng* 夢溪筆談 校証, Beijing, Zhonghua shuju, 1962.

²¹ *Mengqi bitan* [05/086] « Le tambour qui jouait des airs ». Traduction inédite, élaborée au sein du groupe Shen Gua du Collège de France.

²² *Mengqi bitan* [05/091] « Airs de danses ». *Id.*

On trouve aussi des réflexions sur la mesure :

« Sous les Tang, le tambour à baguettes *zhanggu* 杖鼓 jouait beaucoup en solo, maintenant il frappe la mesure (*dabai*). 今時杖鼓，常時只是打拍，鮮有專門獨奏之妙。On a conservé des partitions. 今杖鼓譜中有炎杖聲。 »²³

Dans une culture qui ne connaît ni l'attrait irréversible vers le futur, ni l'attachement au passé, malgré les quelques souvenirs des vieux maîtres de musique, se pose alors la question de la préservation et de la transmission de l'art ancien.

« Les idées de perfection attribuées par les Chinois aux inventions des temps anciens ont l'inconvénient de rendre fort difficile toute innovation un peu hardie et tant soit peu [sic] susceptible de choquer les habitudes reçues ; non seulement on s'abstient d'apporter des changements à ce qui existe, mais on ne s'occupe aucunement de ce qui n'existe pas ; on rejette comme une profanation l'idée d'appliquer tel objet ou telle matière à un usage qu'ils n'ont point eu antérieurement, même lorsqu'il ne s'agit que d'étendre et de développer une donnée admise et sanctionnée par l'expérience. De là vient que les instruments étrangers introduits en Chine par la voie de l'Inde probablement en passant par le Thibet, ou ceux venus d'Europe, n'ont été aucunement goûtés dans la haute société chinoise. »²⁴

Chaque nouvelle dynastie représente cependant une occasion pour les musiciens de revenir à la musique de l'antiquité, aux airs et instruments anciens, de retourner au diapason et aux tempéraments originaux : avec par exemple Zhu Xi (1130-1200) 朱熹 et Zhu Zaiyu 朱載堉 (1536-1610), pour la Chine, et Sejong 世宗 (r. 1418-1450) pour la Corée, ces renaissances ont permis de réinventer²⁵.

Du temps liturgique au temps paraliturgique

Un des grands procédés musicaux de variation, de transformation et d'adaptation est celui du timbre (*qupai* 曲牌), auquel un livre d'analyses vient enfin d'être consacré²⁶. Le procédé sert en particulier à mettre de nouvelles paroles sur un air existant. Il permet aussi de produire des diminutions et des monnayages. On peut ainsi suivre les avatars d'un air à travers plusieurs siècles, comme Alan Thrasher l'a fait pour « Huit battues » / « Six battues » (*Baban / Liuban* 八板 / 六板) ou comme je l'ai fait pour « L'incantation de Pu'an ».

Exemple 1. « Pu'an zhou », présentation synoptique.²⁷

²³ *Mengqi bitan* [05/087] « Le tambour à baguettes ». *Id.*

²⁴ Adrien de La Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse*, « Musique des Chinois », Comptoir des Imprimeurs, 1844, p. 235-236.

²⁵ Jonathan Condit, *Music of the Korean renaissance: songs and dances of the fifteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

²⁶ Alan Thrasher (dir.), *Qupai, The Heart of Chinese Music Structure*, New York, Routledge, 2016. Articles de Chen Yingshi, Kar Kun, Alan Lau, François Picard, Alan R. Thrasher.

²⁷ Références des neuf versions présentées dans l'exemple 1 : Qin 1634 = *Guyin zhengzong* 古音正宗 (La Doctrine exacte du son antique), par Zhu Changfang 朱常芳, 1634, f. 23-28. Reproduite dans *Qinqu jicheng*, op. cit., vol. 7, p. 179-181 ; Cinq

