



HAL
open science

Esthétique de la musique en Chine médiévale : idéologies, débats et pratiques chez Ruan Ji et Ji Kang

Julie Gary

► **To cite this version:**

Julie Gary. Esthétique de la musique en Chine médiévale : idéologies, débats et pratiques chez Ruan Ji et Ji Kang. Musique, musicologie et arts de la scène. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2015. Français. NNT : 2015ENSL1061 . tel-01277217

HAL Id: tel-01277217

<https://theses.hal.science/tel-01277217>

Submitted on 22 Feb 2016

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.

École Doctorale : Lettres, Langues, Linguistique & Arts

Laboratoire : Institut d'Asie Orientale

THÈSE

en vue de l'obtention du grade de
Docteur de l'Université de Lyon
délivré par l'École Normale Supérieure de Lyon

Discipline : Études chinoises

ESTHÉTIQUE DE LA MUSIQUE EN CHINE MÉDIÉVALE

**IDÉOLOGIES, DÉBATS ET PRATIQUES
CHEZ RUAN JI ET JI KANG**

présentée et soutenue publiquement le 16 décembre 2015
par Julie GARY

Sous la direction de Mr. Romain GRAZIANI

Après l'avis de Mr. Marc KALINOWSKI et Mr. François PICARD

Devant la commission d'examen formée de :

Mr. Romain GRAZIANI (directeur), École Normale Supérieure de Lyon

Mr. Marc KALINOWSKI (rapporteur), École Pratique des Hautes Études

Mme Valérie LAVOIX (membre), Institut National des Langues et Civilisations Orientales

Mr. François PICARD (rapporteur), Université Paris-Sorbonne

Mr. Nicolas ZUFFEREY (membre), Université de Genève

*À Hélène,
À Éric,
mes « entendeurs sagaces »*

Remerciements

J'aimerais exprimer ici ma gratitude aux personnes nombreuses sans lesquelles ce travail n'aurait pas vu le jour, ni même jamais songé à naître.

Avant tout Romain Graziani, Dashi magnanime, à qui je dois le plaisir de ma rencontre avec les Sept Sages, et qui me sachant capable du pire a pris le risque de s'engager sans filet dans cette dangereuse aventure, avec une patience muette et une confiance aveugle.

Valérie Lavoix, qui par sa bienveillance discrète et essentielle a maintes fois remonté mon moral en berne, en plus d'avoir activement œuvré, de toute sa finesse, son intelligence et sa sensibilité, à la correction des pages les plus ardues de ce travail.

Stéphane Feuillas, mon premier maître de chinois classique, qui sut il y a quelques années me mettre sur la bonne voie, muant les désarrois stériles en force d'incitation.

Remerciements à Georges Goormaghtigh, qui a gentiment accepté de relire la totalité de la traduction du *Yuelun* et m'a dispensé en d'autres occasions des remarques avisées, éclairées par sa connaissance des textes et son expérience personnelle du *qin*.

À ma mère, mon plus sûr et constant soutien, qui toutes ces années m'a supportée (à tous les sens du terme) sans fléchir, et a les derniers jours sacrifié son temps et sa quiétude aux tâches les plus fastidieuses.

À Marie-Aimée, relectrice de toutes les heures et de tant de pages, source intarissable de conseils et de remarques, pour ses encouragements et son enthousiasme affectueux.

À Zhang Chao pour ses lumières quand je tombais sur des os.

À mes correcteurs minutieux et zélés, traqueurs de coquilles : Solène, Claude et mon père pour le français, Hezhi pour le chinois.

À Yang Dian, qui m'inculqua dans son paisible studio de Pékin les rudiments du *qin*, et n'a cessé de prodiguer, avec une promptitude sidérante, ses avis sagaces à mes questions les plus intempestives.

À Julie et Yohan. À Paul.

Paradoxalement aussi au voleur de mon ordinateur, qui me mettant dans la situation de dénuement la plus totale, m'éprouva dans mes indécisions et renforça ma résolution à mener à bien, vaille que vaille, ce qui était commencé.

Une pensée très particulière enfin à François Martin qui avait accepté la tâche ingrate de pré-rapporteur, et que je soupçonne d'avoir préféré deviser de vive voix avec les compères concernés, enfourchant nuitamment une grue blanche pour les rejoindre sous les bambous.

Je reste l'unique responsable de toutes les erreurs et faiblesses que présente ce travail en dépit de l'aide et du soutien incommensurables dont il a bénéficié.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	4
Table des matières.....	6
Introduction.....	12
Première partie : L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE RUAN JI.....	28
Vie et œuvre de Ruan Ji.....	30
Vie et portrait de Ruan Ji.....	30
L'œuvre et la pensée de Ruan Ji.....	41
Le Yuelun 樂論 Discours sur la Musique.....	46
Texte (édition critique).....	46
Traduction annotée.....	51
Chapitre 1 : Entre topique confucéen et tropisme taoïste : L'esthétique morale du Discours sur la musique (Yuelun).....	75
Introduction.....	76
I. La « voie naturelle de la musique ».....	82
A – La musique de la nature : essence et propriétés.....	82
1) Cosmos, musique et harmonie.....	82
2) Une origine et des règles fixes.....	85
3) Sobriété, fadeur et ténuité.....	89
B – Utilisation politique : « Pour réformer les mœurs et transformer les coutumes, rien ne vaut la musique ».....	92
1) Entre impérialisme culturel et conservatisme social : le pouvoir unificateur de la musique.....	93
a. Un outil de domination culturelle.....	95
b. Des différences dans l'unité : un instrument de la hiérarchisation sociale.....	95
c. Le dualisme complémentaire du Rite et de la Musique.....	96
2) L'harmonisation du cosmos et du monde des esprits.....	98
a. Agent de la fonctionnalité cosmique.....	99
b. Fonction rituelle et religieuse.....	100
3) L'harmonisation des hommes : la musique adoucit les mœurs.....	102
a. Fonction commémorative et apologétique.....	102
b. « Déplacer les vents et changer les coutumes » : l'influence morale de la musique.....	104
c. Kui et Orphée.....	105
4) La pacification de l'homme : la musique purifie les cœurs.....	108
a. L'harmonie du milieu: de la modération confucéenne... ..	108
b. ... À l'ataraxie taoïste : la musique sans saveurs rend l'homme sans désirs.....	112
II. La musique et la question des émotions : une esthétique de la joie morale.....	118
A – Deux aspects de l'éthos musical.....	118
1) La musique est joie.....	118
a. Musique et joie, une association séculaire.....	118
b. La joie musicale selon Ruan Ji.....	120
2) La condamnation des mauvaises musiques.....	121
a. Perspective topographique : cartographie des airs licencieux.....	126
b. Perspective historique : à mauvais prince, mauvaise musique.....	128
B – De la condamnation des mauvaises musiques à la critique des musiques tristes.....	130
1) Des « mauvaises musiques » aux « musiques tristes ».....	130
2) La vogue des musiques tristes et du dolorisme esthétique.....	133
3) Condamnation de l'esthétique doloriste.....	138
4) L'invocation de Mozi.....	140
III. Hypothèse interprétative : intentions politiques et actualité du Yuelun.....	144
A – Critique voilée de pratiques dévoyées.....	144
1) L'allusion historique, stratégie argumentative de l'écriture critique.....	144
2) Actualité du Yuelun et datation : trois hypothèses.....	146
a. Les Sima : une cible trop convenue ?.....	146
b. Les extravagances de Cao Rui.....	148

c. Cao Shuang et la bande des frivoles	151
3) Une réponse à Ruan Ji : la Réfutation de Xiahou Xuan.....	153
a. Xiahou Xuan.....	153
b. Le <i>Bian Yuelun</i>	154
B – « Apporter son tribut au bon ordre de son siècle »	156
1) Restauration des vertus confucéennes contre les rigueurs légistes.....	156
2) Conciliation de la spontanéité naturelle et du conformisme moral.....	157
Conclusion : Signification esthétique du <i>Yuelun</i>	161
Chapitre 2 : Ruan Ji et le sifflement (<i>changxiao</i>) : Une esthétique naturaliste.....	165
Introduction	166
I. Ruan Ji, un paragon du sifflement	169
A – Le lettré qui aimait siffler	170
1) Le motif du sifflement dans les poèmes de Ruan Ji.....	170
2) Représentation iconographique de Ruan Ji sifflant	170
3) Le sifflement dans les sources historiques et les anecdotes littéraires.....	172
B – Rencontre au sommet	174
1) Récits d’une rencontre.....	174
2) Présentation de Sun Deng	175
II. De quoi « xiao » est-il le nom ?	178
A – Définition et description	178
1) Étymologie, définition, traduction.....	178
2) Classification et démarcations.....	180
3) Modes d’émission et types de sifflement	181
B – Historique du sifflement	182
1) Le sifflement aux origines : émotions et chamanisme	182
2) Évolution sous les Han : fonctions magiques et techniques taoïstes.....	184
3) La vogue du sifflement sous les Wei-Jin.....	189
Conclusion.....	190
III. De quoi siffler devient-il le signe ? « Style » et « excentricités » de l’ère Wei-Jin	191
Par-delà la fonction expressive.....	191
A – De la dissidence... ..	192
1) Une manifestation caractérisée d’anticonformisme.....	192
2) L’influence de Ruan Ji : d’autres cas littéraires	195
B – ... À la transcendance.....	197
1) Sifflement et érémitisme.....	197
2) Sifflement et idéaux taoïstes : de l’immortalité à l’ataraxie.....	199
Conclusion.....	204
IV. Sifflement vs langage : La valeur philosophique du sifflement	205
A – Des défauts de langage.....	206
1) Le sifflement comme oubli ou négation du langage.....	206
2) Le sifflement comme alternative ou substitut au langage.....	207
B – ... Aux défauts du <i>logos</i>	208
1) Pour une lecture philosophique de la rencontre avec Sun Deng : cadre de la réflexion.....	208
2) Le sifflement et l’expression plénière du sens : lacunes du langage (<i>yan bu jin yi</i>) et ressources du sifflement (<i>xiao jin yi</i>)	210
3) Le sifflement et la saisie plénière de l’esprit : de la « transmission de l’esprit » (<i>chuan shen</i>) à la « connivence des esprits » (<i>qi shen</i>)	219
V. Sifflement, Musique et Nature	222
A – Le sifflement, une forme musicale <i>sui generis</i>	223
1) Le sifflement, accompagnement musical ou forme soliste	223
2) Propriétés et vertus musicales du sifflement : le <i>Xiaofu</i> et la tradition des fu musicaux	224
3) Techniques et répertoire dans le <i>Xiaozhi</i>	227
B – La Nature faite musique : entre bucolisme et spontanéisme, une esthétique naturelle du sifflement.....	230
1) Du mimétisme à l’osmose : sifflement et bucolisme	231
2) Retrouver en soi la voie du Ciel : sifflement et spontanéisme.....	234
3) La Nature, critère d’une beauté musicale supérieure	236
Conclusion : De la « voie naturelle » de la musique à la « beauté naturelle » du sifflement	239

Seconde partie : L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE JI KANG	241
Vie et œuvre de Ji Kang	243
Vie et portrait de Ji Kang	243
L'œuvre et la pensée de Ji Kang.....	256
Ji Kang musicien	260
Introduction : L'esthétique musicale de Ji Kang.....	263
I. Le <i>Sheng wu aile lun</i> 聲無哀樂論 Discussion sur l'absence de joie et de tristesse en musique	265
Texte (édition critique).....	265
Traduction annotée	273
II. Le <i>Qinfu</i> 琴賦 Rhapsodie sur la cithare	305
Texte.....	305
Traduction annotée	307
Présentation des textes	323
I. Le <i>Sheng wu aile lun</i> (Discussion sur l'absence de joie et de tristesse en musique)	323
A – Structure linéaire du dialogue.....	323
B - Un dialogue philosophique : quelques remarques.....	326
1) Un art polémique de philosopher	326
a. Un modèle de « conversation pure »	327
b. Dialogue sur la musique, musique du dialogue	328
2) Les protagonistes : jeux de rôles	328
a. Un impérialiste à la campagne	329
b. L'hôte et l'invité	329
c. Le traditionaliste et le fauteur de trouble.....	330
d. Le maître et le disciple.....	330
3) Les règles de la méthode.....	331
a. Un souci de rectitude	331
b. L'exigence rationaliste	332
II. Le <i>Qinfu</i> (Rhapsodie sur la cithare)	334
A – Synopsis de la rhapsodie :	334
B – Le genre <i>fu</i> : tradition et innovation	336
1) Brève histoire et définition du genre <i>fu</i>	336
2) La tradition des <i>fu</i> sur la musique et le <i>Qinfu</i> de Xi Kang.....	337
 Introduction.....	 340
 Chapitre 1 : Une définition de la neutralité musicale : Étude du <i>Sheng wu aile lun</i>	 343
Introduction	344
I. Contre une théorie du <i>pathos</i> en musique	346
A – Contre une théorie de l'expressivité musicale	349
1) Exposé liminaire.....	350
a. De l'émotion à l'émission sonore : une contiguïté naturelle et nécessaire	350
b. Une pratique apparentée : les théories physiognomonistes.....	352
c. La figure de l'entendeur sagace.....	355
2) Des « principes naturels » au fondement de l'autonomie musicale.....	359
a. Le phénomène sonore, entre cosmologie et physiologie.....	359
b. Des caractérisations objectives : « bon » et « mauvais ».....	361
c. Les règles internes de l'harmonie	362
3) Contre la théorie d'une continuité nécessaire entre le son et l'émotion	363
a. Le son est sans relation constante à l'émotion.....	364
b. Le son « ne représente rien » : contre l'idée d'une musique figurative.....	367
c. La critique méthodique des « entendeurs sagaces ».....	368
B – Contre une théorie de l'influence musicale	372
1) Délimitation du champ d'influence : émotions et sensations	375
2) Musique et émotions : une dialectique d'incitation	379
a. Neutralité de l'harmonie	379
b. Différenciation des modes de causation : émotions directes et indirectes	381
c. L'analogie œnologique : le vin comme principe d'actualisation	383
3) Une vertu du libre et plein déploiement.....	386

a. Observations sur une assemblée d'auditeurs	386
b. La musique « souffle différemment à travers les dix mille êtres... »	388
c. Épanouissement <i>versus</i> réforme ou redressement	391
Conclusion : contre une esthétique déterministe et univoque	393
II. Contre une théorie de l'éthos en musique	395
A – Des enjeux dévoilés : du <i>pathos</i> à l' <i>éthos</i>	396
1) Nature émotionnelle et fonction morale de la musique.....	396
2) L'enrôlement moral de l'émotion.....	398
a. La musique, support privilégié de la transformation	398
b. Les « deux pôles de la grandeur et de la décadence » morale	399
B – Une esthétique en marge de l'éthos	400
1) Une esthétique amoralisée	400
2) Une esthétique immorale ?	402
3) La transformation selon Ji Kang	408
a. « La musique sans sons, père et mère du peuple »	409
b. Excursus intempestif : « Quatre minutes trente-trois de silence »	415
C – Plaisir esthétique et beauté musicale : l'exemple du <i>Qinfu</i>	416
Conclusion : Un art sans finalité ?	423
Chapitre 2 : L'esthétique ataraxique de la cithare	427
Introduction : Réorientation de l'usage musical : la culture de soi.....	428
I. Un art de longue vie	430
A – « Ni joie ni tristesse » : musique et apathie.....	430
1) L'ascèse émotionnelle	430
a. De la catharsis.....	430
b. ... À la vacuité.....	432
c. Nécessité vitale de l'ataraxie	434
2) Un nouveau paradigme de l'émotion.....	436
a. La réévaluation taoïste des émotions.....	436
b. Félicité de l'ataraxie, plénitude de la vacuité : la « joie suprême » d'être « sans joie »	439
c. « Sheng wu ai le » : la musique et le sage sont sans émotions	443
3) Corollaire esthétique : la critique du dolorisme	449
B – « La vertu de la cithare est la plus éminente ».....	452
1) Écoute silencieuse, écoute du silence.....	452
2) Sérénité et cithare.....	455
a. La conduite des souffles	456
b. Une pratique méditative	456
3) Extase spirituelle et vie éternelle : le <i>qin</i> et l'immortalité.....	458
II. Un art de vivre	465
Le <i>qin</i> , l'esthète et le reclus : l'homme et l'art se cultivent loin du monde	465
A – De l'engagement dans le siècle au recentrement sur soi : l'idéal érémitique sous les Wei-Jin ..	467
B – Le <i>qin</i> , un espace topique de la retraite.....	470
1) « Loin du monde et du bruit ».....	470
2) Le déplacement ou l'effacement du destinataire : apologie du jeu solitaire	472
3) L'attribut des ermites.....	473
C – Affranchir l'art, affranchir l'homme : l'efficiencia libératrice du geste esthétique	475
Conclusion.....	477
III. Un art de mourir	478
A – « Grande paix » ... ou « Vastes tombeaux » ?	478
1) Récits de la dernière heure de Ji Kang	478
2) Deux scénarios pour une mort.....	481
B – <i>Guangling san</i> , le chant du cygne de Ji Kang	482
1) Présentation musicologique et historiographique de la mélodie	483
a. La transmission de <i>Guangling san</i> à Ji Kang.....	483
b. Fortune de <i>Guangling san</i> après Ji Kang.....	484
c. Description	485
2) Signification de l'air.....	486
a. L'hypothèse de l'allusion contemporaine	486
b. Violence et sédition : la vengeance de Nie Zheng.....	487

c. Réception de la mélodie	489
3) Entre hérésie et parrèsia	490
a. Une hérésie esthétique	490
b. Une parrèsia musicale.....	491
c. L'illusion esthétique : retour du politique, retour au politique.....	494
Épilogue	494
Conclusion	495
Conclusion générale : le pas de Ji Kang	497
Bibliographie.....	505
Sources primaires.....	505
Sources secondaires en chinois	510
Sources secondaires en langues occidentales.....	522
Annexes	541
I. Galerie de portraits.....	543
Les Sept Sages de la Forêt de Bambous	543
Ruan Ji sifflant.....	544
Ji Kang jouant du <i>qin</i>	545
L'ermite Sun Deng et son <i>qin</i> monocorde	546
II. Généralités sur la musique.....	547
A – Éléments fondamentaux de théorie musicale	547
B – Les instruments	550
C – Accessoires utilisés dans les danses rituelles	554
III. La cithare à sept cordes (<i>qin</i> 琴).....	555
A – Présentation du <i>qin</i>	555
B – Les manuels de <i>qin</i>	565
IV. Ruan Ji	572
A – Éléments biographiques	572
B – Mozi 墨子 : « fei yue » 非樂 <i>Contre la musique</i>	577
C – Cheng Gongsui 成公綏 : <i>Xiaofu</i> 嘯賦 <i>Rhapsodie sur le sifflement</i>	579
D – Étude de la mélodie pour cithare « Le Fol Ivre » (<i>Jiukuang</i> 酒狂).....	580
V. Ji Kang	612
A – Biographies de Ji kang.....	612
B – <i>Lettre de rupture à Shan Tao</i> (extraits)	614
C – Xiang Xiu 向秀 : <i>Sijiu fu</i> 思舊賦 : « En pensant à mes vieux amis ».....	616
D – <i>Guangling san</i> 廣陵散.....	618

Introduction

Objet de la recherche :

Cette étude prend pour objet les conceptions de la musique qui se formulèrent au III^{ème} siècle de notre ère, moment crucial de son histoire où la Chine, théâtre de profondes mutations politiques et sociales, morales et intellectuelles, vit advenir sous le pinceau et dans les conduites de ses lettrés les premiers signes d'émancipation individuelle et artistique, et les premiers linéaments d'une réflexion esthétique.

Dans le contexte du délitement du grand empire des Han puis de la transition Wei 魏 (22à-265) – Jin 晉 (265-420) dont la violence et l'effervescence peuvent rappeler l'ère troublée des Royaumes Combattants, les luttes continues entre états rivaux, doublées de querelles intestines pour la prise du pouvoir alimentaient un climat sinistre et mortifère qui affectait fortement les sensibilités et les modes de vie. Dans la classe des lettrés-fonctionnaires, l'effondrement des valeurs confucéennes qui constituaient le socle d'un édifice idéologique multiséculaire généra une crise morale dont la contrepartie fut, dans le champ de la pensée, d'une fertilité considérable : une conscience nouvelle du monde et de l'individu se faisait jour avec la libération des esprits cadenassés par quatre siècles de doxa, et un remodelage en profondeur des mentalités donnait aux débats intellectuels de nouvelles formes et de nouveaux objets.

La résurgence du taoïsme et le regain d'intérêt pour les textes du *Laozi* et du *Zhuangzi*, rejoints par le *Classique du Changement* pour former la trinité des « Trois Mystères » (*san xuan* 三玄), marquaient l'avènement d'un courant de pensée connu sous le nom de *Xuanxue* 玄學 « Étude de l'Arcane » ou « École du Mystère », dont les méthodes et les centres d'attention rompaient radicalement avec les commentaires exégétiques et les spéculations numérogiques de la scolastique Han. En évitant les questions politiques ou actuelles perçues comme dangereuses dans le contexte agité de l'époque, les tenants de cette école privilégiaient des sujets « mystérieux et lointains » (*xuanyuan* 玄遠), le plus souvent d'ordre spirituel ou métaphysique, tels que la dualité ontologique de l'être *you* 有 et du non-être *wu* 無, les rapports entre pensée et langage, l'existence de passions chez le sage, l'entretien du principe vital, ou encore la nature de la musique. Ces réflexions trouvaient un

terrain d'expression privilégié dans les « causeries pures » (*qingtan* 清談), joutes verbales très en vogue dans les cercles lettrés, lors lesquelles les disputeurs argumentaient en déployant des trésors de vivacité spirituelle et d'élégance rhétorique. Quand ils ne débattaient pas de vive voix, ils disputaient à l'écrit, dans des dialogues qui recréaient des situations polémiques de manière à dynamiser et affiner l'expression de leurs idées. Ces nouvelles pratiques intellectuelles témoignaient souvent chez les lettrés d'une propension croissante au désengagement politique et au recentrement sur des préoccupations plus individualistes, et d'un idéal de vie pure et désentravée. C'est également à cette époque que commença à poindre, en littérature et en musique, mais aussi en peinture ou calligraphie, une activité plus artistique autonome et personnelle, appelant dans son sillage une réflexion elle aussi progressivement affranchie des visées didactiques, morales ou politiques, que le pragmatisme confucéen lui avait traditionnellement assignées.

D'emblée, la musique, apparaît comme un lieu topique de ces transformations et un foyer central de ces discussions. Jouissant depuis toujours d'un statut singulier dans une grande variété de contextes (religieux, éducatif, diplomatique, politique, moral), elle fait sous les Wei-Jin l'objet non pas d'une considération, mais d'une *reconsidération* inédite.

Depuis l'époque des Zhou la musique représente, par son lien intime avec le Rituel et l'État, une instance capitale de l'ordre social et religieux : en tant qu'élément constitutif de l'identité culturelle des Zhou, elle joue un rôle actif dans la commémoration et la glorification de la lignée royale, du pouvoir qu'elle exerce et de l'ordre social qu'elle perpétue ; comme composante à part entière de l'accomplissement rituel, elle intervient dans le service aux ancêtres ou autres esprits, sous la forme de cérémonies sacrificielles, de divination ou de cultes ; mais elle est aussi l'un des Six Arts ou disciplines¹ qui constituent les piliers de l'éducation des hommes de la haute société, et occupe une place fondamentale dans la culture de tout lettré.

Confucius, soulignant tout particulièrement la fonction morale de la musique pour l'individu, et à l'échelle sociale son pouvoir de transformer les mœurs, fait d'elle l'un des moyens de réaliser sa vertu d'humanité et l'étape ultime dans le processus du perfectionnement du *junzi*, l'homme de bien. Aux côtés de la Poésie qui permet l'acquisition de connaissances morales, historiques et politiques, et du Rituel qui inculque la rectitude des conduites, la Musique intervient dans l'élévation morale de l'âme et l'incitation à la mise en œuvre spontanée de la voie de la vertu. Ces conceptions initient une pensée morale de la musique, qui sera la marque de fabrique de l'esthétique confucéenne.

¹ Avec le Rite *li* 禮, le tir à l'arc *she* 射, la course de char *yu* 御, la composition *shu* 書 et l'arithmétique *shu* 數 (cf. *Zhouli* 周禮, « diguan » 地官, « bao shi » 保氏).

Faisant l'objet d'un des Six Classiques de l'époque pré-impériale², la musique est donc développée et promue, en même temps que les rites et l'éducation, par les penseurs confucéens *ru* 孺 soucieux de maintenir un sens de l'héritage culturel et de la cohérence sociale. Les principaux ouvrages de ce corpus confucéen, le *Mémoire sur la Musique* (*Yueji* 樂記), le *Discours sur la Musique* (*Yuelun* 樂論, vingtième chapitre du *Xunzi* 荀子) et le *Livre sur la Musique* (*Yueshu* 樂書, second des huit traités des *Mémoires Historiques* 史記, juan 24) réfléchissent essentiellement à la relation entre la musique et le rituel, et formulent un système de relations entre la musique, le gouvernement et l'ordre naturel.

À l'époque Wei-Jin, cette conception de la musique continue de faire l'objet d'une grande considération. Dans un contexte de changements politiques importants, la musique en raison du rôle dont elle est créditée dans l'ordre ou le désordre du royaume, représente naturellement une question d'actualité pour tout lettré qui réfléchit sur les moyens d'établir une société harmonieuse. En témoignent les débats musicologiques entre les lettrés de la cour, où se perçoivent les enjeux politiques souvent liés à des questions de légitimité dynastique, et qui perpétuent en somme la vision traditionnelle de la musique comme instrument social et politique.

Mais un paysage nouveau se fait jour, à un moment où la pratique musicale elle-même accuse de substantiels changements, définis principalement par le recul de la grande musique rituelle et l'essor des musiques de divertissement, consécutif concomitant d'une large pénétration des influences exotiques et populaires à la Cour. Avec le développement d'une forme plus privée des représentations musicales, qui concurrence plutôt qu'elle ne supplante les formes traditionnelles dédiées au maintien de l'ordre et de l'harmonie sociale, la musique s'affirme désormais davantage et plus ouvertement comme un loisir privé ou une libre distraction, soustrait à la publicité du dispositif étatique.

Dans la vie des lettrés également où elle a toujours occupé une place d'élection comme élément constitutif de leur culture et de leur identité, elle se fait le médium d'une expérience nouvelle qui suscite la vie affective et mobilise la sensibilité individuelle, alors que celles-ci commencent à prendre une valeur sans précédent. C'est vraisemblablement dans ces circonstances qu'elle pénètre la sphère des conversations pures 清談 et devient l'objet de nouveaux débats, de nouvelles problématiques, ancrés dans les configurations actuelles (personnelles ou politiques) des différents protagonistes.

C'est cet ensemble de doctrines et de discours et de pratiques que ce travail se propose d'étudier, en cherchant à cerner ce qui fait de la période Wei-Jin un tournant essentiel dans l'histoire de la pensée de la musique et un moment germinal de l'esthétique musicale, esthétique étant compris ici dans le sens d'une autonomie de l'art et du jugement,

² Cinq ont été transmis, seul celui sur la musique aurait été perdu : il est intégré au *Liji* 禮記 *Mémoire sur les Rites* dont il constitue la 19^{ème} section, sous le titre de *Yueji* 樂記.

affranchis des tutelles politiques, morales, institutionnelles, sans aller pour autant jusqu'à parler « d'art pour l'art » qui représente la forme extrême de cette autonomie.

Choix des auteurs et du corpus :

Dans la profusion des écrits qui rendent compte de la popularité de la question musicale et de la vivacité des débats qu'elle suscite, deux auteurs se distinguent pour leur contribution majeure à l'esthétique musicale, et se sont imposés comme les points focaux de cette étude. Tous deux étaient les principales figures de la célèbre pléiade des Sept Sages de la Forêt de Bambous *Zhulin qixian* 竹林七賢, association lâche et informelle de lettrés qui se réunirent durant l'ère Zhengshi 正始 (239-249) à Shanyang 山陽, au nord de Luoyang la capitale³. Malgré l'évidente hétérogénéité de leurs âges, statuts, personnalités, opinions et idéaux, il partageaient lors de leurs flâneries sous les bambous le goût pour une vie retirée dans le giron de la nature, loin des tracasseries de la Cour, et les joies de la pêche, de l'alcool, de la composition poétique et des conversations philosophiques.

- Le poète, philosophe et musicien Ruan Ji 阮籍 (210-263) : outre un traité spécifiquement consacré à la musique, le *Discours sur la Musique* (*Yuelun* 樂論), que la critique chinoise moderne qualifie habituellement de texte de « jeunesse »⁴, Ruan Ji l'évoque plus sporadiquement dans nombreux autres de ses écrits : *l'Essai sur la Compréhension du Zhuangzi* (*Da Zhuang lun* 達莊論), la *Rhapsodie sur la Pensée Pure*

³ Le groupe était principalement constitué de Ruan Ji 阮籍, Ji Kang 嵇康, Ruan Xian 阮咸, Liu Ling 劉伶, Shan Tao 山濤, Wang Rong 王戎, Xiang Xiu 向秀, parfois rejoints, selon toute vraisemblance, par d'autres lettrés (comme Lü An 呂安, Ruan Kan 阮侃, Zhao Zhi 趙至, Guo Xiazhou 郭遐周 ou Guo Xiashu 郭遐叔). Pour une présentation des Sept Sages, des différents membres et de leurs activités, voir Henri Maspéro : « Le poète Xi Kang et le club des sept sages de la forêt de bambous », dans *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard, 1971. De nombreuses études ont été menées pour tenter d'établir l'existence, le lieu et les dates de ces réunions, qui ne font pas toujours consensus chez les sinologues. Parmi les plus importantes, citons Gu Nong 顧農 : « Qixian linxia zhi you de shijian yu fangshi » 七賢林下之遊的時間與方式 (« Les flâneries par les bosquets des Sept Sages : datation et description »), in *Wei Jin fengdu ershi jiang* 魏晉風度二十講 (*Vingt conférences sur le style Wei-Jin*), Pékin, Huaxia chubanshe, 2009, p. 55-68. Selon cet auteur, l'étude et le recoupement des sources permet de dater les réunions entre le milieu de l'ère Zhengshi (soit aux alentours de 244) et la dixième année de la même ère (249), soit une période de 4-5 ans, dont l'usurpation des Sima (avril 249) marque le coup d'arrêt. Wang Xiaoyi 王曉毅 « “Zhulin qixian” kao : cong fojing “Zhulin” yiming tanqi » “竹林七賢”考：從佛經“竹林”譯名談起 (« Analyse critique sur les “Sept Sages de la Forêt de Bambous”, à partir de la traduction de “Veluvana” dans les classiques bouddhiques »), dans *Rushidao yu Weijin xuanxue xingcheng* 儒釋道與魏晉玄學形成 (*Confucianisme, bouddhisme, taoïsme et la constitution de l'Étude du Mystère*), Pékin, Zhonghua Shuju, 2003. Selon cet auteur, les réunions des Sept Sages se sont tenues sur une période d'une quinzaine d'années environ (de 247 à 262), entrecoupée durant quatre ans (256-259) par le départ de Ji Kang au Hedong pour étudier le Dao ; Ma Lianghuai 馬良懷 : « Heianli de guangliang : Zhulin wenren (1) » 黑暗裏的光亮：竹林文人 (« Lueur dans les ténèbres : les hommes de lettres des bosquets de bambous »), dans *Wei Jin wenren jiangyanlu* 魏晉文人講演錄 (*Actes du colloque sur les hommes de lettres des dynasties Wei-Jin*), Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2009, p. 107-119.

⁴ Cette périodisation sera expliquée dans le cours de notre recherche.

(*Qingsi fu* 清思賦), la *Biographie de Sieur Grand Homme* (*Daren xiansheng zhuan* 大人先生傳), considérés comme plus tardifs. Reflétant des stades différents de son évolution intellectuelle, ces textes expriment une vision hétérogène et polymorphe de la musique. Dans la mesure où une étude extensive (d’abord envisagée) de la totalité de ces écrits eût pris une ampleur démesurée, nous avons limité le corpus au *Yuelun*, l’écrit le plus systématique et consistant sur le sujet. Toutefois, il faut mentionner ici un problème qui semble fragiliser notre choix : le *Yuelun* expose pour l’essentiel les idées classiques de la doxa confucéenne, ce qui le fait généralement tenir pour un ouvrage peu représentatif de la pensée de Ruan Ji⁵ et d’un intérêt réduit pour l’esthétique musicale ; d’autant que, point très notoire, il ne figure pas dans la biographie officielle du lettré, absence qui semble signaler sa moindre importance. Avertis qu’il ne faut pas limiter notre intelligence des conceptions musicales de Ruan Ji à ce seul essai, nous procéderons ponctuellement à quelques incursions dans ses autres textes à titre de comparaison.

- Ji Kang 嵇康 (223-262), autre figure majeure des Sept Sages et immense musicien, est l’auteur le plus généreux sur le sujet : il lui consacre deux textes capitaux, un dialogue, le *Sheng wu aile lun* 聲無哀樂論 (*Discussion sur une musique sans joie ni tristesse*), qui représente le versant théorique et argumentatif de sa réflexion, et une rhapsodie, le *Qinfu* 琴賦 (*Rhapsodie sur la Cithare*) qui se présente sous un angle particulier comme le prolongement lyrique et poétique de ce dialogue. Ces deux textes expriment des idées originales, qui apportent le tribut le plus décisif et durable à l’esthétique de la musique ; ils constitueront à ce titre le foyer de notre étude sur ce second auteur. Ils sont rejoints par un certain nombre d’autres textes où l’on trouvera plus ponctuellement l’expression d’une vision de la musique chez Ji Kang : l’*Essai sur l’entretien du principe vital* (*Yangsheng lun* 養生論), l’*Essai sur la déprise de l’égo* (*Shisi lun* 釋私論), ainsi que de nombreux poèmes.

Dans la mesure où Ruan Ji et Ji Kang étaient des musiciens reconnus et pas uniquement des philosophes ou théoriciens de la musique, leurs pratiques musicales nourrissaient l’élaboration de leurs théories autant qu’elles en étaient l’expression concrète

⁵ Comme nous le montrerons, ce point de vue est partagé par la majorité de ses biographes. Pour ce qui est de la représentativité du texte, il faut avoir à l’esprit qu’un texte « représentatif de la pensée de Ruan Ji » ne veut rien dire dans la mesure où cette pensée est en évolution et se caractérise par une conversion philosophique majeure, coïncidant avec les mutations politiques de l’époque. On peut donc dire tout au plus que le *Yuelun* ne contient pas l’essence de ses conceptions musicales, encore faut-il déterminer ce qu’on entend par « essence », qui nous paraît toujours un concept arbitraire dans la mesure où il sélectionne et discrimine en fonction de critères que nous jugeons rétrospectivement pertinents : l’expression substantielle, la plus aboutie, la plus mûre d’une pensée. Pour tâcher d’être le plus juste possible, nous dirons donc que le *Yuelun* ne peut valoir comme l’expression exhaustive, ultime et unique d’une conception uniforme de la musique chez Ruan Ji : il vaut comme *un aspect* de son esthétique, en un moment donné de son évolution intellectuelle. La réflexion procède à l’intérieur d’un paradigme théorique particulier, qui diffèrera dans d’autres textes et a fortiori dans les pratiques musicales de Ruan Ji.

et vivante. Nous avons donc élargi le support de la réflexion à des *gestes* musicaux qui, bien qu'ils ne soient pas sous-tendus par une analyse réflexive ou théorique, signalent une certaine manière de faire et penser la musique, en cohérence ou en décalage avec les discours étudiés. Ainsi, l'image de Ruan Ji sifflant (*changxiao* 長嘯) avec l'ermite Sun Deng, ou composant son autoportrait musical avec l'air pour cithare du « Fol ivre » (*Jiukuang* 酒狂) ; ou encore Ji Kang occupé à nourrir son principe vital en jouant de la cithare, ou faisant résonner depuis l'échafaud, comme un ultime message, l'air mythique des « Vastes tombeaux » (*Guangling san* 廣陵散). Ces images en sont venues à constituer des paradigmes de pratiques musicales aussi singulières qu'archétypales, attestant l'intérêt de ces conceptions dans l'éthique personnelle des lettrés, et illustrant leur mise en œuvre concrète dans leur vie ; on est amené dès lors à concevoir l'esthétique non seulement comme un discours, mais aussi comme un mode de vie ou un *ethos*.

État de la recherche :

Situé à la confluence de la pensée philosophique, de la vie littéraire, de l'histoire politique et de la pratique artistique, le champ d'étude de l'esthétique musicale fait intervenir un grand nombre de chercheurs, aussi bien chinois qu'occidentaux, spécialisés dans ces différents domaines ou plus généralistes.

En Chine, les différents secteurs disciplinaires concernés font état d'une activité vivace et féconde : l'histoire sociale et intellectuelle de la période Wei-Jin a bénéficié des recherches pionnières de Chen Yinke 陳寅恪, Yu Yingshi 余英時 ou plus récemment Ma Lianghuai 馬良懷, qui se sont intéressés à la vie intellectuelle dans sa contextualisation politique, en portant attention aux mœurs et aux mentalités des lettrés et en explicitant les conceptions philosophiques dont elles étaient l'expression⁶. Dans le champ philosophique, la pensée *Xuanxue* dont Ji Kang et Ruan Ji étaient d'importants représentants constitue depuis la fin des années 50 un terrain d'étude spécialisé, à l'instigation de l'érudit Tang Yongtong 湯用彤, puis de Tang Yijie 湯一介 son fils et de Mou Zongsan 牟宗三 son étudiant ; dans ce sillage, citons encore les travaux de Yu Dunkang 余敦康, ou plus récemment Wang Baoxuan 王葆琰 et Wang Xiaoyi 王曉毅, qui analysent d'un point de vue essentiellement doctrinal les principales idées de cette école philosophique dans les

⁶ Chen Yinke 陳寅恪 : *Weijin Nanbeichao shi jiangyanlu* 魏晉南北朝史講演錄 (*Lectures sur l'histoire des Wei-Jin et des Six Dynasties*), 1987. Yu Yingshi 余英時 : *Shi yu Zhongguo wenhua* 士與中國文化 (*Lettrés et Culture en Chine*), 1987. Ma Lianghuai 馬良懷 : *Bengkui yu chongjian de kunhuo : Weijin fengdu yanjiu* 崩潰與重建中的困惑-魏晉風度研究 (*Effondrement et reconstruction : étude des mœurs sous les Wei-Jin*), 1993 ; *Weijin wenren jiangyanlu* 魏晉文人講演錄 (*Actes du colloque sur les hommes de lettres des dynasties Wei-Jin*), 2009 ; Shiren, Huangdi, Huanguan 士人, 皇帝, 宦官 (*Intellectuals, Emperor, Eunuch*), 2003.

différentes phases de son évolution⁷. D'autres chercheurs explorent plus spécifiquement les liens du *Xuanxue* avec la littérature, la critique littéraire ou l'esthétique⁸.

Dans le domaine de l'histoire de la musique ou de l'esthétique musicale, d'importantes anthologies ont vu le jour dans les années 80, au sein desquelles Ruan Ji et Ji Kang font généralement l'objet de chapitres spécifiques et substantiels. Ji Lian Kang 吉聯抗 a compilé, à partir des sources historiques de la période Wei-Jin, un recueil de matériaux sur la musique qui offre un bon échantillon des personnages, écrits, questions, relatifs à la musique, mais aussi de sa pratique concrète à cette époque. Le défaut d'un tel ouvrage reste d'annoter trop vaguement et succinctement les textes et de n'en proposer ni commentaire ni explication, ce qui le réduit en définitive à un catalogue peu exploitable⁹. Par contraste, l'historien et philosophe de la musique Cai Zhongde 蔡仲德 a livré la première collection systématique des textes qui jalonnent l'histoire de la pensée musicale, depuis l'ère pré-impériale jusqu'à la fin des Qing. D'une envergure considérable, ce premier volume de traductions annotées et commentées est complété d'un second consacré à l'analyse générale des conceptions exposées par ces textes¹⁰. L'ensemble de ces deux volets représente l'une des premières tentatives d'histoire générale et de réflexion théorique sur l'esthétique musicale, à laquelle on peut reprocher toutefois de livrer sur un mode linéaire une masse d'informations, sans en hiérarchiser l'importance. Par conséquent, c'est au spécialiste de l'esthétique Li Zehou 李澤厚 que la discipline nous semble la plus redevable : sa magistrale *Histoire de l'esthétique chinoise*, comprenant un imposant volume dédié à l'époque Wei-Jin, recense et analyse les différents traités de critique musicale, littéraire, picturale ou calligraphique, mais aussi certains ouvrages philosophiques ou poétiques crédités d'une valeur esthétique. L'ampleur de son terrain d'étude, la profondeur et la rigueur scientifique de ses analyses, l'intelligence originale avec laquelle il met en lumière la signification esthétique des auteurs étudiés, font de cet ouvrage un modèle absolu d'*esthétique critique*, qui le distingue des nombreux compendiums d'esthétique parus en Chine au cours des dix

⁷ Tang Yongtong 湯用彤 : *Wei Jin xuanxue lungao* 魏晉玄學論稿 (*Essais sur l'École du Mystère de l'époque Wei-Jin*), 1957. Tang Yijie 湯一介 : *Wei Jin xuanxuelun jiangyi* 魏晉玄學論講義 (*Cours sur les doctrines de l'École du Mystère sous les Wei-Jin*). Mou Zongsan 牟宗三 : *Caixing yu xuanli* 才性與玄理 (*Nature humaine et Pensée du Mystère*), 1985. Wang Baoxuan 王葆玄 : *Xuanxue tonglun* 玄學通論 (*Exposé général sur l'Étude du Mystère*), Taiwan, Wunan chubanshe, 1996. Wang Xiaoyi 王曉毅 : *Rushidao yu Weijin xuanxue xingcheng* 儒釋道與魏晉玄學形成 (*Confucianisme, bouddhisme, taoïsme, et la constitution de l'Étude du Mystère*), 2003.

⁸ Par exemple : Liu Yunhao 劉運好 : *Wei Jin zhexue yu shixue* 魏晉哲學與詩學 (*Philosophie et critique poétique sous les Wei-Jin*), 2003 ; Xu Guorong 徐國榮 : *Xuanxue he shixue* 玄學和詩學 (*Étude du Mystère et critique poétique*), 2004. Pi Yuanzhen 皮元珍 : *Xuanxue yu Wei Jin wenxue* 玄學與魏晉文學 (*L'École du Mystère et la littérature de l'époque Wei-Jin*), 2004.

⁹ Ji Lian Kang 吉聯抗 : *Wei Jin Nanbeichao yinyue shiliao* 魏晉南北朝音樂史料 (*Recueil de matériaux historiques sur la musique des époques Wei-Jin et Six Dynasties*), 1982.

¹⁰ Cai Zhongde 蔡仲德 : *Zhongguo yinyue meixue shi* 中國音樂美學史 (*Histoire de l'esthétique musicale chinoise*), 1986, et *Zhongguo yinyue meixue shi ziliao zhuyi* 中國音樂美學史資料註譯 (*Histoire de l'esthétique musicale chinoise, matériaux traduits et annotés*), 1991.

dernières années¹¹. En regard de ces collections panoramiques à caractère exhaustif, l'esthétique musicale de l'époque Wei-Jin a plus spécifiquement donné lieu, en Chine continentale comme à Taiwan, à un grand nombre de monographies, que ce soit sous l'angle socio-culturel de la vie des lettrés et de la place qu'y occupait la musique (exemplairement : Guo Ping 郭平)¹², ou dans une approche philosophique explorant ses liens avec le courant de pensée *Xuanxue* (comme chez Dai Lianzhang 戴璉璋, Wu Guanhong 吴冠宏 ou Wu Xixin 鄔錫鑫)¹³. Avisés de la place capitale des conceptions musicales de Ji Kang dans le développement général de l'esthétique, des chercheurs comme Xu Lizhen 徐麗真, Zhang Huihui 張蕙蕙 ou Zhang Jiemo 張節末 les ont prises pour objet d'une analyse systématique, dans des monographies plus spécialisées¹⁴. Enfin, on ne compte plus les travaux universitaires (mémoires de master et doctorat réunis) consacrés ces vingt dernières années aux conceptions musicales de Ruan Ji et de Ji Kang, à un aspect particulier de l'un ou de l'autre ou à leur comparaison, qui témoignent de l'intérêt toujours vif suscité par ce champ d'étude.

Quant à l'esthétique qui s'est plus particulièrement développée autour de la cithare *qin* 琴 on trouve un grand nombre d'ouvrages, allant de l'étude générale de son esthétique, comme chez Li Meiyuan 李美燕, Miao Jianhua 苗建華, Yi Cunguo 易存國, Xu Jian 許健¹⁵, à des considérations plus anecdotiques et ponctuelles notées par des maîtres de *qin* dont l'expérience enrichit le propos théorique, comme Cheng Gongliang 成公亮, Zha Fuxi 查阜西, Yang Dian 楊典 et tant d'autres¹⁶.

¹¹ Li Zehou 李澤厚 : *Zhongguo meixueshi : Wei Jin Nanbeichao meixue sixiang* 中國美學史：魏晉南北朝美學思想 (*Histoire de l'esthétique chinoise : volume sur les périodes Wei-Jin et Six Dynasties*), 1999.

¹² Guo Ping 郭平 : *Wei-Jin fengdu yu yinyue* 魏晉風度與音樂 (*La musique et l'ethos des lettrés sous les Wei-Jin*), 2000.

¹³ Dai Lianzhang 戴璉璋 : « *Xuanxue zhong de yinyue sixiang* » 玄學中的音樂思想 (« Conceptions de la musique dans le *xuanxue* »), 1997. Wu Guanhong 吴冠宏 : *Wei-jin xuanyi yu shenglun xintan* 魏晉玄義與聲論新探 (*Nouvelles recherches sur le Mystère et les conceptions musicales à l'époque Wei-Jin*), 2006. Wu Xixin 鄔錫鑫 : *Wei Jin xuanxue yu meixue* 魏晉玄學與美學 (*Étude du Mystère et esthétique sous les Wei-Jin*), 2006.

¹⁴ Xu Lizhen 徐麗真 : *Ji Kang de yinyue meixue* 嵇康的音樂美學 (*L'esthétique musicale de Ji Kang*), 1997. Zhang Huihui 張蕙蕙 : *Ji Kang yinyue meixue sixiang tanjiu* 嵇康音樂美學思想探究 (*Recherches sur les conceptions esthétiques musicales de Ji Kang*), 1997. Zhang Jiemo 張節末 : *Ji Kang meixue* 嵇康美學 (*L'esthétique de Ji Kang*), 1994.

¹⁵ Li Meiyuan 李美燕 : *Qindao yu meixue : qindao zhi sixiang jichu yu meixue jiazhi zhi yanjiu* 琴道與美學：琴道之思想基礎與美學價值之研究 (*La Voie et l'esthétique du qin : études sur les fondements des conceptions sur la Voie du qin et sa valeur esthétique*), 2002. Miao Jianhua 苗建華 : *Gugin meixue sixiang yanjiu* 古琴美學思想研究 (*Recherches sur l'esthétique du qin*), 2006. Xu Jian 許健 : *Qinshi chubian* 琴史初編 (*Écrits liminaires sur l'histoire du qin*), 2009. Yi Cunguo 易存國 : *Zhongguo gugin yishu* 中國古琴藝術 (*L'Art de la cithare*), 2003.

¹⁶ Cheng Gongliang 成公亮 : *Qiulajiu qinhua* 秋籟居琴話 (*Propos sur le qin de la Demeure des Flûtes d'Automne*), 2009. Yang Dian 楊典 : *Yinji changxiao lu, gudai qinren fenggu yu dangdai jingshen chujing* 隱幾長嘯錄，古代琴人風骨與當代精神處境 (*Siffler contre un accoudeur : Joueurs de qin de l'antiquité et mentalités*), 2009.

En Europe et aux États-Unis, l'époque médiévale longtemps négligée par les sinologues, a vu ces dernières années son champ d'étude s'accroître et se vivifier. Sous l'angle de l'histoire des mentalités, les travaux de Charles Holcombe entreprennent de resituer la vie intellectuelle de la classe lettrée dans un contexte politique, institutionnel et socio-économique précis¹⁷ ; Alan Berkowitz cherche quant à lui les raisons structurelles et conjoncturelles de l'érémisme, trait caractéristique de l'époque qui témoigne d'une aspiration des lettrés au désengagement politique¹⁸. Dans le domaine de l'histoire littéraire et philosophique, Tang Yiming consacre une thèse de doctorat aux « conversations pures » (*qingtan* 清談), forme privilégiée des échanges philosophiques entre les lettrés à cette époque¹⁹. Deux volumes solidaires dirigés par Alan Chan font des incursions importantes dans le champ herméneutique et littéraire d'une part, philosophique et religieux de l'autre, et rendent compte du tournant fondamental qui se produit avec l'essor de la pensée *Xuanxue* et la résurgence du taoïsme²⁰. Au seul philosophe Wang Bi, figure de proue du *Xuanxue*, un auteur monothématique comme Rudolf Wagner consacre trois magistrales monographies²¹. Des études de genres littéraires particuliers constituent pour des chercheurs comme Dominik Declercq ou Wu Fusheng le point d'ancrage de réflexions élargies sur les conditions de la production littéraire et les stratégies rhétoriques mobilisées par les lettrés dans leur rapport avec le pouvoir impérial ou l'institution politique²². Nanxiu Qian livre, à travers l'étude du *Shishuo xinyu* 世說新語 et du genre littéraire du portrait de caractère, une réflexion profonde et originale sur le façonnement du soi et « l'esprit Wei-Jin » (*Wei-Jin fengdu* 魏晉風度)²³ ; sans toucher à la question musicale, ce travail est essentiel dans son approche et les problématiques qu'il aborde, relatives à la construction et à l'expression de la personnalité, qui sont les conditions mêmes d'une esthétique. Des travaux récents sont venus compléter ces recherches en des domaines jusqu'alors peu explorés et pourtant essentiels à la compréhension de la Chine médiévale : la monographie de Damien Chaussende, établie à partir de sa thèse sur la légitimation du pouvoir dynastique au III^e siècle, a offert à la communauté scientifique une étude pointue et minutieuse de la situation politique au moment de la transition Wei-Jin, qui jette un éclairage indispensable sur un

contemporaines), 2012. Zha Fuxi 查阜西 : « Mantan guqin » 漫談古琴 (« Propos informels sur le qin »), *Renmin yinyue*, V, 1954, p. 35-41.

¹⁷ C. Holcombe : *In the Shadow of the Han : Literati Thought and Society at the Beginning of the Southern Dynasties*, 1994.

¹⁸ A. Berkowitz : *Patterns of Disengagement : The Practice and Portrayal of Reclusion in Early Medieval China*, 2000.

¹⁹ Tang Yiming : *The Voice of Wei-Jin scholars : A study of « Qingtan »*, 1991.

²⁰ A. Chan et Y.K. Lo (dir.) : *Philosophy and Religion in Early Medieval China*, et *Interpretation and Literature in Early Medieval China*, tous deux parus en 2010.

²¹ R. Wagner : *The Craft of a Chinese Commentator : Wang Bi on the Laozi*, 2000 ; *Language, Ontology, and Political Philosophy in China : Wang Bi's Scholarly Exploration of the Dark (Xuanxue)*, 2003 ; *A Chinese Reading of the Daojing : Wang Bi's Commentary on the Laozi with critical text and translation*, 2003.

²² D. Declercq : *Writing Against the State : Political Rhetorics in Third and Fourth Century China*, 1998. Wu Fusheng : *Written at Imperial Command : Panegyric Poetry in Early Medieval China*, 2008.

²³ Nanxiu Qian : *Spirit and Self in Medieval China, The Shih-shuo hsin-yü and its Legacy*, 2001.

aspect complexe et souvent relégué à une lointaine toile de fond²⁴. Les travaux d'Albert Dien renseignent quant à eux sur de nombreux pans de la culture matérielle ; un chapitre dévolu à la musique dresse un état des lieux des pratiques musicales et des instruments où s'aperçoivent certaines évolutions majeures, comme l'introduction massive des musiques étrangères et le développement des musiques de divertissement, qui concurrencent les formes plus classiques²⁵.

Quant au champ esthétique lui-même, il est largement dominé par les études consacrées à l'émergence de la critique littéraire, comme en témoignent les monographies²⁶ ou encore les traductions des traités fondateurs de cette discipline (le *Wenxin diaolong*, le *Fu sur les lettres*). Plus délaissés (à l'exception peut-être de la peinture), les autres domaines de la création artistique sont abordés dans les différents articles réunis par Cai Zongqi dans un ouvrage expressément dévolu à l'esthétique des Six Dynasties²⁷ ; ici encore, on constate que la littérature est nettement majoritaire, et l'on ne compte qu'un seul article dévolu à la musique. Dans le domaine de l'idéologie ou de l'esthétique musicale, on signalera d'importantes contributions, principalement concentrées sur les périodes anciennes, des Royaumes Combattants, où se font jour les premières expressions d'une pensée de la musique, et des Han, où s'opère la canonisation de ces acquis : Scott Cook étudie dans un ouvrage panoptique les conceptions protéiformes de la musique dans huit ouvrages des Royaumes Combattants²⁸. Erica Brindley, à partir d'un examen des textes et discours sur la musique entre 500 et 100 avant notre ère, étudie la manière dont ils servirent d'instrument culturel et politique pour l'état et son élite²⁹. À côté de ces études essentielles mais chronologiquement et thématiquement limitées, un ouvrage majeur retient l'attention : la monographie de Kenneth DeWoskin sur l'esthétique de la musique depuis les Royaumes Combattants jusqu'aux Six Dynasties, qui présente en outre l'intérêt de consacrer un chapitre entier à la cithare *qin* 琴³⁰. Plus spécialisées encore, la monographie de Robert van Gulik sur l'idéologie du *qin* et l'étude de Georges Goormaghtigh à partir de deux textes fondateurs de l'esthétique de cet instrument, dont le *Qinfu* de Ji Kang³¹ sont des contributions inestimables : outre d'utiles descriptions physiques et techniques de l'instrument, de sa musique ou de son jeu, elles offrent de précieux renseignements sur sa place dans la culture chinoise et dans la vie du lettré, l'évolution de sa signification symbolique, l'enrichissement progressif de son idéologie, la constitution de sa terminologie

²⁴ D. Chaussende : *Des Trois royaumes aux Jin : légitimation du pouvoir impérial en Chine au III^e siècle*, 2010.

²⁵ A. Dien : *Six Dynasties Civilization*, 2007.

²⁶ D. Holzman : *Chinese Literature in Transition from Antiquity to the Middle Ages*, 1998.

²⁷ Cai Zongqi : *Chinese Aesthetics : the Ordering of Literature, the Arts and the Universe in the Six Dynasties*, 2004.

²⁸ S. Cook : *Unity and Diversity in the Musical Thought of Warring States China*, 1995.

²⁹ E. F. Brindley : *Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China*, 2012.

³⁰ K. DeWoskin : *A Song for One or Two : Music and the Concept of Art in Early China*, 1982.

³¹ R.H. van Gulik : *The Lore of the Chinese Lute. An Essay in the Ideology of the Ch'in*, 1969 ; Georges Goormaghtigh : *L'Art du Qin : deux textes d'esthétique musicale traduits et commentés*, 1990.

esthétique, etc. Dans le paysage de ces études passablement générales, une publication fait figure d'exception : l'article de Ronald Egan consacré à une question esthétique particulière qui concerne au premier chef notre propre étude : la controverse sur la question de la tristesse en musique, qu'il articule avec l'évolution des conceptions du *qin* depuis les Han jusqu'aux Song³². Enfin, les travaux de François Picard, menés d'un point de vue musicologique, apportent un contrepoint intéressant à l'approche historique et un éclairage utile sur des aspects techniques précis, comme par exemple les modes ou la classification des instruments. Nous soulignerons aussi une étude consacrée à une pratique musicale qui intéresse au premier chef notre propre recherche, le sifflement³³.

Quant aux deux auteurs qui font l'objet de notre étude, Ruan Ji et Ji Kang, ils sont déjà bien connus du monde sinologique où ils ont suscité un certain engouement, avant tout en raison de leurs personnalités originales, de leur mode de vie et de la pensée taoïste qui y est attachée, du cercle des Sages de la Forêt de bambous auquel leurs noms sont associés, mais aussi pour la valeur littéraire et philosophique de leurs écrits. Abordés par Maspéro à l'occasion de ses travaux sur le taoïsme³⁴, ils ont reçu la faveur de Donald Holzman, qui a consacré à l'un comme à l'autre une série d'études à caractère biographique et exégétique, et proposa la traduction pratiquement intégrale de leur poésie suivant une classification thématique³⁵. Plus partielle en revanche est la traduction de leur prose et de leurs essais philosophiques ; par partielle, on entend qu'Holzman n'a pas traduit tous les essais, ou qu'il n'en a traduit parfois qu'une partie. C'est précisément le cas du *Yuelun* de Ruan Ji, dont il n'a délibérément traduit que les premiers paragraphes, en raison de son moindre intérêt philosophique³⁶. Une traduction anglaise de Reed A. Criddle vient suppléer ce manque, mais elle est elle-même souvent fautive et insuffisamment annotée³⁷. Quant à l'œuvre philosophique de Ji Kang, dont Holzman n'a traduit que deux essais³⁸, elle est entièrement (y compris donc le *Sheng wu aile lun*) restituée par Robert Henricks, dont il faut saluer la

³² R. Egan : « The Controversy over Music and “Sadness” and Changing Conceptions of the *Qin* in the Middle Period China », 1997

³³ François Picard : *La Musique Chinoise*, 1991 ; « Du bois dont on ne fait pas les flûtes. La classification en huit matériaux des instruments en Chine », 1996 ; « Le *xiao* ou souffle sonorisé », 1991.