Une présentation synoptique (Exemple 1 : extrait du refrain C) permet de comparer des versions en notation pour cithare *qin*, *gongche* 工尺譜, *jianpu* 簡譜 et sur portée, ramenées à un même ton (ici ton de *Sol*, 1 = G) et une même mesure. Elle montre que l'on passe d'une note à deux voire quatre notes par syllabe, mais que la date que l'on peut attribuer au document écrit ne suit pas le temps historique de la transmission et de la transformation, que j'ai représenté de haut en bas selon le degré de complexification : le document le plus ancien est une transcription d'époque (1592, repris 1634) du chant des moines, également documenté en 1987 au Wutai shan ; c'est une version très proche qui figure dans une notation du dix-huitième siècle publiée (malheureusement sans référence) par les musicologues Wan Yi et Huang Haitao, sauf que dans cette version ce ne sont pas les notes de l'air qui sont changées mais la forme rondo, qui est fondue dans la forme suite, tandis que la tradition chantée de Chine du Sud (Fujian, Taiwan) recueillie aux Philippines en 1953, déjà évoluée, reste encore proche de la notation publiée dans un livre rituel de luxe en 1770. La tradition du *pipa* notée en 1929 est tout à fait comparable à cette dernière version, alors que les suites pour cordes de 1814 montrent une extrême complexité de notation ; mais cette complexité peut être un effet d'écriture, comme le montre la comparaison de ma transcription d'après l'enregistrement de la version jouée par l'association des musiciens du village de Quijiaying : j'y ai noté ce qu'il me faut pour la rejouer à l'orgue à bouche, sans reconstituer la partition ; or celle-ci, apparue seulement récemment et de manière fragmentaire²⁸, montre que, dans ce cas comme dans beaucoup d'autres, la notation transmise, très semblable à la version de 1770, est nettement plus conservatrice que l'interprétation.

Le rangement selon l'ordre de complexification fait apparaître une échelle de temps correspondant à un éloignement progressif du temple vers les maisons de thé, en passant par les associations villageoises et les musiciens professionnels de la cour ; l'anthropologie religieuse nomme « paraliturgique » cet espace de passage du liturgique au profane ; l'étude de la transmission et de la variation en musique montre que cet espace doit aussi être caractérisé par une vitesse, plus rapide que celle propre à l'espace liturgique, plus lente que celle propre à l'espace profane²⁹.

La présentation synoptique de versions de temps et d'espaces de jeu différents met également en évidence un autre aspect : tandis que le passage du liturgique au paraliturgique, par exemple de la version pour chant et cithare de 1634 à la version pour chant et ensemble Nanyin (luths, flûte, vièle) montre une simple opération d'ornementation, la version Soies et Bambous (Jiangnan *sizhu* 江南絲竹) propose un autre procédé : l'ornementation s'accompagne d'un ralentissement proportionnel, qui fait que ce que j'ai noté comme double croche vaut une battue.

Lenteur et rapidité

Comme je l'ai signalé dans mon article « Temps et musique », la battue et la mesure ne signifient pas en Chine un temps mécanique réglé par un chronomètre – les Chinois avaient été frappés par l'usage en Europe d'un temps métrique, divisé : le temps de l'automate –, mais sont sujettes à un processus de changement, avec le plus souvent, comme dans l'interprétation de la longue suite de « l'Incantation de Pu'an » dans les temples et les maisons de thé, un passage progressif mais irrépressible du très lent au très rapide.

Ainsi, parmi les vingt-quatre saveurs du *qin* – l'art de la cithare –,

« Xu Shangyin note la lenteur (XXIII) et la rapidité (XXIV), disant « la lenteur et la rapidité sont comme le passage