³⁴ Maspéro : « Le poète Xi Kang et le club des sept sages de la forêt de bambous », conférence de février 1940. Première publication dans « Mélanges posthumes sur les religions et l'histoire de la Chine », 1950, reprise dans *Le Taoïsme et les religions chinoises*, 1971.

³⁵ Holzman : *La vie et la pensée de Hsi K'ang*, 1957 ; « La poésie de Ji Kang » 1980. *Poetry and Politics : The Life and Works of Juan Chi (210-263)*, 1976. Autres articles (voir bibliographie).

³⁶ La thèse de Martine Blum qu'il a dirigée sur cet essai, intitulée *Vertus et méfaits de la musique : La Dissertation sur la musique de Jouan Tsi (1962)* est aujourd'hui introuvable.

³⁷ R.A. Criddle : « Rectifying Lasciviousness through Mystical Learning : An Exposition and Translation of Ruan Ji's Essay on Music », 2007.

³⁸ D. Holzman : « Est-il naturel d'aimer les études ? », 1981, et l'« Essai sur l'art de nourrir le principe vital » dans *La vie et la pensée de Hsi K'ang*.

qualité de l'ensemble des traductions³⁹. Plus récemment, Jean Levi et Romain Graziani ont consacré à Ji Kang de beaux et piquants essais, qui explorent, par le biais de certains motifs particuliers (la diététique et l'étude pour l'un, la rupture des liens d'amitié pour l'autre) des thèmes aussi centraux dans la pensée de Ji Kang que la contestation de l'autorité ou la constitution du sujet⁴⁰. Le troisième texte d'esthétique musicale de notre corpus, le *Qinfu* de Ji Kang, a lui aussi donné lieu à de bonnes traductions : en anglais par R. van Gulik (traduction littérale dans une langue peu poétique, mais qui a le mérite de bien rendre le sens et d'éclairer les passages les plus techniques) et D. Knechtges (très belle traduction intégralement en vers et d'une grande poésie, qui restitue bien la richesse sonore et lexicale du texte original, en particulier son rythme fortement scandé), et par G. Goormaghtigh en français (traduction magnifique qui allie une compréhension profonde et une intuition très juste du sens à un rendu extrêmement poétique de la langue)⁴¹.

Par le présent travail, nous nous inscrivons dans le sillage des chercheurs encore trop rares qui s'intéressent à cette époque pourtant cruciale de l'histoire chinoise. Nous souhaitons essentiellement enrichir les études encore trop sporadiques effectuées dans le domaine de l'esthétique, à plus forte raison de l'esthétique musicale. Les traductions que nous proposons visent à mieux faire connaître aux sinologues comme aux non spécialistes des textes fondamentaux de l'histoire littéraire et philosophique de la Chine médiévale.

Problématique et questions abordées :

Notre travail se propose de retracer, à travers l'analyse de ces trois textes fondamentaux, la chronique critique d'un débat sur la nature et les vertus de la musique, entre deux figures saillantes de la période Wei-Jin.

D'emblée, la pluralité des contextes de discussion évoquée plus haut dessine pour la musique un statut complexe, et génère une tension sur laquelle on peut s'interroger : comment une instance qui occupe une position de soutènement de la culture morale, mais plus encore, de la Culture confucéenne et du système ritualiste, et qui fait depuis des siècles l'objet de débats, de traités visant à consolider cette doxa, passe-t-elle au statut de sujet de « conversations pure », réputé « distant et lointain », terme qui renvoie à des spéculations sans incidence politique, privilégiées dans un climat politique délétère qui prescrivait d'écarter les questions en rapport trop direct avec le siècle ?

³⁹ R. Henricks : *Philosophy and Argumentation in Third Century China. The Essays of Xi Kang*, 1983. Henricks est l'auteur d'une dissertation non publiée intitulée *Hsi Kang : His Life, Literature and Thought* (1976).

⁴⁰ J. Levi : *Éloge de l'anarchie par deux excentriques chinois, Polémiques du troisième siècle*, 2004. R. Graziani : *Une voix pour l'évasion : Tsi Kang et sa lettre de rupture*, Fata Morgana, 2015.

⁴¹ R.H. van Gulik : *Hsi Kang and his Poetical Essay on the Lute*, 1940 ; D. Knechtges : « Rhapsody on the Zither », 1996 ; G. Goormaghtigh : « La Description Poétique du Qin de Ji Kang », 1990. Signalons aussi une traduction en allemand de E. von Zach : « Poetische Beschreibung : Die Laute » 1958.

Quant à ces conceptions proprement dites, nous chercherons à les appréhender à travers les questions suivantes : qu'est-ce qui caractérise cette esthétique ? Quels sont ses spécificités et ses enjeux ? En quels termes se formule-t-elle, à travers quelles questions ? Quel héritage conserve-t-elle de l'idéologie traditionnelle centrée sur le ritualisme confucéen, en quoi marque-t-elle une rupture avec elle ? Résulte-t-elle d'une entreprise concertée des lettrés ou maintient-elle une singularité irréductible des points de vue ? À quels idéaux répond-elle, que nous révèle-t-elle des mentalités de leurs auteurs, de leur mode de vie, de la manière dont se pense et se façonne l'identité lettrée ?

Nous découvrirons que la question des émotions cristallise les débats, depuis la défense d'une vision joyeuse de la musique (chez Ruan Ji) appuyée sur les doctrines confucéennes, à celle d'une vision sans joie ni tristesse (chez Ji Kang) inspirée par les idéaux taoïstes. La mise en évidence de critérium émotionnel nous invitera à penser ces discours où s'esquissent les contours de l'esthétique musicale comme le lieu privilégié de la construction du sujet : réfléchir sur l'esthétique musicale de l'ère Wei-Ji n'est pas seulement faire la description du contenu de ces conceptions comme discours objectif, mais plutôt tenter d'ancrer ces conceptions dans la singularité du sujet qui les formule, et de les articuler à la problématique de la constitution de la subjectivité. Dans ces discours se joue l'invention essentielle de l'intimité et de la présence à soi, sublimée par la pratique artistique.

Méthode adoptée :

Pour chacun des deux auteurs étudiés, nous procéderons de la manière suivante : une notice biographique et bibliographique présentera les traits majeurs de leur caractère, de leur œuvre et de leur pensée ; le corpus textuel proprement dit sera appréhendé à travers une édition critique du texte et une traduction intégrale annotée, suivie d'une analyse critique. Celle-ci aura pour but de dégager la spécificité de chaque texte, en le resituant 1) à l'intérieur l'économie intellectuelle de chaque auteur, comme expression personnelle et idiosyncratique de problématiques et préoccupations individuelles ; 2) au sein d'un débat entre ces deux auteurs, et plus largement entre les différents penseurs de l'école *Xuanxue*, en essayant de montrer la dynamique d'échange dont sont issues leurs conceptions ; 3) à l'échelle de l'histoire de l'esthétique musicale, en essayant de montrer l'importance et l'intérêt de ces idées pour l'esthétique musicale, intérêt qui s'évalue principalement à l'aune du rapport de continuité ou de rupture qu'entretient le texte avec la tradition confucéenne.

Mouvement de la réflexion :

Notre travail présente successivement les conceptions musicales de deux auteurs, Ruan Ji et Ji Kang, telles qu'elles sont formulées dans les textes retenus pour l'analyse, et mises en perspective dans leurs pratiques de la musique.

Une première partie est consacrée à l'esthétique de Ruan Ji, marquée par une tension entre le propos du *Discours sur la musique* (*Yuelun* 樂論), lieu d'une réflexion sur les valeurs civilisatrices et moralisatrices de la musique, et la pratique du sifflement (*changxiao* 長嘯), lieu d'une expérience personnelle et proprement esthétique de la transcendance.

Un premier chapitre s'emploie à définir les termes dans lesquels se formule chez Ruan Ji une *esthétique morale* de la musique, édifiée sur le socle de la vulgate confucéenne dont il fait cependant une relecture originale aux inflexions taoïstes. L'exposé éclairera trois aspects principaux de cette esthétique : justifiant par son ancrage cosmique les vertus morales et les fonctions transformatrices de la musique (comprise dans son acception très limitée de musique rituelle), Ruan Ji en fait l'instrument politique de la concorde universelle (I). Développant les critères moraux qui président à l'appréciation de la musique, Ruan Ji dénonce la tendance esthétique erronée et dévoyée du dolorisme, contre lequel il s'efforce de rétablir la finalité première de l'expérience musicale : la joie (II). Nous nous questionnerons sur les intentions de Ruan Ji et formulerons l'hypothèse interprétative d'une critique de son siècle, dont l'actualité démarque son propos d'un discours théorique conformiste, et dément la vision de la musique comme sujet de discussion « pur et lointain » (III).

Un second chapitre s'intéresse à une forme singulière d'expression musicale chez Ruan Ji, le sifflement, et entreprend de montrer comment celui-ci exemplifie ce qu'on peut appeler une *esthétique naturaliste*. Il faudra pour justifier ce choix d'étude incongru mettre en évidence la présence du sifflement comme trait idiosyncratique de la personnalité de Ruan Ji (I). La suite de notre réflexion se présente comme une enquête historique et culturelle, retraçant l'évolution de la pratique du sifflement depuis ses origines jusqu'à l'époque médiévale, afin de mettre en lumière les multiples significations dont il s'est alors enrichi et qui se coalisent en la personne de Ruan Ji (II) : sous l'angle social, nous verrons dans le sifflement une expression d'anticonformisme ou d'aspirations érémitiques, ainsi qu'un exercice concret de l'art macrobiotique (III) ; une lecture philosophique soulignera sa capacité substitutive à un langage reconnu comme défaillant, et son rôle non discursif de vecteur de sens ou de médiateur entre les esprits (IV) ; une approche artistique enfin dévoilera son caractère foncièrement musical et esquissera les contours d'une esthétique chevillée au concept de Nature (V).

La seconde partie de notre travail est dévolue à l'esthétique musicale de Ji Kang dans la *Discussion sur une musique sans joie ni tristesse* (*Sheng wu aile lun* 聲無哀樂論) et de la *Rhapsodie sur la cithare* (*Qinfu* 琴賦), esthétique que nous proposons de lire comme un approfondissement progressif de l'« absence d'émotion », mise en œuvre à titre exemplaire dans la pratique de son instrument favori, la cithare.

Dans un premier chapitre nous examinons l'effort mené par Ji Kang pour établir dans le *Sheng wu aile lun* une définition de la *neutralité musicale*, c'est à dire d'une musique exempte de qualités, mais aussi de fonctions ou de vertus émotionnelles. Nous observerons dans un premier temps par quels arguments il récuse le postulat d'une théorie du pathos, ie. d'une essence émotionnelle de la musique et lui recherche une définition objective et naturaliste, dénouant ainsi les causalités prédéterminées selon lesquelles elle est censée exprimer ou affecter le cœur des hommes (I). Nous serons ainsi en mesure de montrer comment il affranchit par ce même geste la musique des lois de causalité morale sur lesquelles reposait traditionnellement pour les confucéens son pouvoir civilisateur (théorie de l'éthos musical), qui constitue l'enjeu véritable du texte. Plaidant pour le primat de la beauté musicale et du plaisir esthétique sur ces traditionnels impératifs éthiques, Ji Kang ouvre le champ à une appréciation amoral, voire immorale de la musique, qui est la condition même du jugement esthétique (II). Nous pourrons dès lors dévoiler les finalités supérieures qu'il assigne à la musique : la culture de soi, sous la modalité particulière de l'entretien du principe vital, et un idéal d'ascèse émotionnelle, où s'approfondit le credo de l'absence d'émotion.

Cette *esthétique apathique* qui trouve sa pleine expression dans le *Qinfu*, et son articulation avec la pratique de la cithare, fourniront la matière du second chapitre de notre étude. En envisageant d'abord l'aspect physiologiste de la culture de soi, nous ferons état des propriétés et vertus effectives de la musique pour *qin*, qui inscrivent cet instrument au registre des arts de longue vie et font de l'expérience musicale une mise en œuvre de sagesse, où se reconfigure le paradigme ordinaire des émotions (I). En abordant ensuite la dimension idéologique de la culture de soi, nous verrons qu'elle prend la forme d'une distance avec le siècle et d'une pratique musicale désormais intime, privée. Nous mettrons en lumière ce déplacement à la faveur duquel la musique, et plus spécifiquement encore le *qin* se donne exemplairement comme le lieu de ce désengagement, et pourrons dès lors entrevoir l'articulation cruciale de l'autonomie musicale et de l'émancipation individuelle (II). Enfin, nous nous tournerons vers le *geste* mémorable de Ji Kang jouant sur l'échaffaud une dernière mélodie pour *qin*, dont nous chercherons à interpréter la signification. Ces réflexions mettront en évidence le retour du politique au sein même du geste esthétique qui avait cherché à l'écarter (III).

Première partie :
L'ESTHÉTIQUE MUSICALE
DE RUAN JI

Vie et œuvre de Ruan Ji

La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil.
René Char, Feuillettes d'Hypnos, note 169.

Il distingue dans ce crépuscule assez de la vie antérieure et assez de la vie ultérieure
pour saisir ces deux bouts de fil sombre et y renouer son âme.
Qui a bu boira, qui a songé songera.
Victor Hugo, William Shakespeare

Vie et portrait de Ruan Ji¹

Ruan Ji 阮籍 (210-263), nom social Sizong 嗣宗, vécut entre la 15^{ème} année de l'ère Jian'an 建安 et la 4^{ème} année de l'ère Jingyuan 景元. Sa famille avait sa maison ancestrale à Weishi 尉氏 dans la commanderie de Chenliu 陳留 (env. 35 km au sud de l'actuel Kaifeng, dans le Henan). C'était une riche famille confucéenne, ni très ancienne ni particulièrement illustre, à l'exception du père de Ruan Ji, Ruan Yu 阮瑀 (165-212), officier dans l'administration militaire de Cao Cao, ami et protégé de Cao Pi². Certains de ses poèmes ainsi que plusieurs anecdotes conservées dans les sources historiques font état des aspirations érémitiques de Ruan Yu et de ses tentatives répétées pour se soustraire, malgré sa fidélité aux Cao, à l'obligation du service officiel ; Cao Cao serait allé jusqu'à incendier la montagne où il s'était réfugié pour le contraindre à sortir³. Ruan Yu était en outre un

¹ Sources primaires : *Sanguozhi* 三國志, *Weishu* 魏書 juan 21 : la biographie de Wang Can 王粲傳 contient une ligne sur Ruan Ji ; le commentaire de Pei Songzhi 裴松之 adjoint une biographie tirée du *Weishi Chunqiu* 魏氏春秋 (*Sanguo zhi*, ZHSJ, 1959, réimpr.1964, p. 604). Biographie officielle dans le *Jinshu* 晉書 juan 49 (*Jinshu*, ZHSJ, 1974, p. 1359-1362. Textes en annexe). *Shishuo xinyu* 世說新語 1.15, 4.67, 18.1, 19.11, 23.1, 2, 5, 7, 8 à 13, 51 ; 24.2, traduites en annexe. (Voir aussi 2.40, 8.29, 9.71, 13.13, 17.2, 25.4). Dai Kui 戴逵 : *Propos sur les Sept Sages de la Forêt de Bambou* (*Zhulin qixian lun* 竹林七賢論) ; Yuan Hong 袁宏 : *Vies des Sept Sages de la Forêt de Bambou* (*Zhulin mingshi zhuan* 竹林名士傳) ; Yan Yannian 顏延年 : *Poèmes en Hommage aux Cinq Grands Hommes* (*Wujun yong* 五君詠), *Wenxuan* 21. Sources secondaires : D. Holzman : *Poetry and Politics : The Life and Works of Juan Chi (210-263)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976 ; Gao Chenyang 高晨陽 : *Ruan Ji pingzhuan* 阮籍評傳 (*Biographie Critique de Ruan Ji*), Nankin, Nanjing daxue chubanshe, 1994 (réimpr. 2007) ; Tian Wentang 田文棠 : *Ruan Ji pingzhuan* 阮籍評傳 (*Biographie Critique de Ruan Ji*), Guangxi jiaoyu chubanshe, 1994, réimpr. 1997.

² Biographie dans le *Sanguozhi* 21, intégrée à celle de Wang Can. Ruan Yu rédigea un grand nombre des écrits officiels de Cao Cao. À sa mort, Cao Pi composa pour sa veuve une rhapsodie *Guafu fu* 寡婦賦 conservée dans le *Wenxuan* 16 et le *Quan sanguo wen* juan 4.

³ Cette anecdote du *Wenshi zhuan* 文士傳 citée dans le commentaire à la biographie de Wang Can est vraisemblablement apocryphe, mais constitue un bon indicateur de la mentalité de nombreux

brillant homme de lettres, membre de la pléiade des « Sept Maîtres de Jian'an » (*Jian'an qizi* 建安七子), renommé moins pour sa poésie que pour sa prose (en particulier ses lettres et édits officiels). Par ailleurs, il était célèbre pour ses talents de musicien : doté de solides connaissances théoriques, il avait reçu l'enseignement de *qin* du grand lettré des Han orientaux Cai Yong 蔡邕 (131-192)⁴.

On devine l'influence que Ruan Yu, en dépit de sa mort prématurée, dut exercer sur son fils, voué par son nom social⁵ à perpétuer l'héritage paternel, non seulement en matière de création littéraire et de talents musicaux, mais également du point de vue du caractère et des affinités politiques : le lien privilégié qu'entretenait Ruan Yu avec la maison des Cao eut nécessairement une incidence sur la position politique de son fils, lorsque parurent puis s'exacerbèrent les rivalités entre les clans Cao et Sima qui façonnèrent le paysage politique de l'époque.

Tôt orphelin (son père meurt de maladie alors qu'il n'a que trois ans), Ruan Ji est élevé avec un frère et une sœur par sa mère, dans des conditions que l'on devine difficiles, et qui furent sans doute déterminantes dans la constitution de sa personnalité, marquée par une tendance à la mélancolie et à la solitude, ainsi qu'un sentiment de pesanteur dont attestera sa poésie. Son oncle Ruan Chen 阮譙 s'occupa également de lui et prit en charge son éducation, principalement confucéenne. Dès son plus jeune âge, Ruan Ji témoigna de talents littéraires exceptionnels (à huit ans il maîtrisait les principes de la composition) ainsi que d'un goût prononcé pour l'étude et la lecture des classiques. Un poème en fera l'aveu :

昔年十四五，志尚好書詩。被褐懷珠玉，顏閔相與期。(…)

Âgé de quatorze ou quinze années, / Plein de nobles ambitions j'affectionnais les *Documents* et les *Odes* ; / Vêtu de rustiques étoffes je portais en mon cœur les perles et le jade / Et prenais pour modèles les vertueux Yan Hui et Min Sun⁶. (…)

Ruan Ji nourrit d'abord l'ambition, portée par la fougue de sa jeunesse, de jouer un rôle dans la conduite du royaume. Ses talents dans la pratique de l'escrime lui firent même envisager un tribut d'ordre militaire, comme en atteste cet autre poème :

少年學擊刺，妙伎過曲成。英風截雲霓，超世發奇聲。揮劍臨沙漠，飲馬九野垠。
旗幟何翩翩，但聞金鼓鳴。

lettrés de l'époque, désireux de se maintenir à l'écart des dangers du siècle et des troubles de la vie publique.

⁴ Cai Yong, originaire lui aussi de Chenliu, est une figure éminente de la vie littéraire et de la cour des Han Orientaux : grand érudit, mandarin et ritualiste, peintre et calligraphe, poète et prosateur (auteur de rhapsodies et inscriptions sur stèles, il est considéré comme un maître de la prose parallèle), il était aussi musicien et joueur de *qin*. On lui doit le *Qincao* 琴操, le plus vieux recueil de mélodies pour *qin*, qui fournit une notice explicative pour une cinquantaine d'airs anciens (circonstances de composition, signification de l'air, etc.). Biographie dans le *Hou Han shu* 後漢書, juan 60 (ZHSJ 1973, p. 1969-2013).

⁵ *Si* 嗣 a le sens de « succéder, continuer », *zong* 宗 celui de « ancêtres, lignée, clan ».

⁶ *Yonghuai shi* 15 (*Ruan Ji ji jiaozhu* p. 265-266). Min Sun 閔損 et Yan Hui 顏回 : disciples de Confucius et parangons de la morale confucéenne, connus l'un pour sa piété filiale et la noblesse de sa conduite, l'autre pour sa fidélité à la Voie et sa pauvreté.

J'appris dans ma jeunesse l'art de l'escrime. / Mon habileté surpassait celle de Qu Cheng, / Mes manières superbes perçaient les nuages, / Ma renommée extraordinaire se répandait par le monde. / Brandissant mon épée je faisais face au désert, / Abreuvant mon cheval par-delà les étendues sauvages. / Les bannières flottaient au vent, / On n'entendait que le roulement des tambours (...)⁷

Mais l'époque où vivait Ruan Ji n'était déjà plus celle de son père qui, quoique troublée, avait inspiré aux lettrés le désir de contribuer à l'élaboration d'un monde nouveau. La noirceur de la réalité politique au moment de la transition Wei-Jin, qui coûta la vie à de nombreux lettrés et causa le dégoût de tant d'autres, mit Ruan Ji devant l'évidence d'un tribut devenu impossible. L'historiographie traditionnelle rapporte que dans le contexte funeste de l'accaparement du pouvoir par les Sima, Ruan Ji jugea plus sûr de se tenir à l'écart des affaires de son siècle, et se tourna vers des préoccupations plus individuelles, à caractère taoïste⁸.

Toutefois, une anecdote attire notre attention sur ce qui pourrait, dès sa jeunesse et avant ce tour funeste pris par la conjoncture politique, être interprété comme l'expression d'une distance à l'égard du monde politique : le *Weishi chungiu* rapporte que Wang Chang 王昶, gouverneur de Yanzhou 兗州 (Shandong), demanda à rencontrer Ruan Ji (vraisemblablement âgé de dix-sept ans), mais de toute la journée ne put lui arracher un mot, s'émerveillant alors de sa nature « insondable » (*bu neng ce* 不能測)⁹. Si l'on s'avise que ce genre d'audience représentait une sorte de mise à l'essai pour les futures recrues, il est loisible de voir dans le mutisme obstiné de Ruan Ji le signe d'un refus de suivre le cours normal des promotions dans la carrière officielle.

籍容貌瑰傑，誌氣宏放，傲然獨得，任性不羈，而喜怒不形於色。或閉戶視書，累月不出；或登臨山水，經日忘歸。博覽群籍，尤好莊老。

Physiquement, Ruan Ji était d'un aspect extraordinaire. D'un caractère large et généreux, il était libre et dégagé ; altier, il se trouvait très bien tout seul. Il se laissait aller aux désirs de sa nature sans les juguler, mais jamais les expressions de plaisir ou de colère ne se manifestaient sur son visage. Tantôt il restait enfermé chez lui à lire, sans sortir des mois durant ; tantôt il se promenait dans les montagnes et près des cours d'eaux, et tout le jour durant il en oubliait de rentrer. Il avait lu une foule d'ouvrages, et avait une prédilection pour le *Zhuangzi* et le *Laozi*¹⁰.

Ces descriptions esquissent un tempérament singulier où deux traits de caractère semblent s'opposer : d'une part un naturel placide et introverti, tendant à l'ascèse ou à la modération des désirs ; et d'autre part des manières libres et dissolues, un comportement débridé et irrévérencieux. Ses centres d'intérêt eux aussi accusent une double orientation : l'étude et la lecture, enfermé chez lui sans sortir des mois durant, et les promenades dans la nature, sans

⁷ *Yonghuaishi* 61 (*Ruan Ji ji jiaozhu* p. 365). Voir encore *Yonghuai shi* 39 (*Ruan Ji ji jiaozhu* p. 321).

⁸ « 籍本有濟世志，屬魏、晉之際，天下多故，名士少有全者，籍由是不與世事，遂酣飲為常：Ruan Ji nourrissait initialement le désir d'apporter son tribut à la conduite du royaume, mais lors de la transition entre les Wei et les Jin beaucoup d'événements funestes survenaient, dont peu de lettrés réchappaient ; c'est pourquoi il se tenait à l'écart des affaires de son siècle : boire tout son saoul devint son activité principale. » *Jinshu* p. 1360.

⁹ *Weishi Chungiu*, cité dans le *Sanguo zhi* 21 (ZHSJ p. 604).

¹⁰ *Jinshu*, biographie de Ruan Ji.

rentrer de toute la journée. Sa grande culture littéraire porte elle aussi la marque de cette dualité, entre sa formation confucéenne et sa prédilection pour le *Zhuangzi* et le *Laozi*.

才藻艷逸，而倜儻放蕩，行己寡欲，以莊周為模則。

Ruan Ji avait un talent littéraire hors du commun et des manières libres et dissolues. Il cultivait l'ascèse de désirs et prenait Zhuangzi pour modèle¹¹.

Ruan Ji est donc d'emblée présenté dans la complexité voire la contradiction de sa personnalité, de ses aspirations, de ses centres d'intérêt. Ces portraits annoncent l'ambivalence qui toute sa vie caractérisera Ruan Ji, entre palais et forêts, conformisme et spontanéisme, engagement et détachement.

En 242 le Grand Marshal (*taiwei* 太尉) Jiang Ji 蔣濟, ayant entendu parler de ses talents, souhaita le nommer comme fonctionnaire subalterne ; Ruan Ji composa une lettre de refus dans laquelle il prétendait ne pas avoir les talents requis et préférer la vie bucolique¹². Ce n'est que devant l'insistance de Jiang Ji les exhortations des siens qu'il finit, à contre cœur, par accepter le poste, le quittant peu après en prétextant une maladie. Puis il servit sous Cao Shuang, qui partageait avec Sima Yi la régence de Cao Fang, et devint officier au Ministère des Affaires d'État (*Shangshu lang* 尚書郎) dirigé par He Yan, mais abandonna peu après son poste, certainement alarmé par la dégradation de la situation politique et l'exacerbation des rivalités entre les clans Cao et Sima. Il refusa ensuite un poste d'aide militaire *canjun* 參軍 proposé par Cao Shuang. Alléguant dans les deux cas des raisons de santé, il se retira dans la campagne. Lorsque Cao Shuang fut assassiné un an plus tard par Sima Yi, on vanta la perspicacité de Ruan Ji et sa prescience des choses (*yuanshi* 遠識)¹³. Si le refus de s'engager au service de Cao Shuang peut apparaître comme une répétition du refus opposé quelques années plus tôt à Jiang Ji, l'état d'esprit de Ruan Ji est en réalité quelque peu différent: dans le premier cas, il adoptait vraisemblablement une attitude de réserve et d'observation, attendant de pouvoir se mettre au service d'un bon prince sous le règne duquel réaliser ses ambitions de jeunesse ; dans le second cas c'est une position de fuite et d'éviction, reflétant la mort de ses idéaux politiques. Toutefois, si affligé qu'il fût du déclin des Cao, et malgré son désir de se tenir à l'écart des opportunistes, ses différentes nominations après l'accession au trône des Sima montrent qu'il ne fut pas capable de quitter la vie politique. Lorsque Sima Yi l'appela comme Gentilhomme de la suite (*congshi zhonglang* 從事中郎), sous la contrainte et devant la menace de mort qui planait sur les lettrés, Ruan Ji accepta. Il resta en charge de ce poste sous Sima Shi puis sous Sima Zhao. Lorsque Cao Mao fut placé sur le trône, Ruan Ji reçut le titre de Marquis de second rang

¹¹ *Weishi chunqiu*, cité dans le commentaire du *Sanguozhi*, Weishu, biographie de Wang Can.

¹² La lettre, citée dans la biographie du *Jinshu*, est conservée dans le *Wenxuan* juan 40 « zouji » 奏記 (Mémoires). Traduction de E. von Zach : *Die chinesische Anthologie* 2, p. 767-8). Elle devint par la suite un classique, un modèle des lettres de refus et de renonciation à la vie officielle.

¹³ *Jinshu*. En réalité, les dissensions entre les factions Cao et Sima étaient alors suffisamment ouvertes pour que tous les lettrés pressentent l'imminence d'une catastrophe. Ainsi Shan Tao avait-il lui aussi, en 247, abandonné son poste et quitté la fonction publique. Cf biographie dans le *Jinshu*, juan 43.

(*Guannei hou* 關內侯) et la charge de Cavalier de l'escorte ordinaire (*Sanqi changshi* 散騎常侍), fonction la plus élevée qu'il ait exercée¹⁴. En 255, à sa propre demande, il fut envoyé par Sima Zhao administrer la commanderie de Dongping (Shandong) « où [il] avait naguère voyagé et dont [il] avait apprécié les coutumes » ; il n'y resta qu'une dizaine de jours¹⁵ et revint à la capitale exercer la fonction de Gentilhomme de la suite (*congshi zhonglang* 從事中郎) au service de Sima Zhao. Enfin, ayant entendu parler des caves pleines de vin du régiment, il demanda à y être nommé lieutenant d'infanterie (*bubing jiaowei* 步兵校尉, d'où son surnom : 阮步兵 Ruan le fantassin)¹⁶, charge qu'il exerça le plus longtemps, sans être ni promu ni muté, signe qu'il avait trouvé là la place idéale. Ruan Ji n'assuma jamais vraiment cette fonction et passait son temps à boire, plongé dans un état de confusion constant et négligeant les affaires politiques. Il ne prit pas pour autant ses distances avec les dirigeants Sima, se rendant régulièrement au palais et participant à leurs banquets.

Loin d'être motivée par un désir zélé de remplir ses fonctions, la carrière de Ruan Ji, était simplement le moyen d'assurer sa subsistance et de s'éviter les ennuis apportés par trop de refus catégoriques. Si refuser un poste était l'expression éloquente d'un désir de retraite voire une forme de protestation contre les dirigeants, l'accepter n'était pas forcément un signe d'approbation ou de caution morale portée à ces derniers. Les postes que Ruan Ji accepta et la manière dont il le fit attestent cette distance et montrent que tout en étant au centre de la vie politique, il n'y prit jamais une part active.

Autant Ruan Ji occupa une place mineure dans la politique, autant il tint un rôle majeur dans la société de son temps, dont il fut l'une des figures les plus saillantes. Il marqua son siècle comme symbole de la libération individuelle du carcan moral et des entraves rituelles imposés à l'homme par la doxa confucéenne. Trublion excentrique, marginal et iconoclaste, figure de proue des Sept Sages de la forêt de bambous, il choquait par son irrévérence ou son indifférence à l'étiquette, exprimant dans ses écrits et sa conduite son refus des convenances morales et son mépris des rites, ou plus exactement des ritualistes, qu'il comparait à des poux vivant douillettement dans les plis d'un froc et y périssant prisonniers au premier incendie¹⁷. Au nombre de ses comportements outranciers et

¹⁴ Ce titre honorifique autorisait les officiers, en plus de leurs fonctions ordinaires, à monter à cheval à côté du char impérial, leur permettant de jouer un rôle de compagnon ou de conseiller de l'empereur.

¹⁵ Il faut vraisemblablement voir dans cette requête de Ruan Ji un prétexte pour s'éloigner de la cour. La biographie du *Jinshu* rapporte l'épisode cocasse et teinté de pensée taoïste, de cette « mission-éclair » au cours de laquelle Ruan Ji, arrivé à dos de mule, fit abattre les murs du palais administratif, publia quelques décrets « clairs et concis » et rentra. Une rhapsodie sur les habitants de Dongping démentait complètement ses premières impressions déclarées. Cf *Dongping fu* 東平賦, *Ruan Ji ji jiaozhu* p. 1-18.

¹⁶ Instituée par Han Wudi, cette charge militaire initialement élevée n'était généralement pas tenue par les lettrés. Sous les Wei-Jin, la charge perdit de son importance : elle ne laissait pas de réel pouvoir militaire, et bien que rattachée au gouvernement central, n'impliquait pas de contact direct avec l'empereur. Cf *Shishuo Xinyu* 23.5 (traduction en annexe).

¹⁷ *Daren xiansheng zhuan* 大人先生傳, *Ruan Ji ji jiaozhu* p. 165.

outrageux, citons l'accueil grossier et mal élevé qu'il réservait aux « vulgaires ritualistes » en leur montrant le blanc de son œil, les condoléances qu'il présentait, en larmes, au père d'une jeune femme décédée qu'il ne connaissait pas, le salut sans formalité qu'il adressait à sa belle-sœur et sa célèbre réponse à celui qui lui faisait remarquer que c'était contraire à l'étiquette : « Les rites auraient-ils été établis pour des gens comme moi¹⁸? », à quoi faisait écho un contemporain, Pei Kai 裴楷 : « Ruan Ji est un homme au-delà de la moralité ordinaire, c'est pourquoi il ne respecte pas les cérémonies rituelles. Quant à moi je suis homme de la coutume et me tiens dans le droit chemin des convenances¹⁹ ». Une autre anecdote décrit de manière très picturale comment lui et son neveu Ruan Xian, « dans l'impossibilité de se soustraire aux usages du vulgaire », suspendirent un vieux caleçon au bout d'une perche le jour du grand séchage annuel :

阮仲容、步兵居道南，諸阮居道北。北阮皆富，南阮貧。七月七日，北阮盛曬衣，皆紗羅錦綺。仲容以竿掛大布犢鼻褌於中庭。人或怪之，答曰：“未能免俗，聊復爾耳！”

Ruan Xian et Ruan Ji habitaient du côté sud de la route, les autres membres de la famille Ruan du côté nord. Les Ruan du nord étaient riches, les Ruan du sud étaient pauvres. Selon une vieille coutume, le septième jour du septième mois, les Ruan du nord sortaient leur garde-robe pour l'étendre au soleil : dans la cour, ce n'étaient que brocards étincelants et soieries colorées, éblouissant les yeux. Ruan Xian et Ruan Ji quant à eux suspendirent un caleçon en toile grossière à une perche qu'ils plantèrent au milieu de leur cour. À ceux qui trouvent la chose étrange, ils expliquèrent : « N'ayant pu nous soustraire complètement aux usages du vulgaire, voilà à quoi nous en sommes réduits ! »²⁰

Ruan Ji et Ruan Xian (dont il faut rappeler qu'ils étaient deux des Sept Sages de la forêt de bambous) étaient « pauvres » parce qu'il ne firent pas de brillante carrière mandarinale ; et ils n'étaient pas littéralement « pauvres », mais *vivaient pauvrement*, i.e. dans l'indifférence aux richesses et aux honneurs. La spatialité est ici fortement symbolique, et la route figure la ligne de démarcation entre deux modes de vies, mais aussi des orientations intellectuelles et des idéaux spirituels opposés : la branche traditionaliste suivait la voie confucéenne de la carrière, des honneurs et des richesses, tandis que la branche marginale rejetait les affaires du siècle et privilégiait d'autres activités moins lucratives, à caractère taoïste²¹. Le contraste entre ces deux pôles est d'autant plus saillant et saisissant que les Ruan pauvres, si marginaux fussent-ils, ne vivaient pas à l'écart et loin des autres. Leur volonté de sécession,

¹⁸ “禮豈為我輩設邪？” Bio. *Jinshu & Shishuo xinyu* 23.7. Anecdotes du *Shishuo xinyu* en annexe.

¹⁹ “阮籍既方外之士，故不崇禮典。我俗中之士，故以軌儀自居。” Biographie du *Jinshu & Shishuo xinyu* 23.11. Cette formule rappelle la réponse du Confucius de Zhuangzi, interrogé par son disciple Zigong 子貢 sur le manquement aux convenances de deux énergumènes, qui déplorait la perte de leur ami en chantant : il expliquait que certains hommes « évoluaient au-delà du carré », autrement dit en dehors des règles, tandis que lui évoluait à l'intérieur des normes », en d'autres termes s'y cantonnait. (彼遊方之外者也，而丘遊方之內者也). *Zhuangzi* « Dazongshi » 大宗師 (*Zhuangzi jishi*, Guo Qingfan, ZHSJ p.267-268).

²⁰ *Shishuo xinyu* 23.10.

²¹ « 諸阮前世皆儒學，善居室，唯咸一家，尚道棄事，好酒而貧：Les Ruan des générations précédentes s'étaient toujours voués aux études confucéennes, et étaient habiles en l'art d'entretenir leur maisonnée. Seul Ruan Jian et sa famille prisait la Voie taoïste et délaissaient les choses du monde, aimaient boire et vivaient dans la pauvreté. » *Zhulin qixian lun*, cité par Liu Xiaobiao.

rendue plus ostensible par la proximité des deux lieux, s'affirmait précisément parce qu'elle s'offrait constamment au regard. C'est le ressort même de la provocation, plus piquante quand elle se fait, délibérément, sous les yeux de l'autre, et le grossier caleçon qui flottait au bout de sa perche paraissait comme le rappel réitéré d'une différence que la distance à l'inverse eût atténuée, absorbée ou fait oublier.

En réalité, il faut s'aviser que Ruan Ji ne remettait pas foncièrement en cause le rituel ni les valeurs confucéennes en tant que tels (comme le faisait Zhuangzi, au motif philosophique de la vanité des protocoles et du formalisme confucéens devant l'infinité et l'éternité du Dao), mais contestait les limites artificielles qu'ils imposaient aux individus et le pharisaïsme d'un accomplissement littéral et ostentatoire des codes. Son anti-ritualisme se cristallisait tout particulièrement dans le mépris de la piété filiale, pilier de la morale confucéenne²². Ainsi par exemple, il offusquait l'assemblée en faisant publiquement la défense du parricide :

有司言有子殺母者，籍曰：“嘻！殺父乃可，至殺母乎！”坐者怪其失言。帝曰：“殺父，天下之極惡，而以為可乎？”籍曰：“禽獸知母而不知父，殺父，禽獸之類也。殺母，禽獸之不若。”眾乃悅服。

Alors qu'on lui rapportait un jour le cas d'un homme qui avait tué sa mère, il s'exclama : « Fi ! L'on peut bien tuer son père, mais comment aller jusqu'à tuer sa mère ? ! » L'assemblée s'offusqua de ces paroles, l'empereur dit : « Tuer son père est le plus grand crime qui existe sous le ciel, et vous considérez qu'on peut le commettre ? » Ruan Ji s'expliqua : « Les animaux reconnaissent leur mère mais pas leur père. Tuer son père c'est donc se rendre semblable à un animal ; tandis que tuer sa mère c'est ne même pas égaler l'animal. » L'assemblée se rendit joyeusement à cet argument²³

Malgré cette déclaration, toute une série de récits font état de ce qui apparaît comme une indifférence scandaleuse à l'égard de la mort de sa propre mère, et d'une infraction aux rites de deuil où doit normalement s'exprimer la quintessence de la piété filiale : à l'annonce de la mort de sa mère il ne leva pas les yeux de sa partie d'échecs ; lors des funérailles il se cuisina du porc gras et engloutit deux boisseaux vin, ce qui était formellement proscrit dans les rites de deuil confucéens²⁴ ; il reçut une visite de condoléance ivre, hagard et débraillé, assis sur son lit les jambes étendues devant lui, sans verser la moindre larme²⁵ ; à Ji Xi (frère aîné de Ji Kang, pieux confucéen) qui vint lui présenter ses condoléances il montra le blanc de ses yeux, en revanche, il exprima sa joie lorsque Ji Kang arriva muni de vin et de

²² La piété filiale, qui faisait l'objet d'un canon à part entière le *Xiaojing* 孝經 (le *Classique de la Piété filiale*) était considérée comme la force cohésive qui maintenait ensemble la société et l'univers, et le respect dû à ses géniteurs se diffusait par translation aux différents paradigmes sociaux : la femme pour son époux, un cadet pour son aîné, un subordonné pour son supérieur, un sujet pour son souverain, et le fils du ciel pour son père métaphysique.

²³ *Jinshu*. À la lumière de ce qui a été dit ci-dessus, la défense du parricide est en filigrane celle du régicide.

²⁴ *Jinshu* & *Shishuo xinyu* 23.9. D'après les prescriptions rituelles concernant le deuil, à la mort d'un parent l'enfant ne devait boire ni eau ni bouillon, ni cuisiner durant trois jours. Les voisins préparaient pour lui du gruau de riz, nourriture qu'il consomme durant trois ans. Le vin servait pour l'offrande à l'âme du défunt, mais il était strictement proscrit aux vivants de le consommer, sauf dans des conditions très particulières. (*Liji* « wen sang » 問喪 et « sannian wen » 三年問).

²⁵ *Jinshu* & *Shishuo xinyu* 23.11.

son *qin* ; et durant la période de deuil il participe à un banquet chez Sima Zhao, se servant éhontément en viande et en vin, imperturbable et indifférent aux blâmes²⁶.

Cependant, les mêmes sources affirment que Ruan Ji était par nature d'une grande piété filiale, et les mêmes anecdotes se doublent de scènes où se manifeste authentiquement ce sentiment : s'il ne fait pas preuve de la sobriété de rigueur lors du deuil de sa mère, il est par ailleurs rongé de chagrin jusqu'à cracher le sang et dépérir durablement. De cette apparente contradiction, il faut comprendre que l'« impiété filiale » de Ruan Ji visait à débarrasser le rituel de ses conventions artificielles et à restaurer un sens plus profond, plus authentique de la piété filiale, devenue avec les « champions de l'orthodoxie » (*lifa zhi shi* 禮法之士) de son époque un code dénaturé et formel, vidé de sa réalité psychologique. De manière générale, ses conduites anti-ritualistes dénonçaient l'hypocrisie des dirigeants, qui recherchaient leurs propres intérêts et briguaient le pouvoir en se réclamant du rite et de la vertu, dont ils faisaient le prétexte idéal pour éliminer leurs opposants.

Cette transgression se manifestait aussi dans l'une des activités favorites des Sept Sages, en particulier de Ruan Ji et Liu Ling : l'alcool, ou plutôt, l'ivresse. L'usage du vin qui depuis les Shang jusqu'aux Han était une activité rituelle fondée sur le respect des principes moraux et des codes sociaux, devient sous les Wei-Jin une expression caractérisée d'anti-ritualisme : pas seulement parce que l'ivresse favorisait des comportements qui contrevenaient aux codes rituels, mais parce qu'elle constituait en soi une infraction au Rite et à la codification très rigoureuse qui réglementaient l'utilisation du vin en fonction des circonstances, du statut de l'individu, de son âge et de sa position sociale, etc. Nombreuses sont les anecdotes du *Shishuo Xinyu* consacrées à la description des « conduites en état d'ivresse » de Ruan Ji, qui s'endormait innocemment au côté de la jolie femme d'un voisin, partageait son vin avec un visiteur mais ne proposait pas la moindre coupe à un autre, buvait avec les cochons à même la jarre²⁷. Le vin libérait avant tout physiquement (du vêtement, de la coiffure, de la manière de marcher, s'asseoir ou se tenir) et favorisait des comportements spontanés, naturels ; il annulait les hiérarchies qui régissaient les rapports sociaux, rigides et artificiels, entre les hommes.

Il exprimait aussi un désir mystique d'évasion, de transcendance hors de ce monde, et avait la vertu de faire atteindre à une sensation de liberté spirituelle, un état de libre évolution proche du *xiaoyao* 逍遙 de Zhuangzi, où se réalisait la dissolution de toutes les différences et l'osmose entre l'homme et les dix-mille êtres de l'univers.

Autre fonction capitale enfin pour Ruan Ji, dans le contexte politique plein d'embûches de la transition Wei-Jin, l'alcool lui ouvrait une alternative entre le risque d'être condamné à mort (comme He Yan et Xiahou Xuan, puis plus tard Ji Kang) et la

²⁶ *Shishuo xinyu* 23.2.

²⁷ *Shishuo xinyu* 23.8, 24.2 et 23.12.

contrainte de collaborer avec l'usurpateur, en oubliant autant que possible les affaires du siècle et évitant d'être pris dans les luttes politiques. L'ivresse devint pour lui une stratégie d'éviction, permettant de décliner les offres des usurpateurs et de se dérober à toute collaboration expresse, ou confrontation directe, avec leur clique. Ruan Ji voilait son point de vue sous les vapeurs de l'alcool, se gardant de prendre la parole et s'en tenant à des propos obscurs et lointains, ou bien se rendant tellement ivre qu'il en était inabordable ; et s'il lui arrivait malencontreusement d'offenser, il avait toujours l'excuse d'être saoul, qui lui valait d'être plus facilement pardonné. En somme, il pouvait par l'ivresse s'abstraire du monde et se soustraire à l'obligation de répondre, s'extirpant ainsi de n'importe quel mauvais pas. Ainsi, lorsque Sima Zhao demanda pour son fils, le prince héritier Sima Yan, la main de la fille de Ruan Ji, celui-ci se saoula durant deux mois si bien que Sima Zhao n'obtint jamais de consentement. Ou encore, lorsque Zhong Hui le questionna sur l'actualité politique, cherchant à le piéger avec un propos compromettant, Ruan Ji se tira d'affaire grâce à l'ivresse. C'est en partie à elle qu'il dut de rester en vie et de jouir de la protection de Sima Zhao face aux ritualistes de la Cour qui lui portaient une hostilité farouche²⁸ ; en ce sens, l'ivresse de Ruan Ji était moins une tare qu'une forme de sagesse. Toutefois, elle était aussi l'indice d'une angoisse qu'un contemporain de Ruan Ji évoquait en ces termes :

阮籍胸中壘塊，故須酒澆之。

Ruan Ji avait dans la poitrine des pierres accumulées, c'est pourquoi il avait besoin de vin pour les arroser²⁹.

Ici réside le paradoxe de la lucidité et de l'ivresse chez Ruan Ji : si, pour reprendre la formule de Char, « la lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil », Ruan Ji parce qu'il était lucide et parce qu'il en souffrait, fit le choix de l'abrutissement et de la confusion. Et l'on peut dire que la contradiction, l'ambivalence, les déchirements, sont les termes qui le qualifiaient le mieux.

Pris entre le désir de se tenir à l'écart de la politique et son implication profonde malgré tout, Ruan Ji entretenait avec elle un rapport complexe, où ses affinités elles-mêmes étaient mal définies : son lien au clan Cao en tant que fils d'un de ses loyaux serviteurs semblait déterminer une prise de position en leur faveur ; mais probablement déçu et insatisfait par la politique de Cao Rui et Cao Shuang, la corruption et l'incompétence qui mina leur règne, il n'exprima jamais ouvertement son allégeance à leur égard. Et lorsque les Sima prirent le pouvoir, il s'engagea dans leur gouvernement, de sorte qu'une lecture superficielle de son parcours mandarin pourrait faire croire qu'il leur était fidèle, ou du moins indifférent à leurs exactions. Sa carrière politique leur resta étroitement associée, et

²⁸ En particulier He Zeng 何曾, Censeur de la capitale (*sili* 司隸), redouté à la Cour pour la rigueur avec laquelle il faisait appliquer la loi, voulait faire bannir Ruan Ji en raison de son impiété filiale. Or Sima Zhao prit la défense de Ruan Ji, considérant son deuil sincère et même pathétique, profondément filial et à sa façon orthodoxe. (*Shishuo xinyu* 23.2).

²⁹ *Shishuo xinyu* 23.51.

en 264 il rédigea même à la demande de Zheng Chong 鄭冲 (le Ministre des Travaux Publics *sikong* 司空) une « Exhortation à accepter l'investiture » (*quan jin biao* 勸進表) à l'adresse de Sima Zhao³⁰.

En réalité, Ruan Ji était conscient de la nocivité des usurpateurs, qui masquaient leurs exactions derrière d'hypocrites invocations de la tradition morale confucéenne ; il adhérait aux mêmes principes que Ji Kang, mais pour préserver sa vie et protéger les siens fit le choix contraint du compromis. L'ambiguïté de sa position explique qu'il soit à la fois critiqué par les champions de l'orthodoxie, et protégé de Sima Zhao, qui admirait sa prudence et lui vouait une grande affection³¹. Constamment pris entre provocation et prudence, entre haine du politique et nécessité de se protéger, Ruan Ji était en permanence à la recherche du choix le plus judicieux à faire entre sa conscience intime et ce que permettait la situation.

Son ambivalence politique et l'incohérence de son comportement en société reflétaient la coexistence d'orientations intellectuelles et d'aspirations spirituelles antagonistes : le désir de suivre sa nature spontanée (*ziran* 自然), qui relevait d'inclinations taoïstes, et le conformisme aux doctrines rituelles et morales (*mingjiao* 名教), ancré dans la tradition confucéenne. Cet antagonisme, qui était aussi celui entre idéal et réalité, ne trouvait plus de conciliation possible sous le nouveau régime des Sima, et la scission irréductible entre les deux ordres était source d'une souffrance qui imprégnait son œuvre poétique et se manifestait dans certaines anecdotes rapportées par sa biographie. La plus célèbre est sans doute celle qui relate sa sortie en voiture, à l'issue de laquelle ne trouvant plus de chemin et se trouvant en quelque sorte acculé (l'absence de route symbolisant une impasse, personnelle ou pour son siècle), il rentra en pleurant³².

³⁰ *Shishuo xinyu* 4.67. En 263, Sima Zhao fit un pas capital dans sa prise officielle du pouvoir : sur ordre de l'empereur Cao Huan, il reçut le titre de Duc de Jin, accompagné des Neuf Distinctions (*jiu xi* 九錫), passage obligé de toute fondation dynastique et élément de légitimité politique. Cf. D. Chaussende : « Des Wei aux Jin : la procédure rituelle », en particulier « La première marche vers le trône : les Neuf Distinctions », in *Des Trois royaumes aux Jin : légitimation du pouvoir impérial en Chine au IIIe siècle*, Paris : les Belles lettres, 2010, p. 249-269. Sima Zhao avait d'abord feint de refuser, pour montrer qu'il ne faisait ensuite que céder à l'insistance de ses conseillers. Composer l'exhortation à l'investiture ne relevait pas des fonctions de *sanqi changshi* de Ruan Ji, et le charger de cette tâche était une manière de le contraindre à exprimer sa position. Ruan Ji, qui l'avait d'abord « oubliée », s'en acquitta en état d'ivresse. Ce texte, considéré comme un morceau d'inspiration divine par ses contemporains et devenu morceau d'anthologie (conservé dans le *Wenxuan* 40), souleva également de nombreuses critiques chez les lettrés des époques postérieures, qui reprochèrent à son auteur sa soumission aux usurpateurs. Cf. R.B. Mather : « Chinese letters and scholarship in the third and fourth centuries : The "Wen-hsüeh p'ien" of the *Shih-shuo hsün-yü* », *JAOS* 84, 1964, p. 374-5.

³¹ « 籍放誕有傲世情，不樂仕宦。晉文帝親愛籍，恆與談戲，任其所欲，不迫以職事：Ruan Ji était par nature distant et indifférent au monde, laissant libre cours à sa fantaisie et ne prenant aucun plaisir à servir dans le gouvernement. Sima Zhao l'affectionnait grandement et ne manquait jamais une occasion de bavarder et plaisanter avec lui. Il accédait à ses moindres désirs sans jamais le forcer à accepter un poste. » *Wenshi zhuan* 文士傳, cité dans le commentaire au *Shishuo xinyu* 23.2.

³² « 時率意獨駕，不由徑路，車迹所窮，輒慟哭而反。 » Biographies du *Sanguozhi* et du *Jinshu*.

Ces déchirements et cette souffrance étaient à la source d'un désir de transcendance, d'un besoin d'évasion du monde qui se traduisait par le refuge dans l'ivresse, mais également comme chez Ji Kang par la quête de l'immortalité (même si Ruan Ji n'y croyait pas vraiment, ce qui ne manqua sans doute pas d'exacerber sa souffrance en le privant d'une consolation ou d'un appui spirituel essentiel), et la culture d'un certain mysticisme. La *Rhapsodie de la Pensée pure* (*Qingsi fu* 清思賦»), la *Vie de Sieur le Grand* (*Daren xiansheng zhuan* 大人先生傳), le *Discours sur la compréhension du Zhuangzi* (*Da Zhuang lun* 達庄論) ainsi que de nombreux poèmes sont de beaux spécimens de cette écriture de l'envolée mystique, mettant en scène un Homme suprême (*zhiren* 至人) qui dans ses randonnées cosmiques par-delà les frontières du monde va rejoindre l'Infini et s'unir avec l'univers.

Ruan Ji meurt en 263, deux ans après l'exécution de Ji Kang, et quelques mois seulement après la rédaction de l'Exhortation à Sima Zhao. On peut faire l'hypothèse que, incapable de se soustraire à l'obligation d'écrire ce texte qui allait contre son sentiment politique profond, et miné par une désillusion qui atteignait alors son paroxysme, Ruan Ji subit sans doute ici un coup terrible ; de sorte que si ce texte lui permit sur le moment de préserver sa vie, il s'avéra aussi sur un plus long terme comme ce qui en précipita la fin.

Sa tombe se trouve à quarante *li* à l'est de Weishi 尉氏³³.

³³ Selon une source que nous n'avons pas pu vérifier, on peut trouver la stèle tombale ainsi que ses habits mandarinaux à Nankin.

L'œuvre et la pensée de Ruan Ji

La collection des œuvres en prose et en vers de Ruan Ji occupait initialement treize *juan*. Les notices bibliographiques du *Suishu* 隋書 (« jingji zhi » 經籍志) mentionnent un recueil (*Ruan Ji ji* 阮籍集) en dix *juan* ; celles du *Jiu Tang shu* 舊唐書 (« jingji zhi » 經籍志) et du *Xin Tang shu* 新唐書 (« yiwen zhi » 藝文志) en cinq ; sous les Song (*Songshi* 宋史, « yiwen zhi 藝文志) on enregistre à nouveau dix rouleaux, mais rien ne permet de savoir s'il s'agit du même recueil que sous les Sui. Probablement certains écrits se perdirent-ils au fil du temps, mais la majorité est conservée. En l'absence d'édition de référence sûre, les textes transmis sont souvent fautifs. Le recueil fut reconstitué et arrangé sous les Ming. Parmi les nombreuses éditions, citons le *Ruan Sizong ji* 阮嗣宗集 de Zhu Shixian 汪士賢, dans le *Han-Wei zhu mingjia ji* 漢魏諸名家集 (Recueil des œuvres des grands auteurs des Han et des Wei), ou le *Ruan bubing ji* 阮步兵集 de Zhang Pu 張溥 dans le *Han-Wei liuchao baisan mingjia ji* 漢魏六朝百三名家集, qui sera réimprimé à plusieurs reprises sous les Qing et servira généralement de texte de référence.

Pour les éditions modernes, nous avons recouru à l'édition critique annotée de Chen Bojun 陳伯君, le *Ruan Ji ji jiaozhu* 阮籍集校注 (Zhonghua shuju, 1987) ainsi qu'au *Ruan Ji ji* 阮籍集 annoté par Li Zhijun 李志鈞 (Shanghai guji chubanshe, 1978). Les textes en prose sont conservés également dans le *Quan Sanguo wen* de Yan Kejun (juan 44-46), et les poèmes ont fait l'objet d'une édition séparée de Huang Jie 黃節 : *Ruan bubing Yonghuai shi zhu* 阮步兵詠懷詩注 (Renmin wenzue chubanshe, 1984).

- Le *juan* 1 rassemble la prose, soit :

- Six rhapsodies :

Rhapsodie sur Dongping (*Dongping fu* 東平賦) et la *Rhapsodie sur Kangfu* (*Kangfu fu* 亢父賦) : diatribes misanthropes sur ces régions et leurs habitants, qui peuvent être interprétées comme des allégories satiriques dénonçant certaines cliques de la cour. La description de Dongping donne par ailleurs à Ruan Ji l'occasion d'exprimer son désir d'échappée mystique, qui se solde malgré tout sur le retour à la vie sociale après un moment de divagation avec les immortels, symbolisant les deux idéaux contradictoires du poète.

Rhapsodie sur le Mont Shouyang (*Shouyang fu* 首陽山賦) : composé peu après la destitution de Cao Fang par Sima Shi en 254, il aborde la question de l'érémisme (Shouyang est historiquement associé aux ermites Boyi et Shuqi, qui après la chute des Shang refusèrent de servir la nouvelle dynastie et se retirèrent dans la montagne, où ils finirent par mourir de faim). Ruan Ji se trouve dans une situation assez analogue et s'interroge sur l'attitude à adopter. Le *fu* est construit sur cette tension fondamentale entre une vie sociale et politique, et une vie érémitique de retraite loyale. Ruan Ji se dépeint

comme une figure solitaire, incomprise, victime des calomnies d'une foule vulgaire qu'il méprise, et exprime le désir de quitter le monde.

La *Rhapsodie des Tourterelles* (*Jiu fu* 鳩賦) et la *Rhapsodie du Macaque* (*Mihou fu* 獼猴賦) : poèmes satiriques dénonçant respectivement les exactions de Sima Yi et Sima Zhao. Le premier, composé peu après le coup d'état de 249, est la composition la plus osée de Ruan Ji dans sa critique des usurpateurs, comparés à un chien féroce dévorant des tourterelles, symbolisant les Cao ou leurs alliés. Le second, dans une inspiration zhuangzienne, montre le danger de l'utile et décrit le triste sort d'un macaque, capturé et transformé en animal de compagnie pour le divertissement des hommes. Le singe serait-il la métaphore de Ruan Ji lui-même, captif à la cour des Sima et rêvant de sa liberté, mais forcé de jouer l'idiote pour amuser les autres ?

La *Rhapsodie de la Pensée Pure* ou de la *Purification de la Pensée* (*Qingsi fu* 清思賦), œuvre lyrique et philosophique traversée de visions oniriques et de descriptions de voyages extatiques dans la veine de Zhuangzi ou Qu Yuan, dépeint la rencontre mystique du poète avec une nymphe d'une grâce et d'une pureté incomparables, qui finalement lui échappera, et le processus qui le conduit depuis vers l'apaisement ou la purification de ses passions.