Terrasses = Li Haimin 李還民, *Shanxi Wutai shan miaotang yinyue. Qingmiao banzou qu* 山西五台山廟堂音樂·青廟伴奏曲 (Airs accompagnés du temple Vert, Musiques de temple du mont des Cinq-Terrasses), photocopié inédit, Wutai shan, juin 1987 ; Cour des Qing = Wan Yi 萬依, Huang Haitao 黃海濤, *Qingdai Gongting yinyue* 清代宮廷音樂 (Musique de la cour des Qing), Beijing - Hongkong, Gugong bowuyuan Zijincheng, Zhonghua shuju, 1985, p. 114-118 ; Nanguan = Liu Hongkou 劉鴻勳, éd., *Minnan yinyue zhipu quanji* 閩南音樂指譜全集 (Recueil d'études et de partitions de musique du Fujian du Sud), Manille, Jinlan Langjunshe 金蘭郎君社, 1953, suite 37, p. 236 à 248 ; Rituel du yoga = *Dazang yujia shishi yi* 大藏瑜伽施食儀 (Rituel du yoga pour nourrir les esprits affamés, extraite du grand Canon), c. 1770, f. 82 ; Pipa Sud = YANG Yinliu 楊蔭瀏, *Yayin ji* 雅音集 (Collection de musique classique), vol. 2, *Pipa*, Shanghai, 1929, pièce N° 11, p. 62-66 ; Quijiaying = *Quijiaying yinyue hui* 屈家營音樂會, enregistrement Ramon Santos, Pékin, 1987, transcription François Picard ; Cordes vièle = RONG Zhai 榮齋, *Xiansuo beikao* 弦索備考 (Appendice pour cordes), 1814, en notation *gongche*, rééd. CAO Anhe 曹安和, JIAN Qihua 簡其華 et YANG Yinliu 楊蔭瀏, *Xiansuo shisan tao* 弦索十三套 (Treize suites pour cordes), Pékin, Renmin yinyue, 1985, vol. 2, p. 119-145 ; Soies et Bambous = MA Hengzhang 馬恒章, s. l., s. d. (Shanghai, 1986).

²⁸ Lü Chuikuan 呂鍾寬, « Zhongguo sida guyue zhi yi – “Quijiaying yinyue” 10/22 wanshang zai Tai Shi Da yanchu » 中國四大古樂之一 屈家營音樂 10/22 晚上在臺師大演出 (Une des quatre grandes musiques anciennes de Chine, [l'Association] musicale de Quijiaying, partition jouée le 22 octobre à l'École normale de Taiwan), 2012. <http://pr.ntnu.edu.tw/news/index.php?mode=data&id=12275>

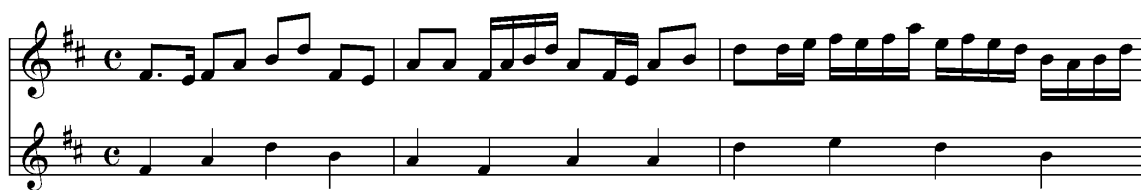
²⁹ François Picard, « Rites et musique en Chine de 1563 à 1700 », *Le jardin de musique*, V/2 (2008) *Musique et réformes religieuses aux XVI^e et XVII^e siècles : statuts, fonctions, pratiques*, p. 173-188.

de la froidure à la canicule dans le cycle des saisons »³⁰. Instrument des lettrés, de l'isolement, de la convivialité, des soirées intimes, du printemps, de la nuit, le *qin* ne peut se contenter d'une seule dimension de la vitesse, qui serait la lenteur, mais, et j'ajoute comme toute musique que je connaisse de la Chine traditionnelle, s'accomplit dans l'articulation du lent et du rapide : « celui qui est vraiment habité par le rythme maîtrise aussi bien la lenteur que la rapidité³¹ ». Et c'est cela le rythme, qui n'est ni mesure, ni régularité de la vitesse, ni récurrence de formule battue aux percussions ou d'accents. « De nuit [la lenteur] fait oublier l'heure, de nuit elle rend inconscient de l'aube³². » Ainsi la musique est rythme comme l'alternance du jour et de la nuit, mais son rythme (pas nécessairement sa rapidité ! ni sa régularité !) peut se substituer, car de même nature, aux rythmes du temps.