- Quatre traités ou discours :

Le *Discours sur la Musique* (*Yuelun* 樂論), le *Discours sur la Pénétration des Mutations* (*Tong Yi lun* 通易論), tous deux de facture confucéenne ; le *Discours sur la Pénétration du Laozi* (*Tong Lao lun* 通老論), plus syncrétique, perdu mais fragmentairement conservé dans le *Taiping Yulan* ; le *Discours sur la Compréhension du Zhuangzi* (*Da Zhuang lun* 達莊論) ;

- Une biographie : *Vie de Sieur le Grand* (*Daren xiansheng zhuan* 大人先生傳) : sa plus longue et célèbre pièce en prose, décrit un personnage inspiré du Zhuangzi, qui raille les ritualistes confucéens et loue la liberté mystique de l'Homme Véritable ;

- Deux lettres : la *Réponse à Fu Yi* (*Da Fu Yi shu* 答伏羲書) et une *Lettre de recommandation à Sima Zhao* (*Yu Jin wang jian Lu Bo shu* 與晉王薦盧播書) ;

- Différents mémoires : le *Ci Jiang taiwei biming zouji* 辭蔣太尉辟命奏記 qui décline l'assignation de Jiang Ji ; le *Ci Cao Shuang biming zouji* 辭曹爽辟命奏記 qui décline l'assignation de Cao Shuang ; le *Wei Zheng Cong quan Jin wang jian* 為鄭冲勸晉王牋 (Exhortation à accepter l'investiture, composée pour Sima Zhao) ;

- Le juan 2 rassemble les poèmes : *Yonghuai shi* 詠懷詩 (*Poèmes chantant le fond de mon cœur*, que l'on peut traduire encore par *Poèmes Intimes*).

Malgré son désir de se maintenir à l'écart de la vie politique, on trouve dans l'œuvre de Ruan Ji une omniprésence des problèmes politiques et sociaux, et une dimension satirique prégnante contre les conditions de la vie à la cour et les travers des hommes au pouvoir (aussi bien les usurpateurs Sima que Cao Rui, dont le règne dissipé et la politique dispendieuse oppressaient le peuple et affaiblissaient le prestige). La *Rhapsodie des Tourterelles* (*Jiu fu* 鳩賦), dans le contexte de sa composition est une allusion à peine voilée au coup d'état de Sima Yi ; les *Rhapsodies sur Dongping* 東平賦 et sur *Kangfu* 亢父賦 reflètent vraisemblablement l'aversion de Ruan Ji contre les hypocrites de la cour ; la *Biographie du Sieur Grand Homme* (*Daren xiansheng zhuan* 大人先生傳) et la *Lettre à Fu Yi* 答伏羲書 (*Da Fu Yi shu* 答伏羲書) expriment aussi directement et acerbement ses idées subversives à l'encontre de l'orthodoxie confucéenne et des champions de la moralité.

Ses *Poèmes Intimes* en revanche sont de nature plus obscure et allusive : sans doute écrits tout au long de sa vie et intimement pétris de son rapport aux événements de son temps, ils le sont de manière tellement sibylline qu'il est difficile d'en décrypter les allusions. Cette stratégie d'écriture permet à Ruan Ji de dénoncer les exactions du clan Sima, et suscita d'abondants commentaires sur le sens caché des poèmes :

嗣宗身仕亂朝，常恐罹謗遇禍，因茲發詠，故每有憂生之嗟。雖志在刺讖，而文多隱避。百代之下，難以情測，故粗明大意，略其幽旨也。

Ruan Ji servit une dynastie de chaos et vivait dans le souci constant d'être exécuté ou qu'il ne lui arrive malheur, aussi s'exprima-t-il dans ses poèmes ; c'est pourquoi dans chacun il soupire et se lamente sur l'existence. Bien que son but soit de critiquer et réprimander, son style est pétri d'obscurité. Plusieurs siècles plus tard il sera difficile de sonder ses véritables intentions, c'est pourquoi l'on ne peut qu'en comprendre grossièrement le sens général et en saisir approximativement la signification cachée³⁴.

Sur le plan philosophique, l'œuvre de Ruan Ji rend compte de la double orientation de sa pensée, confucéenne et taoïste, qui tantôt s'harmonisent et tantôt s'opposent.

Deux essais considérés comme des œuvres de jeunesse, à forte coloration confucéenne, montrent que Ruan Ji n'avait pas alors totalement renoncé à ses aspirations politiques et à son désir de jouer un rôle dans la conduite du royaume. Ils expriment la foi dans l'idée qu'un gouvernement fondé sur les vertus, le Rite et la Musique, est susceptible de réaliser la paix et l'harmonie du royaume. C'est le cas du *Discours sur la Pénétration des Mutations* 通易論 et plus encore du *Discours sur la Musique* 樂論. D'autre part, l'influence taoïste (en particulier du *Zhuangzi*) imprègne ses textes estimés plus tardifs et considérés comme ses ouvrages principaux : le *Discours sur la compréhension du Zhuangzi* et la *Biographie de Sieur le Grand*, où s'exprime une négation radicale des valeurs sociales et morales de la tradition confucéenne, des principes hiérarchiques et rituels qui permettent d'instaurer et maintenir l'ordre et la cohésion sociale. Au cœur de ces deux œuvres, « l'égalisation de toutes choses » chère à *Zhuangzi* permet à son personnage, un « Homme

³⁴ Li Shan 李善, commentaire du *Wenxuan* 23, où sont conservés dis-sept des *Poèmes chantant le fond de mon cœur* de Ruan Ji.

Suprême » de se libérer des entraves et des contingences imposées par le réel, pour atteindre un état de transcendance absolue.

On explique généralement cette évolution intellectuelle de Ruan Ji, marquée par l'abandon de la vocation confucéenne et sa conversion au taoïsme, par les mutations politiques de la transition Wei-Jin. La segmentation de son œuvre philosophique en deux périodes aurait ainsi pour point de pivot le moment de la prise de pouvoir par les Sima en 249, qui rendait impossible la conciliation de l'ordre naturel du taoïsme et de l'ordre moral ou rituel du confucianisme.

Le Yuelun 樂論

Discours sur la Musique

TEXTE (édition critique)¹

劉子問曰：

孔子云：「安上治民，莫善於禮；移風易俗，莫善於樂。」夫禮者，男女之所以別，父子之所以成，君臣之所以立，百姓之所以平也。為政之具，靡先於此，故「安上治民，莫善於禮」也。夫金石絲竹，鍾鼓管弦之音，干戚羽旄，進退俯仰之容，有之何²益於政，無之何損於化，而曰「移風易俗，莫善於樂」乎？

阮先生曰：

善哉，子之問也！昔者孔子著其都乎，且未舉其略也。今將為子論其凡，而子自備詳焉。

夫樂者，天地之體，萬物之性也。合其體，得其性，則和；離其體，失其性，則乖。昔者聖人之作樂也，將以順天地之體，成萬物之性也。故定天地八方之音，以迎陰陽八風之聲，均黃鐘中和之律，開群生萬物之情³。故律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類，男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其觀，九州一其節。奏之園丘而天神下，奏之方丘而地祇上。天地合其德則萬物合其生，刑賞不用而民自安矣。

乾坤易簡，故雅樂不煩。道德平淡，故五⁴聲無味。不煩則陰陽自通，無味則百物自樂。日遷善成化而不自知，風俗移易而同於是樂。此自然之道，樂之所始也。其後聖人不作，道德荒壞，政法不立，智慧擾物，化廢欲行，各有風俗。故造始⁵之教謂之風，習而行之謂之俗。楚越之風好勇，故其俗輕死，鄭衛之風好淫，故其俗輕蕩。輕死，故有蹈火⁶赴水之歌，輕蕩，故有桑間濮上之曲⁷。各歌其所好，各詠其所為。歌⁸之者流涕，聞之者歎息，背而去之，無不慷慨。懷永日之娛，抱長夜之忻⁹，相聚而合之，群而習之，靡靡無已。棄父子之親，弛君臣之制，匱室家之禮，廢耕農之業，忘終身之樂，崇淫縱之俗。故江淮之南，其民好

¹ Texte établi à partir de Chen Bojun 陳伯君 : *Ruan Ji ji jiaozhu* 阮籍集校注, Pékin, Zhonghua shuju (ZHSJ) 1987, réimpr. 2006 (p. 77-102) et de *Ruan Ji ji* 阮籍集 annoté par Li Zhijun 李志鈞, qui reproduit l'édition du *Taiping yulan*, Shanghai guji chubanshe (SHGJ), 1978 (p. 39-51).

² En suivant ici l'édition SHGJ plutôt que ZHSH qui donne 無益於政.

³ Certaines éditions ajoutent 氣.

⁴ L'édition SHGJ donne 無聲. Nous nous basons sur le parallélisme avec la phrase précédente.

⁵ On trouve aussi 子.

⁶ L'édition SHGJ donne 蹈水赴火.

⁷ En suivant l'édition SHGJ, plutôt que 典 dans l'édition ZHSJ.

⁸ Plutôt que 欲 dans l'édition SHGJ.

⁹ En suivant ici l'édition SHGJ, plutôt que 歡 dans l'édition ZHSJ.

殘，漳汝之間，其民好奔，吳有雙劍之節，趙有扶琴之客。氣發於中，聲入於耳。手足飛揚，不覺其駭。好勇則犯上，淫放則棄親。犯上則君臣逆，棄親則父子乖。乖逆交爭，則患生禍起。禍起而意愈異，患生而慮不同。故八方殊風，九州異俗，乖離分背，莫能相通，音異氣別，曲節不齊。

故聖人立調適之音，建平和之聲，制便事之節，定順從之容，使天下之為樂者莫不儀焉。自上以下，降殺有等，至于庶人，咸皆聞之。歌謠者詠先王之德，頌仰者習先王之容，器具者象先王之式，度數者應先王之制。入于心，淪于氣，心氣和洽，則風俗齊一。

聖人之為進退頌仰之容也，將以屈形體，服心意，便所修，安所事也。歌詠詩曲，將以宣平和，著不逮也。鐘鼓所以節耳，羽旄所以制目，聽之者不傾，視之者不衰；耳目不傾不衰則風俗移易，故移風易俗莫善于樂也。

故八音有本體，五聲有自然，其同物者以大小相君。有自然，故不可亂；大小相君，故可得而平也。若夫空桑之琴，雲和之瑟，孤竹之管，泗濱之磬，其物皆調和淳均者，聲相宜也，故必有常處；以大小相君，應黃鐘之氣，故必有常數。有常處，故其器貴重；有常數，故其制不妄。貴重，故可得以事神；不妄，故可得以化人。其物係天地之象，故不可妄造；其凡似遠物之音，故不可妄易。雅頌有分，故人神不雜；節會有數，故曲折不亂；周旋有度，故頌仰不惑；歌詠有主，故言語不悖。導之以善，綏之以和，守之以衷，持之以久；散其群，比其文，扶其夭，助其壽，使去¹⁰風俗之偏習，歸聖王之化。

先王之為樂也，將以定萬物之情，一天下之意也，故使其聲平，其容和。下不思上之聲，君不欲臣之色，上下不爭而忠義成。夫正樂者，所以屏淫聲也，故樂廢則淫聲作。漢哀帝不好音，罷省樂府，而不知制正禮¹¹，正¹²法不修，淫聲遂起。張放、淳於長驕縱過度，丙疆、景武富溢于世。罷樂之後，下移踰肆。身不是好而淫亂愈甚者，禮不設也。

刑教一體，禮樂外內也。刑弛則教不獨行，禮廢則樂無所立。尊卑有分，上下有等，謂之禮；人安其生，情意無哀，謂之樂。車服、旌旗、宮室、飲食，禮之具也。鐘磬鞀鼓、琴瑟歌舞，樂之器也。禮踰其制則尊卑乖，樂失其序則親疏亂。禮定其象，樂平其心；禮治其外，樂化其內；禮樂正而天下平。

昔衛人求繁纓、曲縣而孔子嘆息，蓋惜禮壞而樂崩也。夫鐘者聲之主也，縣者鐘之制也。鍾失其制則聲失其主；主制無常則怪聲並出。盛衰之代相及，古今之變若一，故聖教廢毀，則聰慧之人並造奇音。景王喜大鐘之律，平公¹³好師延之曲。公卿大夫拊手嗟歎，庶人群生踴躍思聞，正樂遂廢，鄭聲大興，雅頌之詩不講，而妖淫之曲是尋。延年造傾城之歌，而孝武思嬾嫚之色。雍門作松柏之音，愍王念未寒之服。故猗靡哀思之音發，愁怨偷薄之辭興，則人後有縱欲奢侈之意，人後有內顧自奉之心。是以君子惡大陵之歌，憎北里之舞也。

昔先王制樂，非以縱耳目之觀，崇曲房之嬾也。必通天地之氣，靜萬物之神也；固上下之位，定性命之真也。故清廟之歌詠成功之績，賓饗之詩稱禮讓之則。百姓化其善，異俗服其德；此淫聲之所以薄，正樂之所以貴也。

然禮與變俱，樂與時化，故五帝不同制，三王各異造，非其相反，應時變也。夫百姓安服淫亂之聲，殘壞先王之正，故後王必更作樂，各宣其功德于天下，通其

¹⁰ En suivant l'édition ZHSJ ; l'édition SHGJ donne 其.

¹¹ En suivant l'édition SHGJ plutôt que l'édition ZHSJ qui donne 禮樂.

¹² En suivant l'édition ZHSJ ; l'édition SHGJ donne 樂法.

¹³ L'édition ZHSJ donne 平王.

變使民不倦。然但改其名目，變造歌詠，至于樂聲，平和自若。故黃帝詠雲門之神，少昊歌鳳鳥之跡。《咸池》、《六英》之名既變，而黃鍾之宮不改易。故達道之化者可與審樂，好音之聲者不足與論律也。

舜命夔與¹⁴典樂，教胄子以中和之德也。「詩言志，歌詠言，聲依詠，律和聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和。」又曰：「于欲聞六律、五聲、八音，在治忽，以出納五言。女聽！」夫煩手¹⁵淫聲，汨湮心耳，乃忘平和，君子弗聽。言正樂通平易簡，心澄氣清，以聞音律，出納五言也。夔曰：「戛擊鳴球，搏拊琴瑟以詠，祖考來格；虞賓在位，群后德讓，下管鼗鼓，合止祝敵，笙鏞以聞，鳥獸跕跕；蕭韶九成，鳳凰來儀。」夔曰：「于予擊石拊石，百獸率舞，庶尹允諧。」〔詩言志，歌詠言，操磬鳴琴，以聲依律，述先生之德，故祖考之神來格也；笙鏞以聞，正樂聲希，治修無害，故繁毓跕跕然也；樂有節適，九成而已，陰陽調達，和氣均通，故遠鳥來儀也；質而不文，四海合同，故擊石拊石，百獸率舞也。〕¹⁶言天下治平，萬物得所，音聲不譁，漠然未兆，故眾官皆和也。故孔子在齊聞韶，三月不知肉味，言至樂使人無欲，心平氣定，不以肉為滋味也。以此觀之，知聖人之樂和而已矣。

自西陵、青陽之樂皆取之竹，聽鳳凰之鳴，尊長風之象，采大林之□¹⁷，當時之所不見，百姓之所希聞，故天下懷其德而化其神也。夫雅樂周通則萬物和，質靜則聽不淫，易簡則節制全¹⁸，靜重則服人心：此先王造樂之意也。自後衰末之為樂也，其物不真，其器不固，其制不信，取于近物，同于人間，各求其好，恣意所存，閭里之聲競高，永巷之音爭先，童兒相聚以詠富貴，芻牧負戴以歌賤貧，君臣之職未廢，而一人懷萬心也。

當夏后之末，輿女萬人，衣以文繡，食以梁肉，端噪晨歌，聞之者憂戚，天下苦其殃，百姓傷其毒。殷之季君，亦奏斯樂，酒池肉林，夜以繼日。然咨嗟之音未絕，而敵國已收其琴瑟矣。滿堂而飲酒，樂奏而流涕，此非皆有憂者也，則此樂非樂也。當王莽居臣之時，奏新樂於廟中，聞之者皆為之悲咽。桓帝聞楚琴，悽愴傷心，倚宸而悲，慷慨長息曰：「善哉呼！為琴若此，一而已足矣。」順帝上恭陵，過樊衢，聞鳥鳴而悲，泣下橫流，曰：「善哉鳥鳴！」使左右吟之，曰：「使絲聲若是，豈不樂哉¹⁹！」夫是謂以悲為樂者也。誠以悲為樂，則天下何樂之有？天下無樂，而有陰陽調和，災害不生，亦已難矣。樂者，使人精神平和，衰氣不入，天地交泰，遠物來集，故謂之樂也。今則流涕感動，噓唏傷氣，寒暑不適，庶物不遂，雖出絲竹，宜謂之哀。奈何俛仰嘆息以此稱樂乎？昔季流子向風而鼓琴，聽之者泣下沾襟，弟子曰：「善哉鼓琴，亦已妙矣！」季流子曰：「樂謂之善，哀謂之傷，吾為哀傷，非為善樂也。」以此言之，絲竹不必為樂，歌詠不必為善也；故墨子之非樂也。悲夫！以哀為樂者²⁰，胡亥耽哀不變，故願為黔首。李斯隨哀不返，故思逐狡兔。嗚呼！君子可不鑒之哉！

¹⁴ En suivant l'édition SHGJ. L'édition ZHSJ donne 龍.

¹⁵ On trouve aussi 奏.

¹⁶ Le passage entre crochets ne figure pas dans toutes les éditions. Li Zhijun considère qu'il est interpolé.

¹⁷ Le caractère manque. Un commentateur propose 鬱, graphie vulgaire de 鬱.

¹⁸ En suivant l'édition ZHSJ. L'édition SHGJ donne 令神.

¹⁹ L'édition SHGJ donne 佳乎.

²⁰ L'édition SHGJ donne une ponctuation différente : 故墨子之非樂也，悲夫以哀為樂也。

TRADUCTION ANNOTÉE¹

Liuzi² posait la question suivante :

« Selon Confucius, “Pour assurer l’autorité des souverains et bien gouverner le peuple, il n’est pas de meilleur moyen que les Rites ; pour réformer les mœurs et transformer les coutumes, il n’est pas de meilleur moyen que la Musique³.” Le Rite est bien ce qui permet de marquer la distinction entre les deux sexes et de déterminer pleinement les relations entre un père et ses fils, d’asseoir les rapports entre un prince et ses sujets et de maintenir la paix au sein du peuple. À cette enseigne, nul autre moyen mis en œuvre dans l’administration du royaume n’a sur lui la préséance, c’est pourquoi en effet rien n’est plus favorable que lui à l’autorité des souverains et au bon gouvernement du peuple. Mais pour ce qui est des sons musicaux émis par le métal ou la pierre, la soie ou le bambou des cloches et des tambours, des vents et des cordes⁴, ou encore des figures chorégraphiques

¹ Ouvrages consultés : Chen Bojun 陳伯君 : *Ruan Ji ji jiaozhu* 阮籍集校 (*Œuvres complètes annotées de Ruan Ji*), Pékin, ZHSJ, 2006 p. 77-102. Cai Zhongde 蔡仲德 : *Zhongguo yinyue meixueshi ziliao zhuyi* 中國音樂美學史資料注翻譯 (*Matériaux annotés et traduits de l’histoire de l’esthétique musicale chinoise*), Pékin, Renmin yinyue CBS, 2004, p. 417-437. Han Geping 韓格平 : *Zhulin qixian shiwen quanji yizhu* 竹林七賢詩文全集譯註 (*Poésie et Prose Complètes des Sept Sages de la Forêt de Bambous, annotées et traduites*), Changchun, Jilin wenshi chubanshe, 1997, p. 67-87. Ji Liankang 吉聯抗 : annexe au *Sheng wu aile lun* 聲無哀樂論 de Ji Kang, Pékin, yinyue chubanshe, 1964, p. 72-92. R.A. Criddle : « Rectifying Lasciviousness through Mystical Learning : An Exposition and Translation of Ruan Ji’s Essay on Music », *Asian Music*, 2007 p. 44-70.

² On ne trouve dans les sources historiques nulle indication sur Liuzi 劉子, par conséquent considéré comme un personnage inventé par l’auteur pour lancer la controverse et donner la réplique à « Monseigneur Ruan » (*Ruan xiansheng* 阮先生), c’est-à-dire Ruan Ji lui-même.

³ *Yi* 移 a le sens de changer, modifier. Dans la mesure où il s’agit ici d’une influence positive, nous avons choisi de traduire par « réformer » qui permet de conserver la proximité phonétique avec « transformer » (*yi* 易). *Feng* 風 (au sens propre « vent ») désigne à l’origine l’air ou le climat d’une région. Par dérivation, il prend le sens d’atmosphère morale qui règne dans une région, puis celui de « mœurs, usages, coutumes ». Le terme peut également prendre un sens musical (toujours associé à une notion régionale, ainsi que morale), désignant alors les airs chantés dans certains pays, dont ils reflètent les mœurs. Ainsi les *Guofeng* 國風 « Airs des Principautés » qui constituent la première section du *Shijing* 詩經 et s’apparentent à des chansons populaires. Le terme « air » en français rend assez bien cette polysémie et nous y recourrons tant que possible. Liuzi cite ici presque littéralement un propos de Confucius dans le *Xiaojing* 孝經 [*Classique de la Piété Filiale*], chap. 12 « Guang Yaodao » 廣要道 (Amplification de la Voie Fondamentale) : « 教民親愛，莫善於孝。教民禮順，莫善於悌。移風易俗，莫善於樂。安上治民，莫善於禮：Pour inculquer au peuple l’affection et l’amour, rien ne vaut la piété filiale. Pour lui enseigner la bienséance et la déférence, rien ne vaut le respect fraternel. Pour réformer les mœurs et transformer les coutumes, rien ne vaut la Musique. Pour assurer l’autorité du souverain et la bonne administration du royaume, rien ne vaut le Rite. » *Shisanjing zhushu* 十三經註疏 (*Treize Classiques annotés*), Pékin, 1980 (réed. 2008) ZHSJ p. 2556.

⁴ *jin shi si zhu, zhong gu guan xian zhi yue* 金石絲竹, 鍾鼓管弦之音 : désignation classique des instruments de musique, classés en huit sonorités *bayin* 八音 en fonction du matériau principal dont ils sont constitués. Mentionnés sans détail dans le *Shangshu* 尚書 (*Classique des Documents*) les « huit matériaux » sont énumérés ensuite dans le *Zhouli* 周禮 (*Rituel des Zhou*) dans cet ordre : métal (*jin* 金), pierre (*shi* 石), terre (*tu* 土), cuir (*ge* 革), soie (*si* 絲), bois (*mu* 木), calebasse (*pao* 匏), bambou (*zhu* 竹) ;

consistant dans les différents déplacement du corps et mouvements de la tête⁵ exécutés en maniant haches et boucliers, plumes et gonfalons⁶, de quelle utilité sont-ils pour le gouvernement, et quel préjudice leur absence porterait-elle à l'œuvre civilisatrice ? Et pourquoi soutenir ainsi que rien n'est plus propice que la musique à réformer les mœurs et transformer les coutumes ? »

Maître Ruan répondit :

« Quelle excellence question vous posez là ! Confucius exposa jadis cette idée dans sa globalité, faisant cependant l'économie de la démonstration pour ses aspects principaux. Je vais donc rediscuter pour vous les aspects fondamentaux, en vous laissant le soin de pourvoir par vous-même aux détails.

La musique est dans la constitution⁷ de l'univers et la nature foncière de tous les êtres. Qu'elle s'accorde à la première et intègre en elle la seconde, et l'harmonie règnera ; qu'en revanche elle se dissocie de la première et s'écarte de la seconde, et la discordance

c'est plus tard avec Zheng Xuan 鄭玄, commentateur des Han, qu'à chaque timbre fut associé un instrument : au métal les cloches (*zhong* 鐘), à la pierre les phonolithes (*qing* 磬), à la terre l'ocarina (*xun* 埙), au cuir les tambours (*gu* 鼓), à la soie les instruments à cordes (cithares *qin* 琴 et *se* 瑟), au bois les idiophones (caisses sonores *zhu* 柷 et racleurs *yu* 敔), à laalebasse l'orgue à bouche (*sheng* 笙), au bambou les flûtes (*xiao* 簫) et tuyaux (*guan* 管). Les huit timbres désignent dès lors métonymiquement les huit familles d'instruments, et plus globalement encore la musique. Voir annexe. Joseph Needham, « Sound and Acoustics », dans *Science and Civilisation in China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962, vol. 4.1, p. 142 ; François Picard, « Du bois dont on ne fait pas les flûtes : la classification en huit matériaux des instruments en Chine », *Études chinoises* vol. XV, n°1-2, 1996 p.159-181.

⁵ *jintui fuyang zhi rong* 進退俯仰之容, littéralement : « [le corps qui] s'avance ou recule, [la tête qui] s'incline vers le sol ou se lève vers le ciel » : ces quatre figures ou postures (*rong* 容) permettent de désigner métonymiquement les chorégraphies qui accompagnaient les représentations musicales. La musique rituelle était donc une union de ces trois composantes : l'orchestration musicale, le chant et la pantomime.

⁶ Les haches (*qi* 戚), boucliers (*gan* 干), fanions de plumes (*yu* 羽) (hampe coiffée d'une touffe en plumes de faisan) et gonfalons (*mao* 旄) (hampe coiffée d'un flocon en poils de yack) sont les divers accessoires mobilisés dans les chorégraphies qui accompagnaient les représentations musicales. Les premiers servaient dans les danses martiales (*wu wu* 武舞), les seconds pour les danses civiles (*wen wu* 文舞) Cf. *Zhouli* « Diguan, wushi » 地官 舞師 (Fonctionnaires de la Terre : Maîtres de Danse) ou « Chunguan, Yueshi » 春官 樂師 (Fonctionnaires du printemps : Maîtres de musique) (*Shisan jing zhushu* p. 721, 793). Le père J.-M. Amiot (1718-1793) a effectué sur la musique et la danse en Chine ancienne des travaux pionniers, dont rendent compte son *Mémoire sur les Danses Religieuses des Anciens Chinois* (1788) et la *Suite du mémoire sur les danses religieuses, politiques et civiles des anciens Chinois* (1789). On consultera avec profit l'ouvrage dirigé par Y. Lenoir & N. Standaert : *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur, P.U. de Namur, 2005, qui propose une édition critique des manuscrits inédits d'Amiot et en reproduit de nombreuses planches permettant de mieux se représenter les différents accessoires, figures, positions mobilisés dans ces danses. Voir annexe.

⁷ *Tiandi zhi ti* 天地之體 : *ti* désigne à la fois l'essence, la substance, autrement dit l'aspect constitutif de la réalité, ce qui sous-tend le fonctionnement du cosmos ; mais aussi sa conformation en tant que corps organisé, structuré d'éléments différents et hiérarchisés. D'où notre choix de le traduire par « constitution ».

surviendra⁸. Jadis, les Saints rois de l'Antiquité créèrent⁹ la musique de manière à ce qu'elle épouse la constitution du cosmos et porte à leur complétude la nature foncière des dix-mille êtres qui le peuplent. C'est ainsi qu'ils déterminèrent les timbres des huit directions de l'univers tels qu'ils s'assortissent aux sons des huit vents [nés] des souffles *yin* et *yang*¹⁰, et qu'ils fixèrent le diapason de l'Harmonie médiane de la Cloche Jaune¹¹ pour faire s'épanouir les dispositions propres de toutes choses. C'est pourquoi lorsque les échelles¹² étaient bien ajustées, les énergies *yin* et *yang* étaient en harmonie, et lorsque les tons et les notes étaient bien équilibrés les dix-mille êtres se classaient en catégories ; hommes et femmes n'intervertissaient pas leur place, prince et sujets ne transgressaient pas leur position. À l'intérieur des Quatre Mers les vues étaient unifiées, par les Neuf Provinces les

⁸ « *He qi ti, de qi xing, ze he ; li qi ti, shi qi xing, ze guai* 合其體，得其性，則和；離其體，失其性，則乖 » : la structure de la phrase invite d'abord à comprendre *he* 和 et *guai* 乖 comme attributs du sujet (implicite) « musique » : « Qu'elle s'accorde à la première et préserve la seconde, et elle sera harmonieuse ; qu'elle se dissocie de la première et s'écarte de la seconde, et elle sera discordante. » Cependant, *guai* 乖 ne semble pas désigner une discordance proprement musicale, une cacophonie, et la suite du paragraphe montrera que l'harmonie et la discordance s'étendent à la société, et même au cosmos tout entier. Autrement dit la musique est harmonieuse ou discordante, mais elle a également le pouvoir de rendre toutes choses harmonieuses ou discordantes, d'où notre traduction. D'autre part, nous n'avons pas su rendre de manière satisfaisante le jeu phonétique entre *he* 合 et *he* 和, et sans doute des termes comme « s'accorder » et « concorde » l'auraient-ils mieux restitué. Mais « concorde » n'a précisément pas l'ambiguïté d'« harmonie » et occulte le sens musical, c'est pourquoi il nous a paru préférable de sacrifier le jeu de mots.

⁹ Le verbe *zuo* 作 souvent employé pour parler de la « création » de la musique par les anciens Sages est à comprendre dans le sens causatif de « faire se produire, faire paraître » : dans la conception classique, la musique n'est pas une invention ex nihilo, le produit d'un pur acte de création, mais résulte d'une mise au jour des motifs sonores découverts dans la nature.

¹⁰ *Ding tiandi bafang zhi yin, yi ying yinyang bafeng zhi sheng* 定天地八方之音，以迎陰陽八風之聲 : l'expression renvoie au système de corrélations qui s'élabora sous les Han, entre les huit instruments ou leurs matériaux, évoqués plus haut, et les huit directions (*bafang* 八方 : les quatre points cardinaux et les quatre points médians) et leurs vents respectifs (les huit vents *bafeng* 八風), dont les noms varient d'un texte à l'autre (ex. : *Zuozhuan*, *Guoyu*, *Lüshi Chunqiu*, *Huainanzi*, *Shiji*, *Baihutong*). Chaque vent faisait résonner un matériau et l'instrument associé, par ex. les tambours pour le vent du nord, les cithares pour le vent du sud, les flûtes pour le vent d'est, les cloches pour le vent d'ouest etc. Ici encore les associations varient selon les textes, montrant que ces corrélations se sont élaborées graduellement. Voir J. Needham, « Sound and Acoustics » p. 151-156 ; John Major : « Notes on the Nomenclature of the Winds and Directions in the Early Han », *T'oung Pao* 65.1-3 (1979) p. 66-80 ; F. Picard, « Du bois dont on ne fait pas les flûtes » p. 166 ; Vladislav Sissaouri : *Cosmos, magie et politique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992. p. 132-138.

¹¹ *Huangzhong* 黃鐘, littéralement « la cloche jaune », est le premier des douze tubes musicaux *lüli* 律呂 (souvent abrégés en douze *lü* 律) qui donne le ton pour fixer tous les autres tons de l'échelle chromatique. *Zhonghe* 中和 « Harmonie centrale » est l'autre nom par lequel on a également coutume de la désigner. (Voir annexe). Falkhausen a montré que ces douze *lü* 律 standards musicaux, quoique légendairement associés à la création des tubes sonores en bambou par Ling Lun telle qu'elle est rapportée dans le chapitre « Guyue » du *Lüshi Chunqiu*, étaient en réalité initialement liés à des cloches. C'étaient elles qui, plus que les tubes musicaux, définissaient les tons employés pour accorder les instruments. D'ailleurs, la narration des exploits de Ling Lun se poursuit significativement avec l'établissement d'un jeu de cloches, qui confirme ce lien. Cf. Falkhausen : « On the Early Development of Chinese Musical Theory : the Rise of Pitch-Standards », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 112 n°3 (juil.-sept. 1992) p. 437.

¹² *Lüli* 律呂 les tons des douze tubes sonores, autrement dit la gamme musicale.

lois étaient uniformes¹³. L'on jouait sur l'autel de la Colline Circulaire et les divinités célestes descendaient, l'on jouait sur l'autel de la Colline Carrée et les divinités terrestres s'élevaient¹⁴. Le Ciel et la Terre joignaient leurs vertus et toutes les créatures alliaient leur vitalité ; sans même le recours aux châtiments ou aux éloges, le peuple tout naturellement se trouvait en paix.

Les principes *qian* et *kun* procèdent avec aisance et simplicité¹⁵, partant la musique élevée¹⁶ est sans sophistication. La Voie et son efficience¹⁷ sont égales et discrètes, partant les cinq notes¹⁸ sont sans saveur¹⁹. En vertu de cette sobriété, les énergies *yin* et *yang*

¹³ Certains commentateurs modernes comprennent *qi guan* 其觀 et *qi jie* 其節 comme désignant respectivement les postures de la danse et les mesures de la musique (Han Geping p. 73 & 80, Cai Zhongde p. 420 & 422). *Guan* 觀 a effectivement le sens d'aspect et *jie* 節 celui de rythme ; toutefois nous privilégions plutôt l'hypothèse d'une unification, dans l'espace géographique, des mentalités (*guan* : point de vue, opinion) et des normes (*jie* : ce qui règle, mesure), car ce passage nous semble décrire l'effet bénéfique de la musique au sein du peuple, à savoir cette ordonnance harmonieuse qui s'étend à travers tout le royaume.

¹⁴ Les musiques évoquées ici figurent dans le *Zhouli*, qui classe les danses en fonction de leur utilisation : pour le sacrifice aux divinités du Ciel ou de la Terre, aux ancêtres, ou encore aux esprits des fleuves, des montagnes, etc. Sont décrites également les circonstances spatio-temporelles de ces cérémonies : la performance musicale accompagnant la danse de la « Porte des Nuages » *Yunmen* 雲門, exécutée sur l'autel de la Colline Circulaire au solstice d'hiver, appelait les divinités célestes à descendre pour être honorées ; la performance musicale accompagnant la danse du « Bassin Céleste » *Xianchi* 咸池, exécutée au solstice d'été sur l'autel de la Colline Carrée, invitait les divinités terrestres à sortir pour être célébrées. Cf. *Zhouli* « Chunguan. Dasiyue » 春官.大司樂 (*Shisanjing zhushu* p. 788-790).

¹⁵ Les deux premiers hexagrammes du *Changement*, *qian* 乾 et *kun* 坤, sont les principes complémentaires du processus de transformation à la base du fonctionnement cosmique. *Qian* (composé de six traits pleins *yang*) est associé au Ciel et au masculin : il représente l'énergie *yang* en expansion, qui initie, insuffle l'élan à la transformation dont il est la puissance active ; il s'oppose à *kun* (composé de six traits brisés *yin*), associé à la Terre et au féminin, et qui représente l'énergie *yin* au repos, autrement dit le réceptif, l'accueil, la puissance de réalisation. La formule de Ruan Ji est inspirée d'un passage des « Xici » 繫辭 (Sentences attachées) du *Changement* : « 乾知大始，坤作成物。乾以易知，坤以簡能。易則易知，簡則易從 : *qian* a le pouvoir du grand commencement, *kun* est en charge du parachèvement des choses. *Qian* met en œuvre ce pouvoir avec facilité, *kun* met en œuvre sa compétence avec simplicité. Cette facilité rend le premier aisé à comprendre, cette simplicité rend le second aisé à suivre. » (*Zhouyi Zhengyi*, *Shisanjing zhushu* p. 76) Elle fait également écho au *Yueji* : « 大樂必易，大禮必簡 : La Grande Musique est aisée et le Grand Rite est simple. » (*Liji zhengyi* : *Yueji*, *Shisanjing zhushu* p. 1529).

¹⁶ La locution *yayue* 雅樂 « musique élevée/noble », dite encore « musique correcte » (*zhengyue* 正樂) désigne essentiellement les Odes (*Ya* 雅), petites et grandes, du *Shijing* : c'est la musique cérémonielle dans toute sa splendeur, une splendeur qui précisément ne resplendit pas. Nous développerons dans le commentaire ce paradoxe d'une musique d'apparat dont le propre est d'être sans éclat, car elle a pour vocation d'exalter non point les émotions mais la noblesse morale : caractérisée par un dépouillement proche de l'austérité voire de la monotonie, elle est *bu fan* 不煩 « sans complication » ou « sans prolixité », si l'on comprend *fan* dans le sens de nombreux, abondant ; c'est pourquoi nous avons privilégié pour la traduction de *ya* le terme « élevé » plutôt qu'« élégant », qui en français connote trop le raffinement ou la délicatesse dont cette musique est justement dépourvue.

¹⁷ Sur la base du parallélisme avec la phrase précédente 乾坤易簡, nous avons choisi de lire *dao* 道 et *de* 德 comme juxtaposés, mais « l'efficience de la Voie » était également possible.

¹⁸ Les cinq notes *gong* 宮, *shang* 商, *jiao* ou *jue* 角, *zhi* 徵, *yu* 羽 qui composent la gamme pentatonique (voir annexe). Souvent, la périphrase « les cinq notes » désigne la musique en général.

communiquent naturellement ; en vertu de cette fadeur, les dix-mille êtres connaissent naturellement la félicité. Au fil des jours, insensiblement le Bien s’accomplissait, mœurs et coutumes allaient en s’amendant, unifiées sous l’effet de cette musique. Telle était la Voie naturelle, et la musique à son commencement.

Quand par la suite les Sages disparurent, la Voie et la Vertu périclitèrent : le pouvoir et la loi perdirent leur assise, les subtilités de l’esprit semèrent le trouble en toute chose ; l’œuvre de civilisation fut laissée à l’abandon et les désirs à leur libre cours, et chaque [contrée] adopta dès lors ses propres mœurs et coutumes. On appelle « mœurs » une éducation initiale qui, mise en pratique dans la conduite, prend le nom de « coutumes ». Il est dans les mœurs des principautés de Chu et Yue de priser la bravoure, la coutume y est donc de faire fi de la mort ; il est dans les mœurs de Zheng et de Wei d’être enclin aux excès, l’usage y est donc de ne pas faire cas des conduites dissolues²⁰. Le mépris de la mort explique l’existence de chansons où l’on se rue dans les flammes et se jette dans l’eau²¹ ; l’indulgence pour la débauche explique l’existence d’airs tels que « Parmi les mûriers » et « Au bord de la rivière Pu »²². Chacun chantait ce qui lui agréait et psalmodiait ce à quoi il

¹⁹ À la faveur de synesthésies ancrées dans une vision holistique du cosmos (les cinq phases *wuxing* 五行 donnent naissance aux cinq couleurs *wuse* 五色, aux cinq sons *wusheng* 五聲, aux cinq saveurs *wuwe* 五味 etc.), et d’une propension du discours philosophique à la métaphore, la saveur est souvent utilisée pour parler de formes sensibles non gustatives, notamment auditive, comme la musique. Le terme « sans-saveur » (*wuwe* 無味), proche de la « fadeur » ou de « l’insipidité » *dan* 淡 est un concept majeur de l’esthétique musicale : particulièrement développé dans le contexte taoïste pour évoquer la musique suprasensible du Dao, comme nous l’avons vu avec Wang Bi, il l’est également dans l’idéal confucéen d’une musique rituelle qui ne recherche jamais le plein déploiement du son mais au contraire son dépouillement maximal, à l’image du Grand Bouillon non assaisonné utilisé dans les offrandes aux anciens rois (ex : *Xunzi*, « Lilun » 禮論 ou *Yueji*, « yueben » 樂本. Le commentaire s’attachera à montrer les affinités et les différences de ces conceptions dans les deux paradigmes.

²⁰ Les jugements dépréciatifs sur les propensions belliqueuses des peuples de Chu 楚 ou de Yue 越 et les conduites licencieuses des habitants de Zheng 鄭 ou de Wei 衛 sont unanimes. Voir par ex. les notices géographiques du *Hanshu* 漢書 « dili zhi » 地理志 ou le *Guanzi*, « shuidi » 水地, ou encore le *Yueji* (*Shisanjing zhushu* p. 1528). Reflet de l’état moral de leurs habitants et de leurs dirigeants, les airs musicaux de ces royaumes, en particulier ceux de Wei et Zheng (5^{ème} et 7^{ème} livres de la section « Guofeng » du *Shijing*), en sont venus à désigner le type même des « mauvaises musiques » ou « sons dépravés » (*yinsheng* 淫聲), qui dérèglent le cœur des hommes. C’est pourquoi Confucius préconisera de les proscrire (*Lunyu* XV 10, XVII 18).

²¹ À défaut de trouver dans le répertoire des airs précis relatifs à ces faits, nous supposons qu’il s’agit ici d’une allusion à la musique martiale ou à des chants vantant la témérité pugnace de toutes sortes de martyrs, bretteurs, guerriers etc. Ruan Ji donnera un exemple un peu plus loin.

²² La rivière Pu 濮, affluent du Fleuve Jaune et de la rivière Ji 濟水 (actuel Henan), et Sangjian 桑间, toponyme : lieu de rendez-vous galant au bord de cette rivière, dans le royaume de Wei (cf. *Hanshu*, « dili zhi » 地理志). On y entendait donc avant tout des chansons galantes, des airs libertins et langoureux, condamnés par l’orthodoxie confucéenne. Le *Yueji* les qualifie d’« airs de royaumes en perte de vue » (*wangguo zhi yin* 亡國之音), c’est-à-dire de royaumes dont le gouvernement débile et le peuple dissipé couraient inéluctablement à leur ruine. Une glose explique plus précisément que Sangjian 桑间 désigne la musique que Zhou 紂, dernier roi des Shang, força son maître de musique Yan à composer ; à la victoire du tyran par le roi Wu 武王, maître Yan s’enfuit vers l’est et, arrivé à la rivière Pu s’y jeta pour s’y noyer. (*Yueji* p. 1528. Voir aussi *Hanfeizi*, III.10 « shiguo » 十過 Les dix

s'adonnait ; les chanteurs se répandaient en larmes et les auditeurs en soupirs, et renoncer à tout cela n'eût pas manqué de susciter chez tous un vif regret²³. Le plaisir de jours sans fin, la jouissance²⁴ de nuits sans aube emplissaient leurs poitrines, comme ils se rassemblaient pour entonner et répéter, sempiternellement, ces mélodies aux accents envoûtants²⁵. L'affection entre père et fils s'en trouva délaissée, les règles entre prince et sujet altérées, les convenances au sein du foyer amputées, les travaux dans les champs négligés ; au mépris d'un bonheur pérenne, on accordait sa faveur à toutes les intempérances. C'est ainsi qu'au sud du Chang Jiang et de la rivière Huai les habitants étaient portés sur le meurtre et la violence, et qu'entre les cours d'eau Zhang et Ru ils affectionnaient les unions illégitimes²⁶; qu'il existait au royaume de Wu [l'histoire de] l'âme probe aux deux épées²⁷, et à Zhao [le rêve de] la visiteuse jouant du qin²⁸. Le souffle émerge du cœur et le son

erreurs : *Hanfeizi jijie* 韓非子集解 Pékin, ZHSJ, 1998, p. 62-66) Composés dans un contexte de chaos et de déclin, ces airs sont stigmatisés comme le type même de la musique licencieuse. Ruan Ji y fait allusion en d'autres endroits de son œuvre avec la même réprobation (voir *Dongping fu* 東平賦, *Ruan Ji ji jiaozhu* p. 5).

²³ Traduction proposée à titre hypothétique. Nous comprenons que dans ce contexte, tous (chanteurs comme auditeurs) auraient déploré l'abandon de ces pratiques ou de ces airs.

²⁴ En suivant l'édition ZHSJ qui donne tan 歎 au lieu de xin 忻 on aurait pu traduire « les soupirs (d'extase ou de bouleversement) de nuits sans aube ».

²⁵ *Mimi wuyi* 靡靡無已 : *mimi* 靡靡 signifie « continu, ininterrompu », mais aussi dans la locution *mimi zhi yin* 靡靡之音 une musique légère et agréable, avec une connotation péjorative : langoureuse et lénifiante, elle flatte les sens et amollit les âmes.

²⁶ *Jiang Huai zhi nan* 江淮之南 le sud du Chang Jiang et de la rivière Huai désigne les royaumes de Chu et Yue ; *Zhang Ru zhi jian* 漳汝之間 « entre les cours d'eau Zhang et Ru » désigne les pays de Zheng et Wei.

²⁷ Il s'agit vraisemblablement d'une allusion à Gan Jiang 干将 et Mo Xie 莫邪, couple de célèbres fourbisseurs du royaume de Wu 吳 sous les Printemps et Automnes. Dans la version du *Wu Yue Chunqiu* 吳越春秋 « Helü neizhuan » 闔閭內傳 (Biographie du roi Helü) citée en note par Chen Bojun, Gan Jiang dont la renommée de forger est parvenue jusqu'au roi Helü de Chu, est chargé de confectionner pour lui deux épées. Mais pour des raisons qui lui échappent, les métaux ne fondent pas, et après trois mois les épées ne sont toujours pas prêtes. Son épouse Mo Xie, convaincue que seul un ingrédient humain permettra à l'alchimie d'opérer, se coupe ongles et cheveux (dans une autre version elle fait le sacrifice de sa propre personne) pour les jeter dans le fourneau. Les deux épées mâle et femelle ainsi fondues sont baptisées respectivement Gan Jiang et Mo Xie. (Voir trad. de R. Mathieu dans *L'Anthologie des Mythes et Légendes de la Chine Ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, p. 208-210). Dans la version du *Soushen ji* 搜神記 de Gan Bao 干寶 (juan 11 § 266), Gan Jiang met trois ans avant d'achever les épées ; sachant qu'il sera puni de mort pour ce retard, il cache l'épée mâle afin qu'elle serve un jour à son fils pour le venger. Devenu grand, celui-ci charge un spadassin d'exécuter sa vengeance et lui confie l'épée de son père, ainsi que sa propre tête mise à prix par le roi. Le spadassin accomplit sa mission, avant de se trancher lui-même la tête. (Trad. Mathieu : *À la recherche des esprits*, Paris, Gallimard, 1992, p. 129-131). Quelle que soit la version retenue, cet exemple vient logiquement illustrer la témérité et le mépris de la mort, la violence ou le goût du meurtre reconnus aux habitants de Chu, Yue et ici Wu, situé lui aussi « sud du Chang Jiang et de la rivière Huai » ; cette histoire fournit typiquement le motif à ces « airs où l'on rue dans les flammes » évoqués plus haut par Ruan Ji.

²⁸ Dans l'économie générale de la démonstration, cette allusion devrait illustrer les mœurs licencieuses et adultères des habitants « entre les cours d'eau Zhang et Ru », Zheng, Wei et ici Zhao. D'après la note de Chen Bojun, il s'agirait d'une allusion au roi Wuling 武靈 de Zhao 趙, qui vit en rêve une jeune femme d'une beauté extraordinaire chanter en s'accompagnant à la cithare. Wu Guang 吳廣 profita de l'occasion pour offrir sa fille Wa Ying 娃嬴 en tribut au roi Wuling, dont elle

pénètre par les oreilles, mains et pieds s'élèvent dans les airs sans que les auditeurs aient même conscience de leur agitation²⁹. Le goût de la bravoure est source d'offense aux supérieurs, l'attrait pour la débauche entraîne l'abandon de l'affection filiale. De l'offense aux supérieurs résulte la dissidence entre prince et sujets, de l'oubli des sentiments filiaux s'ensuit la discorde entre père et fils. Dans une surenchère de dissensions, maux et fléaux en tous genres virent le jour ; avec le surgissement des malheurs, les différences d'opinion allèrent s'exacerbant ; avec la survenue des désastres, les pensées allèrent toujours plus divergeant. Ainsi, les mœurs différaient selon les contrées et les coutumes variaient d'une province à l'autre, écarts et clivages devinrent tels que toute communication s'avéra dès lors impossible. Les sons musicaux et le souffle qui les animait perdirent toute homogénéité, les mélodies et les rythmes tombèrent dans la disparité.

C'est pourquoi les Saints [des générations suivantes]³⁰ instituèrent des tons convenablement accordés, établirent des notes harmonieusement équilibrées, instaurèrent des rythmes commodes à exécuter, fixèrent des figures chorégraphiques aisées à effectuer ; de telle sorte que de ceux qui sous le ciel perpétrèrent la musique et la danse, il n'y en eût aucun qui ne les prît pour modèles. Du haut en bas de la hiérarchie, passant par toutes les classes jusqu'au peuple, tous écoutaient cette musique. Les chanteurs déclamaient la vertu des premiers rois, les danseurs en reproduisaient l'allure ; dans le maniement des accessoires on figurait leurs lois, dans le battement de la cadence on s'accordait à leurs décrets. Pénétrés et imprégnés d'une telle musique, cœurs et souffles retrouvaient leur osmose, et par voie de conséquence mœurs et coutumes recouvrèrent l'unité.

devint la favorite. Par la suite, le roi destitua le dauphin impérial (Zhao Zhang 趙章) au profit du fils de celle-ci (Zhao He 趙何). Le dauphin déchu prit les armes contre son père, et tous deux trouvèrent la mort dans le combat (*Shiji* 43.13 « Zhao shi jia » 趙世家 (Maison héréditaire de Zhao). La passion du roi pour sa favorite, la déchéance du dauphin impérial par son père, et l'offensive militaire du fils déchu contre son père, préfigurent les conséquences des conduites licencieuses que décrit Ruan Ji dans la suite de sa démonstration : l'oubli des sentiments filiaux et à la discorde entre père et fils.

²⁹ *bu jue qi hai* 不覺其駭. La traduction est hypothétique : nous comprenons *qi* 其 comme pronom réfléchi et *hai* 駭 dans une fonction passive ; Han Geping (p. 81) comprend *qi* comme renvoyant à la musique, et *hai* 駭 dans un sens causatif, en traduisant « sans avoir conscience du caractère effrayant de ces musiques. » Cai Zhongde (p. 421) et Ji Lian kang (p. 76) comprennent que les gens « ne trouvent là rien d'étonnant. »

³⁰ Un problème de temps s'est posé pour la traduction de ce passage, et plus largement pour la temporalité du texte : s'agit-il ici d'un présent de vérité générale ou de la description d'un fait historique ? Et en ce cas, comment comprendre cette historicité elle-même ? Ruan Ji parle-t-il, comme le comprend Holzman (*Poetry and Politics* p. 90), de « nouveaux Saints » qui succèdent à ces époques de trouble, ou bien réitère-t-il comme un leitmotiv l'intention des anciens rois lorsqu'il créèrent la musique ? Nous penchons pour la première option, car il nous semble que Ruan Ji dresse dans ce texte un tableau chronologique de la musique, depuis son état initial et idéal, en passant par ses vicissitudes, et progressant jusqu'à une situation récente ou contemporaine. Dans ce paragraphe, Ruan Ji ne semble plus parler de la musique naturelle du temps des premiers Rois, mais d'une musique qui tente de restaurer l'harmonie perdue en véhiculant leurs enseignements et en diffusant leurs vertus auprès des hommes.

Dans les chorégraphies des Saints rois, les différentes figures — pas et mouvements de la tête — visaient à plier le corps et discipliner le cœur, à encourager l'individu dans la culture de soi et l'inciter à s'établir paisiblement dans ses occupations. Chants et mélodies, poèmes et mélodies, tendaient à diffuser l'harmonie, et à faire connaître aux hommes leurs insuffisances. Cloches et tambours permettaient de réguler l'oreille, plumes et guidons de discipliner le regard ; dans l'écoute de la musique l'on préservait l'ouïe des déviances, dans le spectacle de la danse l'on prévenait de l'œil la sénescence. En conséquence, mœurs et coutumes s'amélioraient, c'est pourquoi l'on tient que « pour réformer les mœurs et transformer les coutumes, rien ne vaut la musique. »

Les huit instruments ont leur configuration propre et chacune des cinq notes provient de la nature³¹ ; des éléments d'un même genre s'ordonnent selon leur taille³². En vertu de cette provenance naturelle, il ne peut exister de désordre ; en vertu de cette hiérarchisation selon la taille, une ordonnance bien équilibrée peut exister. Ainsi par exemple les cithares *qin* du mont Kongsang et *se* du mont Yunhe, les flûtes de la contrée de Guzhu et les carillons des rives de la Si³³, ont des matériaux harmonieux, purs et bien

³¹ *Bayin you benti* 八音有本體 : on peut comprendre ici que les huit instruments ont leur timbre ou leur texture propre, renvoyant au matériau dont ils sont constitués. *Wusheng you ziran* 五聲有自然 : Cai Zhongde (p. 425 et 428) comprend que chaque note a une hauteur déterminée, qui est à notre avis sous-traduit car la notion de *ziran* n'est pas rendue. Même remarque pour Ji Liankang (p. 80) qui traduit « les notes obéissent toutes à des lois » ; Han Geping (p. 81) semble plus proche en traduisant que chaque note emprunte sa hauteur à la nature, autrement dit a une hauteur naturellement déterminée. Il faut sans doute comprendre plus largement, comme y invite la glose de Chen Bojun (p.86), que les notes de la gamme imitent ou reproduisent la nature, idée canonique des conceptions musicales.

³² *Qi tongwu zhe yi daxiao xiangjun* 其同物者以大小相君 : la difficulté de l'expression tient à l'indétermination de *qi* 其 et de *wu* 物 : les commentateurs et traducteurs ne s'entendent pas sur le sens qu'il faut donner à *wu* 物 : faut-il comprendre que les instruments d'une même famille (composés d'un même matériau) s'ordonnent du plus grand au plus petit ? ou que pour un même instrument les éléments sont disposés du plus grand au plus petit, rendant des notes de la plus grave à la moins grave (ex : les pierres des lithophones, les cloches des carillons, les tuyaux des flûtes, les cordes des cithares) ? Il semble que *qi* renvoie à la fois aux 八音 et aux 五聲 de la proposition précédente, et que les deux sens sont présents pour *物*. Dans l'un comme dans l'autre cas il s'agit de désigner une hiérarchisation d'éléments au sein d'un même ensemble.

³³ *Kongsang zhi qin* 空桑之琴, *Yunhe zhi se* 雲和之瑟, *Guzhu zhi guan* 孤竹之管, *Sibin zhi qing* 泗濱之磬 sont les instruments confectionnés avec les matériaux de ces lieux. Kongsang 空桑 littéralement les « Mûriers Creux » est le nom d'une montagne dans l'ancien pays de Lu (actuel Henan), associée aux empereurs mythiques de l'Antiquité Huangdi et Zhuan Xu 顓頊 son successeur (*Lüshi Chunqiu*, « Guyue » ZHSJ p. 123) ; il est aussi considéré comme lieu de naissance de Confucius et de Yi Yin 伊尹, grand ministre de Tang le Victorieux qu'il aida à fonder la dynastie des Shang. Dans le *Shanhai jing* « Dongshan jing » 東山經 4, une note précise qu'on y trouve en abondance du bois servant à la confection des cithares. Yunhe 雲和 littéralement les « Nuées Harmonieuses » est également une montagne où poussait un bois précieux utilisé pour la confection des cithares, qui rendaient des sonorités pures et limpides ; la rivière *Si* 泗 coule aux frontières de l'actuel Shandong et de l'Anhui ; il y flottait des pierres musicales (*Shangshu* « Xia shu, Yu xian » et *Shiji* « Xia benji »). Quant à Guzhu 孤竹 littéralement les « Bambous Solitaires », il s'agit d'une petite principauté du Hebei où poussait beaucoup de bambou, et où vécurent les deux ermites Boyi et Shuqi, fils du seigneur de la principauté ; à la mort de leur père, tous deux refusèrent le fief, Shu Qi parce qu'il était le cadet, Bo

proportionnés, et des sonorités en juste adéquation les unes avec les autres, ils proviennent donc nécessairement d'un endroit précis. Ils s'ordonnent selon leur taille et s'accordent au diapason de la Cloche Jaune, ils obéissent donc nécessairement à un nombre déterminé³⁴. Cette provenance déterminée confère à ces instruments noblesse et valeur, et ce nombre fixe proscrit l'aléatoire de leur facture. Cette première qualité les rend dignes de servir les esprits ; la seconde leur vaut de contribuer à la transformation des hommes. Par leur aspect matériel ils se rattachent à la configuration de l'univers, aussi leur confection ne peut-elle être laissée au hasard ; dans leurs principes généraux ils reproduisent les voix des créatures des lointains³⁵, c'est pourquoi l'on ne peut les modifier à la légère.

Les *Odes* se distinguent des *Éloges*³⁶, par conséquent hommes et divinités ne se mélangent pas. Un nombre préside au rythme et à l'agencement [des notes]³⁷, aussi les inflexions de la mélodie ne sont-elles pas désordonnées ; une mesure règle les circonvolutions [de la danse], par suite ses mouvements ne peuvent être confus ; un motif principal³⁸ est à l'œuvre dans les chants, c'est pourquoi les paroles ne peuvent être

Qi parce que leur père avait nommé Shu Qi comme héritier (cf. *Lüshi Chunqiu* et *Shiji*, « Bo Yi liezhuan »). D'après le *Zhouli* « Chunguan, Dasiyue », les flûtes de Guzhu et les cithares de Yunhe accompagnaient la danse de la « Porte des Nuages » lors de la cérémonie sacrificielle aux divinités célestes, et les flûtes de Guzhu et les cithares de Kongsang accompagnaient la danse du « Bassin Céleste » exécutée lors de la cérémonie sacrificielle aux divinités terrestres. Aucune mention n'est faite des carillons confectionnés avec les pierres des rives de la Si.

³⁴ La Cloche Jaune *huangzhong* 黃鐘 premier ton de l'échelle chromatique (voir annexe), est la hauteur fondamentale à partir de laquelle on calcule, par des procédures algorithmiques associant les processus *yin* et *yang* (d'où probablement l'emploi du terme *qi* 氣 dans l'expression 黃鐘之氣) la longueur de tous les tubes musicaux et accorde tous les onze autres tons. *Chang shu* 常數 désigne donc vraisemblablement ce « nombre fixe » ou déterminé selon lesquels les instruments sont fabriqués pour rendre les tons adéquats.