La musique du *qin* se déploie seule, sans coordination nécessaire avec d'autres instruments, ni avec la danse, ni même avec le chant ; un chant égal de syllabes égales, comme l'art antique de la poésie régulière chantée le réclame, ne signifie pas que les durées mesurées soient égales ; au contraire, Granet le disait, un tel art réclame un rythme qu'un accent d'intensité détruirait, mais qu'un accent de durée suffira à suggérer. ³³»

Diminutions et décalages temporels

La Chine utilise aussi le procédé de la variation par diminution à l'intérieur d'une même pièce. Très souvent, au bout de plusieurs générations, le thème original tel que le musicologue historien peut l'identifier n'apparaît plus de manière lisible ou audible. Mais il arrive que ce thème, c'est-à-dire ce qu'un musicien traditionnel aurait noté dans son cahier d'après la version de son maître, soit joué, non pas avant, mais après les diminutions, à l'inverse de la pratique européenne ancienne. Un exemple significatif est le « Chant de la joie » (*Huanle ge* 歡樂歌), une des « huit grandes pièces » du répertoire des maisons de thé Jiangnan sizhu. La partition synoptique montre la partie d'orgue à bouche *sheng* 笙 selon la tradition telle que je l'ai apprise en 1986 : le premier système (exemple 2) est le début, qui se joue lentement, tandis que le deuxième se joue très vite. On joue l'air très orné deux fois, cela prend 6 mn 10 secondes³⁴, puis l'air simple très rapidement, cela prend moins d'une minute.



Exemple 2. « Huanle ge » (double) : début de la partie d'orgue à bouche.

Que ce soit en Chine ou à Vanuatu, le temps pose également la question de la linéarité et de la réversibilité de l'ordre des notes musicales. Sans aller jusqu'à la complexe sophistication du canon énigmatique *Ma fin est mon commencement* de Guillaume de Machault (c. 1370), on trouve des cas de variation par décalage du début d'un air³⁵, ce qui est évidemment une mise en cause de la téléologie, certes légère dans l'exemple que nous allons évoquer, puisque les notes initiales et finales sont respectées, ainsi que la carrure (regroupements par quatre mesures).

Un des rares exemples notés prétendument à la volée par un Européen et transmis sous forme de notation de musique chinoise est fourni par un des membres de l'ambassade Macartney³⁶. Le nom de la pièce n'a pas été transmis, mais il m'a été facile d'identifier l'air le plus répandu de toute la musique instrumentale de Chine, « Huit battues » (*Baban* 八板) dans une version comparable à la version standard³⁷, telle que notée en 1814 par un musicien pluri-instrumentiste de la cour mandchoue³⁸. (Exemple 3)

³⁰ Xu Shangying, *Xishan qinkuang* 谿山琴况, 1624, traduit et annoté par Georges Goormaghtigh, *L'Art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Bruxelles, Institut belge des hautes études chinoises, coll. Mélanges chinois et bouddhiques, volume XXIII, 1990.

³¹ *Ibid.*, chap. XXIII.

³² *Ibid.*

³³ François Picard, « Temps et musique en Chine », *op. cit.*

³⁴ Dans l'enregistrement de référence, Shanghai, Huxinting 湖心亭, 1986.

³⁵ C'est Alan R. Thrasher qui a le premier attiré l'attention sur ce sujet.

³⁶ John Barrow, *Travels in China*, London, T. Cadell and W. Davies, 1804, N° III.

³⁷ Par exemple Stephen Jones, *Folk Music of China*, Oxford, Clarendon Press, 1998, ex. 9.2, p. 145. Pour une étude complète, voir Alan Thrasher, *Qupai in Chinese Music*, London and New York, Routledge, 2016, p. 95-115 (ex. 5.1 b).

³⁸ Rong Zhai 榮齋, *Xiansuo beikao* 弦索備考 (Vade-mecum des musiques pour cordes), 1814.

1
Xiansuo 1814

les mesures 1-8 (1 à 4 à quatre temps) de Barrow sont les mesures 61-68 de la version standard

9
Xiansuo 1814

1
Barrow 1804

17
Xiansuo 1814

9
Barrow 1804

25
Xiansuo 1814

17
Barrow 1804

erreur!

33
Xiansuo 1814

25
Barrow 1804

41
Xiansuo 1814

33
Barrow 1804

45
Xiansuo 1814

37
Barrow 1804

53
Xiansuo 1814

45
Barrow 1804

61
Xiansuo 1814

1
Barrow 1804

Exemple 3. « Baban », présentation synoptique de la version standard Xiansuo (1814) et de la version Barrow (1804), transcrite à 2/4 au lieu de 4/4. Cette dernière commence à la mesure 9 de la version standard.