³⁵ La traduction de *qi fan* 其凡 est hypothétique ; Cai Zhongde comprend qu'il s'agit de l'ensemble des instruments ; G. Goormaghtigh suggère que le binôme *qi wu* 其物 - *qi fan* 其凡 renvoie aux deux aspects complémentaires des instruments : la dimension matérielle, et non matérielle (les principes généraux) (Communication privée). Peut-être faut-il voir dans *yuanwu* 遠物 une allusion à Ling Lun fabriquant les douze tuyaux sonores à partir du chant des phénix (*Lüshi chungqiu* « Guyue » 5.8a-9a), donnant l'idée que les douze tons sont inhérents à la nature et n'ont pas été créés par l'homme, mais simplement découverts et retranscrits.

³⁶ La distinction entre les *Odes* (*ya* 雅) et les Hymnes ou Éloges (*song* 頌), deux formes nobles du canon de la poésie rituelle, tient aux circonstances dans lesquelles elles sont déclamées : les *Odes Majeures* (*Daya* 大雅) et *Mineures* (*Xiaoya* 小雅) rassemblées dans les seconde et troisième sections du *Shijing*, étaient chantées à la Cour à l'occasion de célébrations importantes ou plus ordinaires (réceptions, festins, banquets). Quant aux Éloges (quatrième section du *Shijing*), ils chantaient la vertu suprême et les tributs des grands rois pour en faire part aux divinités ; on les jouait donc dans les temples, à l'occasion des cérémonies sacrificielles aux esprits.

³⁷ *Jie hui you shu* 節會有數 : C'est vraisemblablement de l'aspect proprement musical qu'il s'agit ici (les propositions suivantes concernent les deux autres composantes de la musique que sont le chant et la danse), mais on ne sait pas s'il faut comprendre *jie* 節 dans le sens de rythme ou d'articulation ; et pour *hui* 會 s'il désigne l'agencement, l'union des notes, ou bien leur hauteur (traduction de Cai Zhongde p. 426 et 428 que rien ne semble néanmoins accréditer).

³⁸ Chen Bojun (note 5 p. 87) et Han Geping (p. 74 note 25) comprennent *zhu* 主 comme « chef de chœur », ce qui paraît peu probable. Nous comprenons comme Cai Zhongde (note 10 p. 426) ou Ji Lian kang (p. 80) qu'il s'agit d'un motif directeur constituant l'objet principal du chant.

anarchiques. Il s'agit de conduire [la musique] par le bien, la pacifier par l'harmonie, la maintenir dans la justesse, la préserver dans la pérennité³⁹ ; d'établir des distinctions au sein de sa diversité, comparer ses belles qualités, remédier à ses insuffisances et favoriser la meilleure, de manière à débarrasser les mœurs des pratiques hétérodoxes, et à faire retour à la grande œuvre civilisatrice des Saints rois.

Le dessein des anciens rois en créant la musique était de fixer la disposition intime des dix-mille êtres et d'unifier les aspirations des hommes à travers tout le royaume. C'est ainsi qu'ils firent les notes musicales équilibrées et les figures chorégraphiques harmonieuses ; alors les inférieurs ne briguaient pas les musiques des supérieurs, les princes ne convoitaient pas les chorégraphies de leurs sujets⁴⁰ ; sans qu'existât la moindre rivalité, le sens de la loyauté et de la justice atteignait à sa perfection.

Car la musique correcte est le moyen de faire barrage à la musique licencieuse ; si la première n'est pas en usage, la seconde fera son apparition. L'empereur Ai des Han ne prisait guère la musique, il destitua le Bureau de la Musique⁴¹ et ignorait par ailleurs la

³⁹ Ce passage est délicat à traduire, dans la mesure où l'on identifie mal l'objet désigné par *zhi* 之 : la logique du texte voudrait qu'il renvoie à la musique, mais dans l'expression et le choix des termes il semble plutôt y être question du peuple. Les traducteurs sont mitigés, Chen Bojun indique qu'il s'agit de la musique (note 5 p. 88) et Cai Zhongde partage son avis (notes 11 & 12 p. 426), de même que Ji Lian kang (p.80), tandis que Han Geping, suivi par Criddle, interprètent le passage comme renvoyant au peuple.

⁴⁰ *xia bu si shang zhi sheng, jun bu yu chen zhi se* 下不思上之聲，君不欲臣之色 : Han Geping (p. 82) et Ji Lian kang (p.81) comprennent *sheng* 聲 dans le sens de « bonne renommée » (*meisheng* 美聲) et *se* 色 dans le sens de « belle allure » (*jiase* 佳色 ou *meise* 美色) ; la note de Chen Bojun (1 p. 88) que nous avons suivie invite à comprendre les deux termes comme renvoyant respectivement au *sheng* 聲 et au *rong* 容 de la phrase précédente (故使其聲平，其容和), ie. aux musiques et aux danses. Pour comprendre ce passage, il faut se rappeler que les danses et les musiques ne pouvaient être jouées indifféremment à tous les niveaux de l'échelle sociale et relevaient de prérogatives bien délimitées. Ainsi l'exécution de certaines d'entre elles était réservée aux classes supérieures tandis que d'autres pouvaient être exécutées à des niveaux inférieurs l'échelle. Un passage du *Yueji* montre notamment que le nombre de rangées de danseurs servait pour la récompense ou la punition des seigneurs féodaux (Yueji, « Yue shi ») et que le nombre de danseurs était un indicateur de la vertu et du pouvoir d'un prince.

⁴¹ *Yuefu* 樂府 : Bureau de la Musique mis en place par Han Wudi (r. 141-87 av. J.-C) pour collecter les airs des différentes principautés et composer des chants destinés à accompagner offrandes sacrificielles, réceptions à la cour ou parades militaires. Ces chants (désignés eux aussi par le terme *Yuefu* 樂府) étaient composés par des musiciens professionnels au statut modeste, ce qui exclut d'en parler en termes de chansons populaires, même s'ils étaient souvent adaptés de compositions populaires et reflétaient les traditions folkloriques des différentes régions. Cet organe fut destitué par l'empereur Ai 哀帝 (r. ≈ 7-1 av. J.-C), qui peu après son accession au trône mit en œuvre une série de réformes rituelles et publia un décret exprimant sa volonté d'éradiquer, par la dissolution de cet organe, les airs de Zheng, en plein essor à la cour depuis son prédécesseur l'empereur Cheng 成帝. En effet, les chants du Bureau de la musique employaient parfois la musique populaire de Zheng et Wei, considérée comme débauchée, ce qui lui valait les critiques de certains lettrés confucéens auxquelles Aidi adhéra. Cf. *Hanshu* « Aidi ji » et « liyue zhi » 禮樂志 (*Hanshu*, Pékin, ZHSJ, 1962, p. 335, 1045 et 1072-1074) ; M.E. Lewis : *The Early Chinese Empires : Qin and Han*, Harvard U.P., 2010, p. 219-222. Il est intéressant de voir que Ruan Ji dénonce l'abolition du Yuefu comme l'action d'un souverain ignorant en matière de musique (sa biographie mentionne qu'il n'avait pas d'inclination

manière dont il convenait de régler les rites corrects⁴². Les lois n'étaient pas non plus cultivées, de sorte que la musique licencieuse ne tarda pas à émerger. L'orgueil et la débauche d'un Zhang Fang ou d'un Chun Yuzhang dépassaient toute mesure, l'opulence d'un Bing Jiang ou d'un Jing Wu⁴³ surpassait celle de quiconque en leur siècle. Après la suppression du Bureau de la Musique, l'inconduite et le laisser-aller des inférieurs ne cessèrent de s'exacerber ; comme lui-même ne faisait aucun cas de la musique correcte, la licence et le désordre allèrent en s'aggravant, car le rite n'était pas institué.

Châtiments et instructions constituent un seul et même corps⁴⁴ ; rite et musique regardent respectivement l'extérieur et l'intérieur⁴⁵. Quand les châtiments se relâchent, les instructions seules ne peuvent être en vigueur ; et quand le rite est négligé, la musique n'a plus rien sur quoi se fonder. Fixer les démarcations entre le noble et le vil et les hiérarchies entre le supérieur et l'inférieur, c'est ce que l'on appelle le Rite ; établir l'homme dans une vie paisible et chasser de son cœur le sentiment de tristesse, c'est ce que l'on appelle la Musique. Chars et costumes, bannières et étendards, temples et demeures, vins et nourritures sont les accessoires mobilisés lors du Rituel ; cloches et lithophones, tambours à une et deux faces, cithares à sept et vingt-cinq cordes, danse et chant, sont les instruments mis en œuvre pour la performance musicale. Que le rituel aille au delà des lois qui le

naturelle pour cette dernière) et aux conséquences fâcheuses, alors que ses motivations initiales, invoquées lors de son décret, pointaient au contraire le désir d'endiguer l'expansion des musiques licencieuses à la cour, favorisée justement par le Bureau.

⁴² Ou en suivant l'édition SHGJ qui donne 禮樂 : les rites et la musique.

⁴³ Zhang Fang 張放 et Chun Yuzhang 淳於長, appartenant aux familles des parentés extérieures, étaient deux favoris de l'empereur Cheng des Han 漢成帝. Zhang Fang 張放 avait reçu de son père le titre héréditaire de *Fuping hou* 富平侯 Marquis de Fuping, et épousé la fille d'un frère de l'impératrice. Sa biographie fait état de sa richesse, de ses palais, de ses excursions, de l'abondance de ses chars et de ses vêtements. (cf. *Hanshu*, « Zhang Tang zhuan » 張湯傳 p. 2654-2656) ; Chun Yuzhang 淳於長 reçut le titre de 定陵侯 Marquis de Dingling et occupa des charges importantes dans le palais, qui lui permirent d'être proche de l'empereur et de l'impératrice. Sa biographie fait mention de ses richesses ainsi que de son goût immodéré pour les femmes et la musique (cf. *Hanshu*, « Ningxing zhuan » 佞幸傳 Biographies des Favoris de l'Empereur et « liyue zhi » p.3730-3732 et p. 1072) ; Bing Jiang 丙疆, Jing Wu 景武 : deux musiciens du palais impérial sous le règne de Han Chengdi, dont la richesse était notoire. (*Hanshu* « liyue zhi » p. 1072)

⁴⁴ Ruan Ji reprend ici une idée fondamentale de la conception confucéenne de la musique exposée dans le *Yueji* : les châtiments, les lois (équivalent de instructions), le rite et la musique, sont les quatre composants complémentaires et mutuellement nécessaires d'un tout unifié, et contribuent à la même finalité : maintenir l'harmonie nécessaire à l'ordre social. « 故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦。禮樂刑政，其極一也，所以同民心而出治道也 Ils employaient les rites pour diriger les volontés, la musique pour unir les voix, les lois pour unifier les conduites, les châtiments pour empêcher les mauvaises actions. Les rites, la musique, les châtiments et les lois visaient à un seul et même but, unir le cœur des hommes et manifester la voie du bon gouvernement. » (*Liji Zhengyi. Yueji. Shisanjing zhushu* p. 1527).

⁴⁵ *Li yue wai nei ye* 禮樂外內也 : Cette formulation est de toute évidence empruntée au *Yueji*, qui distingue les modalités opératoires du Rite et de la Musique, conçus comme deux instances complémentaires agissant respectivement sur la contenance et le cœur de la personne : « 樂自中出，禮自外作 : la musique procède depuis l'intérieur, le rite agit depuis l'extérieur. » (*Liji Zhengyi. Yueji. Shisanjing zhushu* p. 1529).

régissent, et la hiérarchie entre noble et vil s'en trouvera renversée ; que la musique vienne à perdre son ordre, et les relations entre le proche et le distant seront sans dessus dessous. Le rite fixe l'apparence quand la musique pacifie le cœur, le rite régule l'aspect extérieur quand la musique agit sur son for intérieur. Lorsque Rite et Musique sont corrects alors la paix règne sous le ciel.

Jadis, la requête de cet homme de Wei⁴⁶ qui demandait à pouvoir faire usage de rubans de soie sur la sangle et le harnais de ses chevaux, ainsi que du triple portique de cloches⁴⁷ causa le soupire de Confucius, qui déplorait que l'observance du rituel se fût perdue et l'usage de la musique corrompu. Car la cloche est la pièce maîtresse de la musique⁴⁸, et le portique le dispositif ordonnant le système des cloches. Que les cloches soient privées de cet ordonnancement et la musique perd son instance maîtresse ; que plus aucune norme constante ne préside à la pièce maîtresse ni à son dispositif, et toutes sortes de sons étranges voient le jour ; plénitude et déclin se succèdent, hier et aujourd'hui sont soumis au même changement : les saints enseignements sont abandonnés, par conséquent des hommes ingénieux se mettent à composer de nouvelles mélodies aux sonorités

⁴⁶ Il s'agit de Zhongshu Yuxi 仲叔于奚, haut fonctionnaire du royaume de Wei 衛 et préfet de Xinzhū 新築 sous les Printemps et Automnes ; lors d'une bataille entre les armées de Wei et de Qi, il avait sauvé la vie du grand général Sun Huanzi 孫桓子, qui voulut pour le récompenser lui faire don d'un fief ; celui-ci déclina l'offre, et demanda à la place de pouvoir faire usage d'insignes (un triple portique de cloches dans sa cour, de grandes sangles et des ornements sur le poitrail de ses chevaux) qui étaient normalement l'apanage de la noblesse : la faveur lui fut accordée. La volonté de posséder les attributs d'un prince feudataire sans en avoir le statut est inappropriée et constitue un manquement caractérisé au rituel. D'où l'objection de Confucius, selon qui l'emprunt de titres et d'insignes inadéquats avec les charges et les dignités réelles a des conséquences fâcheuses pour l'administration du royaume et pour sa destinée. *Zuozhuan*, juan 25, Duc de Cheng, 2^{ème} année (589 av. J.-C.) (*Chunqiu Zuozhuan zhengyi, shisanjing zhushu* p. 1893).

⁴⁷ *Quxuan* 曲縣 : chevalet auquel étaient suspendues les cloches ou les pierres musicales. D'après le *Rituel des Zhou*, la disposition et le nombre de ces portiques étaient commandés par le statut de leur détenteur : le fils du Ciel en disposait sur les quatre pans de la pièce (ce dispositif portait le nom de *gongxuan* 官懸) ; les princes feudataires en disposaient trois (*guxuan* 曲懸), les hauts dignitaires deux (*panxuan* 判懸) et les autres fonctionnaires un seul (*texuan* 特懸). Cf. *Zhouli* « chunguan xiaoxu » 春官小胥 (p. 795).

⁴⁸ La cloche, instrument principal de la musique archaïque des Zhou, a conservé à travers les siècles son prestige antique et son autorité cosmique. Testament de la grandeur impériale, elle procurait aux auditeurs un accès à l'Antiquité, au cosmos et aux esprits. C'est elle qui donnait le ton et servait pour l'accordage de tout l'orchestre rituel ; c'est elle également qui ouvrait les représentations, acte symbolisant la juste autorité du prince (le *Guoyu* donne à ce processus le nom de *dongsheng* 動聲, exploitant la proximité graphique et sonore avec *zhong* 鐘). Cf. *Guoyu*, « Zhouyu » 周語 3.12). C'est pourquoi la question de l'accordage des cloches n'a cessé, à travers les siècles, de soulever des débats parmi les musicologues et les dignitaires de la Cour, d'autant plus que fixer le standard tonal était un décret gouvernemental, un de ces actes par lequel une dynastie déclarait sa légitimité et asseyait son autorité. On fixait le standard tonal pour son pays et les pays sous sa domination. K. J. DeWoskin : *A Song for One or Two : Music and the Concept of Art in Early China* p. 48 ; L. von Falkenhausen : *Suspended Music : Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China* (Berkeley, Univ. of California Press, 1993). H.L. Goodman : « Tintinnabulations of Bells : Scoring-Prosody in Third-Century China and its Relationship to Yüeh-fu Party Music », *Journal of the American Oriental Society*, 126.1, 2006, p. 27- 49.

stupéfiantes⁴⁹. Le roi Jing de Zhou aimait la tonalité de la Grande cloche⁵⁰ et le Duc Ping de Jin se délectait de la mélodie composée par Maître Yan⁵¹. Les nobles et les grands dignitaires applaudissaient et s'extasiaient, les gens du petit peuple exultaient dans leur désir d'entendre [ce genre de mélodies]. La musique correcte dès lors fut négligée, les airs de Zheng proliférèrent, les poèmes des *Hymnes* et des *Odes* n'étaient plus récités, et l'on n'aspirait plus qu'après les mélodies aux charmes licencieux. Li Yannian composa la chanson de la belle qui fait s'effondrer les villes et Han Wudi fantasma sur cette beauté délicate et ensorceleuse⁵². Yongmen composa l'air [du vent d'automne dans] les pins et des

⁴⁹ *cong hui zhi ren* 聰慧之人 doit évidemment être compris dans un sens péjoratif, de même que *qi yin* 奇音 qui signifie à la fois merveilleux, étrange, envoûtant, aux charmes dangereux.

⁵⁰ Cette phrase prolonge la remarque de Ruan Ji sur l'importance des cloches, et semble faire écho aux débats contemporains sur leur accordage. La « tonalité de la Grande cloche » renvoie à un épisode du *Guoyu* et du *Zuozhuan*, rapportant comment le roi Jing de Zhou (周景王 r. 544-520) voulut faire forger une cloche de la tonalité *wuyi* 無射 (dernier des six tons yang 六律 sur l'échelle chromatique). Servant traditionnellement à diffuser les enseignements des Sages et à induire la pratique de la justice dans le peuple, celle-ci n'eût plus été à sa cour qu'une cloche de grandeur démesurée, chère et ostentatoire, à laquelle s'opposèrent par conséquent son conseiller Shan Mugong 單穆公 et le Musicien officiel (*ling* 泠) Zhou Jiu 州鳩. En dépit de leurs objurgations, le roi fit forger sa cloche et mourut l'année suivante, emporté par une maladie du cœur qui confirma leurs mises en garde. Dans la version du *Zuozhuan*, Zhou Jiu fonde sa réprobation sur un argument physiologique : si un son adéquatement puissant, en harmonie avec les choses, est la condition de la perfection musicale et de la joie sereine de son auditeur, un son trop puissant comme celui de la grande cloche agitera son cœur et le conduira à la maladie puis à la mort. La difficulté technique de ce passage dans la version du *Guoyu* excède notre compétence, mais nous retiendrons l'essentiel : cette entreprise constitue une infraction aux règles musicales d'accordage des tons, autant qu'un abus du protocole rituel. *Guoyu*, « Zhouyu » 周語 3.6 et 3.7 (*Zhouyu jijie xiudingben* 國語集解修訂本 Pékin, ZHSJ, 2002, p. 107-129) et *Zuozhuan*, « Zhaogong » 10.21.1 (*Chunqiu Zuozhuan zhu*, ZHSJ 1995, p.1424) ; E. Brindley : *Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China*, New York, SUNY press, 2012, p. 133 ; James Hart : « The Discussion of the Wu-Yi Bells in the *Kuo-Yü* », *Monumenta Serica* 29 (1970/71), p. 391-418.

⁵¹ Ruan Ji reprend un *topos* de l'histoire de la musique, dénonçant le goût immodéré et funeste de certains souverains : en se rendant à Jin, le duc Ling de Wei 衛靈公 (r. 534-493) fit halte au bord de la rivière Pu 濮. La nuit venue, il fut charmé par un air étrange de *qin* aux sonorités nouvelles, qu'il chargea son maître de musique Shi Juan 師涓 de noter. Lors du banquet donné par le duc Ping 晉平公 (r. 557-532) à son arrivée à Jin, il fit jouer à Shi Juan l'air entendu durant la nuit. À la moitié du morceau, le maître de musique de Jin Shi Kuang 師曠 interrompit la performance et mit en garde son prince en disant qu'il s'agissait d'une mélodie composée par Shi Yan 師延, maître de musique de Zhou Xin 紂辛, qui s'était jeté dans la rivière Pu lors de l'attaque du roi Wu contre le tyran. La musique d'un royaume dégénéré était de mauvais augure et il ne fallait pas l'écouter. Mais le duc Ping ignore son avertissement et demanda à Shi Juan de poursuivre. Peu de temps après, la sécheresse s'abattit sur son royaume et le duc tomba malade. *Hanfeizi*, « Shi guo » ; *Shiji* « Yueshu » 24.63 (ZHSJ 1959, p. 1235).

⁵² Li Yannian 李延年, castrat et mignon de l'empereur Han Wudi (140-87). Issu d'une famille de musiciens au palais impérial, il occupait le poste de *xielü duwei* 協律都尉 (fonctionnaire du Bureau de la Musique *Yuefu* 樂府 chargé de l'arrangement des mélodies) D'après sa biographie, c'était un remarquable danseur et chanteur ; tout air qu'il composait ou mélodie qu'il arrangeait émouvaient son auditoire. Un jour qu'il dansait pour sa Majesté, il chanta un air nouveau sur ces paroles : « Au Nord existe une dame exquise, une belle aux charmes surnaturels ; d'un regard elle renverse les cités, d'un autre elle renverse les royaumes. Que s'effondrent donc villes et royaumes ! La Belle est difficile à retrouver ! 北方有佳人，絕世而獨立，一顧傾人城，再顧傾人國，寧不知傾城與傾國，佳

cyprès, et le roi Min de Qi voulut se couvrir d'une tunique pour se protéger du froid⁵³. Ainsi, les mélodies aux grâces languissantes se développèrent, les paroles aux afflictions futiles prospérèrent ; la propension à se livrer sans retenue à leurs désirs s'accrut dans le cœur des hommes, égoïstement préoccupés de leur seule personne. C'est pourquoi l'homme de bien abhorre les chants de Daling et exècre les danses de Beili⁵⁴.

Les premiers rois jadis avaient créé la musique non pour combler les désirs du regard ou de l'ouïe, ni pour célébrer les beautés du gynécée, mais pour mettre en communication les énergies vitales du Ciel et de la Terre⁵⁵ et pacifier l'esprit de toutes les

人難再得». On présenta au roi désireux de rencontrer la belle la jeune sœur de Yannian, ravissante et excellente danseuse, dont il s'éprit sur le champ et qui devint sa favorite, Dame Li 李夫人. À sa mort, l'empereur fit ordonner à tous les musiciens du Bureau de la Musique de jouer et chanter un poème dans lequel il exprimait sa mélancolie. *Hanshu*, « Ningxing zhuan » (Vies des Favoris de l'Empereur) et « Waiqi zhuan » (Biographies des parentés extérieures) p.3932 & 3951-3955.

⁵³ La référence de l'allusion n'est pas claire. Selon Cai Zhongde et Ji Liangkang, Yongmen, nom de la porte ouest de la capitale du pays de Qi, renverrait à un épisode du *Zhanguo ce* 戰國策 « Qice » 齊策 13.6.9 : dans le contexte des guerres entre royaumes rivaux, le roi Jian de Qi se laissa duper par le roi de Qin et mourut de faim dans une forêt de pins et de cyprès ; à sa dernière heure il exprima son amertume dans un chant qui prenait ces arbres à témoin. (*Zhanguo ce jianzheng* 戰國策箋證 Shanghai, Shanghai guji CBS, 2006, rééd. 2010, p. 742). Mais le parallélisme avec la phrase précédente voudrait que Yongmen soit, comme Yannian, un personnage doté de grands talents musicaux ; c'est ce que souligne Han Geping supposant qu'il s'agit peut-être alors de Yongmen Zizhou 雍門子周, talentueux joueur de *qin* du pays de Qi, connu pour son entrevue avec le riche Seigneur de Mengchang 孟嘗君. À ce dernier qui lui demandait si son jeu avait le pouvoir de le rendre triste, il répondit que son *qin* ne provoquait de tristesse que chez ceux qui avaient déjà fait dans leur vie une expérience malheureuse ; or Mengchang, avec son existence heureuse et privilégiée, n'avait pu être sujet à de telles émotions. Yongmen ajouta que toutefois, la condition mortelle de tout homme, y compris le plus riche, rendait ses privilèges tout relatifs. Cette réflexion affecta l'humeur de Mengchang, qui se mit effectivement à pleurer à l'écoute de la musique. Cf. *Shuoyuan* 說苑 2 « Shanshui » 善說 (Habiles persuadeurs) (*Shuoyuan jiaozheng* 說苑校證, Pékin, ZHSJ, 1987, rééd. 2009, p. 279-282). Selon l'explication de Cai Zhongde, weihan zhi fu 未寒之服 désignerait le vêtement passé aux morts, et le roi Min 愍 le roi de Qi, grand-père du roi Jian évoqué ci-dessus ; il triompha de nombreux pays rivaux avant d'être vaincu par une coalition. Au moment de mourir, il entendit l'air « Pins et cyprès » et s'affligea du déclin de son puissant royaume. Mais ces explications ne permettent pas de comprendre le lien logique entre les deux propositions. La glose de Chen Bojun (p. 92) mentionne le livre d'un certain Liu Zhou 劉晝 (Qi du Nord : 550-577) intitulé *Liu zi xinlun* 劉子新論 (*Nouveaux propos de Maître Liu*) « bian yue » 辨樂 (Discussion sur la musique), citant précisément ce passage de Ruan Ji ; le commentateur Sun Kaidi 孫楷第 précise : « 雍門樂人者，齊人也。為齊王彈秋風入松柏曲，聲機慘淒。奏曲之時，王寒思著纈服也：Yongmen était un musicien du pays de Qi. Il joua pour le roi de Qi l'air du « Vent soufflant dans les pins et les cyprès », aux sonorités tristes et glaciales. Tandis qu'il jouait, le roi songea à se couvrir d'un vêtement d'ouate. » Le commentateur ne donne pas ses sources, mais c'est l'explication qui paraît la plus pertinente. On comprend qu'il s'agit dans tous les cas de pointer la force suggestive de la musique, capable de susciter des sensations physiques et des désirs puissants.

⁵⁴ *Daling* 大陵, toponyme, lieu d'origine des airs de Zheng et de Wei. *Beili* 北里 est également un toponyme, dans l'actuel Henan. L'expression *Beili zhi wu* 北里之舞 « danses de Beili » désigne les danses non orthodoxes commandées au maître de musique Yan par Zhou Xin en même temps que les nouvelles mélodies aux sonorités lascives. Cf. *Shiji*, « Yin benji » 殷本紀 Pékin, ZHSJ, 1959, p. 105. On trouve également les danses de Beili mentionnées dans le dixième des *Poèmes intimes* de Ruan Ji avec la même tonalité dépréciative (*Ruan Ji ji jiaozhu* p. 247).

⁵⁵ Ou : pour mettre en communication l'homme avec les énergies vitales du Ciel et de la Terre.

créatures, établir fermement les hiérarchies et fixer la nature foncière et la destinée véritables de toute chose. C'est pourquoi les chants du Temple Pur⁵⁶ déclamaient les actions méritoires qu'ils avaient accomplies, et les poèmes des banquets d'honneur⁵⁷ prônaient les principes de la bienséance et de l'abdication volontaire. Sous l'effet de leur bonté le peuple était transformé, à leur vertu les us hétérodoxes se soumettaient. C'est pourquoi les musiques licencieuses sont de piètre valeur et la musique correcte la seule estimable.

Ceci étant, les rites vont de pair avec le changement, et la musique évolue avec le temps ; c'est pourquoi les règles édictées par les cinq Empereurs différaient, et que les trois grands Rois avaient chacun forgé chacun leur propre système [de rites, de musiques et de danses]. Non point qu'ils se fussent opposés les uns aux autres, mais ils s'adaptaient à la conjoncture de leur époque⁵⁸. Le peuple s'était habitué aux sonorités des musiques

⁵⁶ *Qingmiao* 清廟 le « Temple Pur » ou temple ancestral de la lignée royale des Zhou, situé au cœur du Palais des Lumières *Mingtang* 明堂 (Sur la fonction liturgique de ce lieu, cf. L. Vandermeersch, *La Voie Royale*, Paris, EFEO, 1980, p. 383-387). Lors des cérémonies sacrificielles, on y chantait des hymnes vantant leurs œuvres méritoires et leur gouvernement vertueux (du roi Wen notamment, ancêtre dynastique). Ces chants sont rassemblés dans la section « Zhou song » 周頌 (Éloges des Zhou) du *Shijing*, en particulier la décade « Qingmiao zhi shi » 清廟之什 ouverte par le poème éponyme *Qing miao* 清廟 (Cf. *Maoshi zhengyi, Shisanjing zhushu* p.583 et suivantes). Par extension, « les chants du Temple Pur » désignent les chants cérémoniels du type Éloges (*song* 頌) chantés dans le temple des ancêtres.

⁵⁷ *Binxiang* 賓饗 désigne les banquets donnés en l'honneur des ministres ou autres hôtes prestigieux. On trouve la description des principes qui règlent leur déroulement dans le *Yili*, juan 8 à 10 : « Xiangyinjiu li » 鄉飲酒禮 (*Shisanjing zhushu* p. 980-988). Les *binxiang zhi shi* 賓饗之詩 sont les poèmes chantés lors de ces festins, autrement dit les poèmes du genre des Petites Odes *Xiaoya* 小雅, dont un exemple caractéristique est « Le brame des cerfs » *Lu ming* 鹿鳴 (*Maoshi Zhengyi, Shisanjing zhushu* p. 405).

⁵⁸ L'évolution des systèmes de lois, rites, danses et musiques selon les règnes correspond à des modes de gouvernement différents et à la nécessité pour chaque souverain d'être en adéquation avec son temps. Sima Qian loue le refus d'une imitation rigide des modèles antérieurs et ce sens de l'adaptation (notamment par l'institution de nouveaux rites) en y voyant la condition d'un règne prospère (*Shiji* 43 « Zhao shijia » 趙世家 ZHSJ p. 1810). La musique obéit au même principe, comme le montre ce passage du *Yueji* qui a vraisemblablement inspiré Ruan Ji : « 王者功成作樂，治定制禮。五帝殊時，不相沿樂；三王異世，不相襲禮。Leurs exploits accomplis, les anciens rois composaient la musique ; leur règne établi, ils fixaient les rites. (...) Les cinq empereurs vécurent en des temps différents, aussi n'adoptaient-ils pas chacun la musique de leur prédécesseur. Les trois rois appartenaient à des âges différents, aussi n'imitèrent-ils pas la musique de leur prédécesseur. » *Yueji* (*Shisanjing zhushu* p. 1530). Le chapitre « Guyue » du *Lüshi Chunqiu* met en lumière cette idée, retraçant l'historique des hymnes dynastiques de la haute Antiquité destinés à louer les accomplissements des souverains qui, se succédant sur le trône, ordonnèrent leur composition. (*Lüshi Chunqiu jishi* 呂氏春秋集釋, ZHSJ p. 118-128). La liste des cinq Empereurs et des trois Rois varie selon les sources, nous donnons ici celle du *Shiji* : les cinq empereurs : Huangdi 皇帝 (r. dès 2697), Zhuan Xu 顓頊 (r. dès 2514), Di Ku 帝嚳 (r. dès 2436), Yao 唐堯 (r. 2357-2255) et Shun 虞舜 (r. 2255-2207) ; les trois Rois : Yu le Grand 大禹 (fondateur de la dyn. Xia ; r. dès 2207), Tang le Victorieux 商湯 (fondateur de la dyn. Shang ; r. dès 1765), Wen 文帝 (père de Wudi) ou Wu 武帝 (fondateur des Zhou, r. dès 1121). Le *Zhouli* « chunguan, dasiyue » énumère leur danses respectives : pour Huangdi la « Porte des Nuées » (*Yunmen* 云門) et la « Grande Réunion » (*Dajuan* 大卷), pour Yao la « Grande Universalité » (*Daxian* 大咸) ou le « Bassin Universel » (*Xianchi* 咸池), pour Shun la « Grande Succession » (*Dashao* 大韶), pour Yu la « Grande Bienfaisance » (*Daxia* 大夏), pour Tang la

licencieuses, pour le plus grand préjudice de la musique correcte des anciens rois. Aussi ceux qui leur succédèrent durent-ils établir de nouveau la musique, propageant chacun leurs mérites et leur vertu par tout le royaume, s'adaptant aux circonstances de leur siècle en sorte de ne pas lasser le peuple. Mais seuls les noms [des airs] changeaient, et seules les paroles [des chants] étaient modifiées ; quant à la mélodie musicale, elle demeurait dans son harmonie égale à elle-même⁵⁹. C'est pourquoi l'Empereur Jaune chantait les esprits de la « Porte des Nuées », et [son fils] Shao Hao les « Traces du Phénix »⁶⁰ ; bien que le titre de mélodies comme l'« Étang Universel » ou les « Six Fleurons⁶¹ » eût changé, la Cloche Jaune rendait immuablement la tonalité *gong*. C'est pourquoi avec celui qui a saisi les transformations de la Voie l'on peut examiner la Musique, tandis qu'avec celui qui se contente d'aimer la sonorité des instruments l'on ne peut s'entretenir de ses principes⁶².

« Grande félicité » (*Dahu* 大濩), pour Wu le « Grand Accomplissement » (*Dacheng* 大成) ou le « Grand Guerrier » (*Dawu* 大武). Cf. *Zhouli Zhengyi, Shisanjing zhushu* p. 787.

⁵⁹ L'immutabilité de ce principe premier qu'était l'harmonie avait sa garantie dans l'ancrage cosmique des douze tons 律呂 et du diapason de la Cloche Jaune 黃鐘, qui rendait invariablement le ton *gong* 宮.

⁶⁰ La danse de la « Porte des Nuées » *Yunmen* 云門 fut instituée sous Huangdi pour commémorer l'apparition d'un nuage paré des cinq couleurs, annonçant son règne harmonieux. Cette danse, qui avait pour attribut principal une oriflamme représentant ce nuage, portait également le nom de « Danse du drapeau » (*fuwu* 帔舞). Cf. J.M. Amiot, *Mémoire sur les danses religieuses des anciens chinois*, édité par Y. Lenoir & N. Standaert : *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur, p. 192. Quant aux « Traces du phénix » *fengniao zhi ji* 鳳鳥之跡, à ne pas confondre avec la « Danse du Phénix » *Huangwu* 皇舞 attribuée à Shun, les sources ne permettent pas d'en déterminer l'origine. Shao Hao 少昊, fils de Huangdi et chef des Yi 夷 (tribu barbare de l'est), accéda au trône après l'apparition d'un augure auspice sous la forme d'un phénix ; il donna à tous les officiers de son administration des noms d'oiseaux (de même que Huangdi avec les nuages ou Yandi avec le feu : pour chaque souverain mythique le signe annonçant son accession au trône était repris dans la terminologie administrative). Dans l'administration de Shao Hao, l'officier du phénix était en charge du calendrier. Il est possible que Shao Hao ait fait chanter des chants rendant hommage au phénix, mais aucune trace n'en a été gardée. En revanche, il est tenu pour le compositeur d'un air intitulé *jiu yuan* 九淵 « les Neuf Profondeurs ». Cf. *Zuozhuan* « Zhaogong » 17 (*Shisanjing zhushu* p. 2083).

⁶¹ Le « Bassin Universel » (*Xianchi* 咸池) et les « Six Fleurons » (*liu ying* 六英) sont deux des grands hymnes de l'Antiquité composés à la gloire des vertus et tributs des grands souverains. Les sources montrent qu'il n'existait pas de consensus quant à leurs compositeurs. Ainsi, le « Bassin Universel » est attribué soit à Yao (*Zhouli* « Dasiyue », note de Zheng Xuan, p. 787), soit plus souvent à l'Empereur Jaune (*Hanshu* « Liyue zhi » p.1038, *Lüshi chunqiu* « Guyue » p.123, *Baihutong* « Liyue »). Quant à la musique des « Six Fleurons », elle fut d'après le *Lüshi Chunqiu* et le *Zhouli* commandée par l'empereur Ku 帝嚳 avant d'être ensuite reprise sous Shun puis Tang ; mais selon le *Hanshu* ou le *Baihutong*, Ku composa un air intitulé les « Cinq Talents » (*wu ying* 五英), et Zhuan Xu 顓頊 l'air des « Six Tiges » (*liu ying* 六莖).

⁶² La formule renvoie à la gradation posée dès l'ouverture du *Yueji*, entre *sheng* 聲 (simples sons), *yin* 音 (notes de musique combinées) et *yue* 樂 (séquences accompagnées de chant et de danse). Si *yin* est supérieur au son brut *sheng* qu'il ordonne et harmonise, *yue* se situe à un niveau supérieur encore dans la mesure où elle est chargée de vertu. D'ailleurs, le terme *yue* ne s'applique qu'aux musiques vertueuses (celles des anciens rois), tandis que *yin* qui peut mener aux excès si elle n'est pas régulée désigne souvent les musiques dépravées. C'est cette distinction que pointe Zixia 子夏, disciple de Confucius, questionné par le marquis Wen de Wei 魏文侯 au sujet de la musique antique (*guyue* 古樂), qui l'ennuie, et des sonorités de Wei et Zheng (*Zheng Wei zhi yin* 鄭衛之音), qui le ravissent : « 今

Jadis, Shun chargea Kui de fixer pour la musique des règles canoniques, afin d'inculquer aux fils de l'état la vertu de l'harmonie du milieu⁶³. « La poésie exprime les aspirations de l'âme, le chant donne à cette expression une forme incantatoire, les notes de musique suivent⁶⁴ cette incantation, et les douze tons de l'échelle harmonisent ces notes. Lorsque les timbres des huit instruments parviennent à s'accorder sans mutuelle usurpation, la concorde règne parmi les hommes et les esprits⁶⁵. » Shun disait aussi : « Je souhaite entendre les six tons, les cinq notes et les huit timbres, examiner les vertus ou les insuffisances de mon gouvernement, en diffusant et recueillant les différentes paroles qui proviennent de la cour et qui lui parviennent. À vous de les entendre pour moi⁶⁶ ! » Quant à

君之所問者樂也，所好者音也！夫樂者，與音相近而不同：Ce sur quoi portait votre question, c'est la musique (*yue*) ; ce que vous aimez, ce sont les sonorités musicales (*yin*). Ce sont là deux choses proches, mais bien distinctes. » (*Yueji*, « Wei Wen hou » 8.4). Un autre passage du *Yueji* permet de comprendre la distinction tracée par Ruan Ji entre deux niveaux de connaissance musicale : « 知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。是故不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂：Connaitre les sons mais pas la musique, tel est le propre des animaux ; connaître les sonorités musicales mais pas la musique, tel est celui des hommes ordinaires. Seul le *junzi* peut connaître la musique. C'est pourquoi l'examen des sons fait connaître les sonorités musicales, dont l'examen fait connaître la Musique, dont l'examen permet de connaître l'administration ; et alors, la voie de la bonne gouvernance est complète. Aussi, l'on ne peut entretenir des sonorités musicales celui qui ne connaît que les sons ; et l'on ne peut entretenir de la Musique celui qui ne connaît que les sonorités musicales. » (*Yueji*, « Yueben » 1.5) Autrement dit, la compréhension des sons (*sheng*) puis des notes (*yin*) sont des étapes à la compréhension de la musique (*yue*) dans sa dimension cosmologique, éthique et politique ; cette compréhension supérieure est réservée au Sage à qui elle procure la connaissance parfaite de la Voie de la gouvernance, associée à la vertu.

⁶³ Kui 夔, préfet de la musique du roi Shun, fut chargé par celui-ci de canoniser (*dian* 典) les règles musicales, afin « d'enseigner aux fils aînés de l'état à être droits tout en sachant se montrer modérés, à rester sévères dans leur indulgence, à être forts mais sans cruauté, à l'aise dans leur manières mais sans arrogance. 教胄子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲. » *Shangshu*, « Shun dian » 舜典 (*Shangshu zhengyi*, *Shisanjing zhushu* p. 131). Dans l'édition ZHSJ on trouve Long 龍 à la place de *yu* 與. Long était un autre ministre de Shun, mais ce caractère peut être considéré comme erroné dans la mesure où seul Kui fut chargé par Shun d'une telle tâche ; d'après le même passage du *Shangshu*, Long reçut quant à lui pour mission de transmettre les ordres de Shun aux inférieurs et de lui rapporter les paroles de ces derniers, ce qui correspond à la fonction de Moniteur (*nayan zhi guan* 納言之官) évoquée peu après dans le texte.

⁶⁴ *Sheng yi yong* 聲依詠 : On peut comprendre *yi* 依 « suivre » ici dans le sens de « adhérer à, se déployer en faisant fond sur », mais aussi de « s'ensuire, découler de ».

⁶⁵ C'est la suite du passage du *Shangshu* mentionné ci-dessus qui est citée ici. Il s'agit donc d'une parole rapportée de Shun. (*Shangshu*, « Shun dian », *Shangshu zhengyi*, *Shisanjing zhushu* p. 131).

⁶⁶ Autre citation du *Shangshu*, « Yi Ji » 益稷 (*Shangshu zhengyi* p. 142). L'expression *yi chuna wuyan* 以出納五言 fait difficulté et l'interprétation des traducteurs n'est pas consensuelle : *chu na* 出納 renvoie à la transmission réciproque entre le souverain et ses subordonnés : d'une part l'adresse des directives et édits de l'empereur à ses subordonnés (*chu* 出), d'autre part la remise de rapports ou la transmission des discours du peuple à l'empereur par ses subordonnés (*na* 納) ; *wu yan* 五言 est expliqué par le commentateur du *Shangshu* Kong Anguo 孔安國 comme « les préceptes relatifs aux cinq vertus que sont la vertu d'humanité, le sens du juste, le respect des convenances, le sage discernement et la sincérité ou fiabilité 仁義禮智信五德之言 », que l'empereur souhaite diffuser et recueillir, et mettre en pratique parmi le peuple. (*Shangshu zhengyi* p. 142). C'est l'interprétation privilégiée par Han Geping (p.77). Mais on peut comprendre aussi que *wu yan* 五言 renvoie aux paroles des différents chants provenant de la cour impériale ou lui parvenant du dehors, dont

ces mélodies lascives aux exécutions véloces qui plongent dans le trouble l'esprit et les oreilles, entraînant la perte de l'équilibre et de l'harmonie, le Sage n'y prête pas même l'oreille⁶⁷. C'est dire là que la musique correcte, de bout en bout égale et équilibrée, simple et sans complication, pacifie le cœur et purifie les souffles : dans l'écoute de ses notes se diffusent ou se recueillent les paroles [échangées entre un souverain et son peuple].

Kui dit : « Lorsque je frappe plus ou moins fortement les pierres musicales et effleure plus ou moins légèrement les cithares pour accompagner le chant, les mânes des ancêtres paraissent, le prince détrôné et hôte de Yu⁶⁸ prend sa place [à la cérémonie] et les princes feudataires cultivent tous la vertu de la cession volontaire. Dans l'espace du bas, flûtes et tambourins au signal donné par la caisse de bois joignent leurs accords, et à celui donné par le racleur en forme de tigre cessent de résonner, ponctués dans les intervalles par les orgues à bouche et les grandes cloches⁶⁹. La gent ailée comme quadrupède virevolte

l'examen permettait de connaître les enseignements du souverain et les sentiments du peuple, et de juger ainsi de la qualité du gouvernement. Telle est la lecture de Ji Liankang (note 11 p.88), Cai Zhongde (p. 433) ou encore Couvreur dans sa traduction du *Shangshu* (*Chou King, les Annales de la Chine*, Paris, You Feng, 1999, p. 52-53).

⁶⁷ Citation du *Zuo*zhuan : le prince de Jin, malade de ses excès, reçoit la visite du médecin Yi He 醫和 qui recourt à une métaphore musicale pour lui expliquer la nécessité de garder une juste mesure (節) en toute chose: « 先王之樂，所以節百事也，故有五節，遲速本末以相及，中聲以降，五降之後不容彈矣。於是有煩手淫聲，惝湮心耳，乃忘平和，君子弗聽也。 (...) 君子之近琴瑟以儀節也，非以惝心也 : La musique des anciens souverains servait à établir une juste mesure en toutes choses. C'est pourquoi il existait cinq mesures. Les mouvements lents et rapides se suivent du début à la fin. Les sons étaient justes, puis s'arrêtaient. Après les cinq arrêts il ne convenait plus de jouer. Une mélodie débordant dans une surabondance de doigtés, flatte les oreilles et le cœur et fait perdre à celui-ci son calme et son équilibre. Le sage refuse d'entendre pareille musique. (...) Le sage touche la cithare pour se réguler, et non pour flatter son cœur. » *Zuo*zhuan, « Duc de Zhao » 10.1 (*Chunqiu Zuo*zhuan zhengyi p. 2024-2025).

⁶⁸ L'hôte de Yu 虞 (ie de l'empereur Shun) désigne Zhu, prince de Dan 丹朱 (détenteur de la principauté de Danyuan 丹淵), fils de l'empereur Yao 堯 ; le jugeant orgueilleux, cruel et paresseux, indigne d'être chargé de la conduite du royaume, celui-ci préféra confier l'empire à Shun, à qui les princes feudataires et le peuple entier avaient tous déclaré allégeance. Détrôné, Danzhu se rendait donc aux audiences à la cour, aux performances musicales ou aux cérémonies rituelles en tant qu'hôte de Shun (Cf. *Shiji*, « wudi benji », ZHSJ p. 44).

⁶⁹ Certains de ces instruments ont fait l'objet d'une présentation lorsque nous avons expliqué ce qu'étaient les huit timbres. *Mingqiu* 鳴球 littéralement les « pierres sonores », désigne les lithophones ou phonolithes (*qing* 磬), ie. des tablettes de pierre suspendues à une traverse ; *guan* 管 est une flûte à bec composée de deux tuyaux ; *taogu* 鼗鼓 un tambourin muni d'un manche et portant de chaque côté une balle suspendue qui vient frapper sur la peau ; *zhu* 祝 une caisse de bois que l'on faisait résonner en agitant le bâton placé en son milieu, et qui donnait le signal du début du morceau ; *yu* 敔 un instrument de bois sculpté en forme de tigre couché, surmonté de dents que l'on raclait avec un bâton pour annoncer la fin du morceau ; *sheng* 笙 un orgue à bouche, composé de treize ou dix-neuf tuyaux fixés sur une calebasse d'où part un tube latéral dans lequel souffle le musicien ; *yong* 鐃 une grande cloche. On prendra garde à ne pas comprendre *bofu* 搏拊 comme un instrument de musique (ce qu'il est aussi : un tambour en forme de cylindre horizontal, dont on frappait alternativement à mains nues les deux extrémités pour marquer la mesure), mais, comme le commande le parallélisme avec la proposition précédente, comme le verbe « frapper ». (Tous ces instruments sont représentés en annexe). Quant à la disposition de l'orchestre rituel, les instruments étaient répartis dans le temple en deux espaces : dans l'espace du haut (Nord) on trouvait les cithares entourées des idiophones

alors avec une grâce majestueuse. Lorsque s'achèvent les neuf versets du Xiao Shao⁷⁰, le couple de phénix fait son auguste apparition. » Kui poursuit : « Ah, avec vigueur ou douceur je frappe les phonolithes, alors les animaux de toutes espèces se rassemblent pour danser, et une concorde parfaite concerte les officiers. »⁷¹ [Dans la musique du Shao, le poème exprime les aspirations, le chant vient moduler ces paroles, l'on fait tinter les pierres et résonner les cithares, les notes sont en conformité avec les tons de l'échelle, le tout évoque la vertu des premiers rois ; c'est pourquoi les esprits des ancêtres font leur apparition ; l'orgue à bouche et la grande cloche se font entendre en alternant, les sonorités de la musique correcte sont ténues, aucun tort n'est causé à la culture de soi ni à l'administration du royaume, c'est pourquoi une multitude de créatures virevolte avec grâce et majesté. Le morceau tout entier, proprement articulé, compte seulement neuf versets, les énergies *yin* et *yang*, bien ajustées, se déploient librement, les souffles communiquent dans un équilibre harmonieux, c'est pourquoi les oiseaux des lointains font noblement leur venue. Simple et sans ornement, cette musique répand l'unité par les quatre Mers, c'est pourquoi quand avec force ou légèreté l'on frappe les phonolithes cent espèces d'animaux s'assemblent pour danser.]⁷² C'est dire là que la paix et l'ordre règnent dans le royaume, et que chaque chose trouve la place qui lui revient ; les sons musicaux ne sont pas bruyants, mais plutôt silencieux jusqu'à l'imperceptible, c'est pourquoi les dignitaires vivent en bonne entente ; c'est pourquoi aussi lorsque Confucius entendit à Qi l'air du *Shao*, trois mois durant il en perdit le goût de la viande⁷³ : c'est à dire que la musique Suprême rend les hommes sans désirs, apaise leur cœur et stabilise leurs souffles, de telle sorte qu'ils ne considèrent plus la viande comme une saveur alléchante. De ce point de vue, l'on comprend que la musique du Sage réside essentiellement en ceci : l'harmonie.

(caisses de bois, racleurs et tambours *bofu* 搏拊) ; dans l'espace du bas (Sud) les vents (orgues à bouche, flûtes), encadrés par les percussions (cloches, phonolithes et autres tambours). L'intensité sonore est plus importante dans l'espace du haut (les instruments jouent plus de notes et marquent plus de temps que les instruments du bas qui ne marquent qu'un temps toutes les huit mesures.) Cf. F. Picard, « Du bois dont on ne fait pas les flûtes » p. 174.

⁷⁰ *Xiao Shao* 蕭韶 autrement dit *Dashao* 大韶, ie la musique rituelle jouée dans le temple de Shun pour louer la perfection de sa succession à l'empereur Yao. L'air est composé de neuf chants. On comprend donc que la tirade de Kui toute entière est une description de cette musique du *Shao* attribuée à son roi.

⁷¹ Suite de la tirade de Kui, dans la même section « Yi Ji » du *Shangshu* (*Sangshu zhengyi* p. 144).

⁷² Le passage entre crochets ne figure pas dans toutes les éditions (notamment SHGJ) : en raison de sa redondance avec le passage précédent, il est considéré comme une interpolation. Toutefois, il nous semble qu'il s'agit d'un commentaire explicatif de Ruan Ji à ce qui était, dans le passage précédent, une citation littérale des propos de Kui.

⁷³ Allusion à un épisode rapporté dans le *Lunyu* VII.14 : « 子在齊聞韶，三月不知肉味，曰：“不圖為樂之至於斯也！” : Alors qu'il se trouvait à Qi, Confucius entendit la musique Shao, et durant trois mois en oublia le goût de la viande. Il dit : “Je n'aurais jamais imaginé que la musique pût aller jusque là.” » (*Lunyu zhushu*, *Shisanjing zhushu* p. 2482). La musique du *Shao* était pour Confucius « d'une beauté suprême et (*jin mei* 盡美) et d'une bonté suprême (*jin shan* 盡善). » *Lunyu* III.25 (*Lunyu zhushu*, *Shisanjing zhushu* p. 2469).

Depuis les airs de Xiling et Qingyang⁷⁴, la musique était toute tirée des bambous ou du chant des phénix ; elle honorait la figuration des grands vents et recueillait en elle les []⁷⁵ des grandes sylves, ce qui jusqu'alors ne s'était jamais vu, ou que le peuple n'avait guère entendu. C'est pourquoi le monde entier chérissait la vertu d'une telle musique et était transformé par sa puissance spirituelle. Cette musique élevée englobait et pénétrait l'univers tout entier, aussi les dix-mille êtres vivaient-ils en harmonie ; elle était calme et substantielle, aussi l'écoute ne versait-elle pas dans l'excès ; elle était simple et sobre, aussi le sens de la mesure et de la tempérance demeurait-il intact ; elle était solennelle et posée, aussi soumettait-elle le cœur des hommes. Telle était l'intention des premiers souverains lorsqu'ils composèrent de la musique.

Mais pour ce qui est de la musique conçue ensuite aux époques de décadence, ses matériaux n'étaient plus authentiques, les instruments eux-mêmes devinrent instables et leur facture hasardeuse ; c'est désormais des créatures du commun qu'elle s'inspirait, à ce bas-monde qu'elle s'apparentait. Chacun recherchait ce qui satisfaisait ses goûts, et donnait toute licence à ses préférences ; par les hameaux des campagnes, dans chaque venelle, les musiques rivalisaient et se disputaient la suprématie ; jeunes et enfants se rassemblaient pour chanter la louange des honneurs et des richesses, tandis que pâtres et laboureurs entonnaient la complainte de la roture et de la misère⁷⁶. Alors même que les charges des princes et des sujets restaient en vigueur, chacun nourrissait en son sein mille pensées déloyales.

Durant les dernières années du règne des Xia, sous Jie, ce furent cohortes de danseuses et légions de musiciennes, parées de somptueuses soieries et nourries de mets exquis, qui dès matines entonnaient des aubades à contrister tout l'auditoire⁷⁷. Dans tout le

⁷⁴ *Xiling, Qingyang zhi yue* 西陵、青陽之樂 : Xiling 西陵 est le nom d'un pays de la haute Antiquité, d'où était vraisemblablement originaire Leizu 嫫祖, la première épouse de Huangdi (*Shiji*, « Wudi benji », ZHSJ p. 11). Quant à Qing Yang, il pourrait s'agir dans ce contexte de l'autre nom de Shao Hao 少昊, fils de Huangdi et grand-père de l'empereur Ku. Par-delà certaines divergences de l'historiographie traditionnelle, il faut sans doute voir dans l'expression *Xiling, Qingyang zhi yue* une allusion aux musiques des grands souverains mythiques. D'après un rapprochement avec un passage assez similaire du *Lüshi Chunqiu*, Cai Zhongde suggère qu'il s'agit ici des airs composés sous les ordres des empereurs Huangdi, Zhuan Xu et Yao.

⁷⁵ Mot manquant dans le texte.

⁷⁶ Sans doute faut-il voir dans l'évocation des venelles, des hameaux et des campagnes, des pâtres et des laboureurs, une allusion aux musiques populaires qui se développent en marge des musiques officielles de la cour, et aux ballades (type *yuefu* 樂府) qui expriment, de manière plus libre et spontanée, les aspirations du petit peuple.

⁷⁷ La périphrase *Xia hou zhi mo* 夏后之末 désigne le règne de Jie 桀, dernier souverain des Xia 夏 (accession au trône en 1818 av. J.-C.). Celui-ci n'est évoqué que succinctement dans le *Shiji*, « Xia benji », qui le décrit comme un souverain non vertueux et maltraitant son peuple. Tang, à qui tous les princes avaient fait allégeance, lança une expédition punitive contre lui qui mourut en exil, et fonda la dynastie Shang. (*Shiji*, ZHSJ p. 88). On trouve dans le *Guanzi* 23.80 « Qingzhong jia » 輕重甲 une mention très similaire à ce qui est relaté par Ruan Ji : le nombre des musiciennes et danseuses y est estimé à trente-mille. *Guanzi jiaozhu*, ZHSJ, p. 1398.

royaume, le peuple endurait les maltraitances du despote et souffrait de sa malfaisance. Sous le règne de Zhou Xin, dernier tyran des Shang, se jouaient aussi de telles musiques, nuit après jour, au milieu de flots de vin et de forêts de viandes⁷⁸. Ainsi, les plaintes n'avaient pas encore fini de résonner que déjà l'armée ennemie conduite par Wudi s'emparait des instruments⁷⁹. Dans des salles combles les bacchanales battaient leur plein, les airs joués déclenchaient dans l'assemblée des torrents de larmes ; non que chacun eût motif à s'affliger, simplement cette musique n'était pas « joie »⁸⁰. Au temps où l'usurpateur Wang Mang était sur le trône⁸¹, il faisait donner dans le Temple ancestral des mélodies

⁷⁸ Zhou Xin 紂辛 (r. 1154-1122), dernier souverain des Shang. La tradition historique le décrit comme un tyran débauché, doué d'une propension inouïe au mal mêlant force brutale et intelligence démoniaque. D'une cruauté impitoyable, sourd à toutes les remontrances, Jie terrorisait ses sujets, accablait son peuple, trucidait ses ministres et réservait aux rebelles de barbares supplices. Négligeant les cérémonies en l'honneur des ancêtres et des esprits célestes, il préférait s'adonner à la débauche : femmes, vin, musique et réjouissances en tout genre. C'est ainsi qu'il étalait un luxe exorbitant, faisant construire palais, parcs, et terrasses, et composer les musiques lascives déjà évoquées par Ruan Ji. Il fit creuser à Shaqiu 沙丘 un bassin rempli de vin et entouré d'arbres auxquels étaient suspendus des morceaux de viande, parmi lesquels se déroulaient des orgies interminables. Outre leur caractère fortement immoral, ces beuveries étaient sacrilèges dans la mesure où elles s'apparentaient à des libations collectives pratiquées en dehors des sacrifices rituels. C'est pourquoi Wu, prince de Zhou, à la tête des princes qui s'étaient réfugiés auprès de lui, finit par lancer une expédition punitive. Défait à la bataille de Muye et acculé, Zhou Xin se jeta dans les flammes ; il finit la tête coupée et suspendue à l'étendard de Wu. Un détail de la biographie aide peut-être à comprendre ce que signifie la confiscation des instruments par Wudi mentionnée ici : lorsque le grand précepteur et le second précepteur se réfugièrent auprès de Wudi, ils prirent avec eux leurs ustensiles sacrificiels et leurs instruments de musique rituelle. Cf. *Shiji* juan 3 « Yin benji » (*Shiji* p. 105-108).

⁷⁹ Le rapprochement avec une expression très similaire dans un autre texte de Ruan Ji permet d'éclairer le sens de cette phrase : on trouve dans le 31^{ème} *Poème intime* le vers “歌舞曲未終，秦兵已復來 : Avant que les chants et les danses eussent pris fin, l'armée de Qin était déjà revenue.” (*Ruan Ji ji jiaozhu* p. 308) Il ne s'agit pas du même épisode historique (l'attaque du royaume de Wei 魏 par l'armée de Qin 秦 à l'époque des Royaumes Combattants), mais la rhétorique est identique : dans un contexte de décadence, matérialisée par la prolifération des musiques licencieuses, la débauche bat son plein quand survient l'armée qui renversera le souverain dégénéré et restaurera l'ordre. La mise en regard des deux textes permet de comprendre que les souverains décadents sont surpris en pleine débauche.

⁸⁰ *Ci yue fei le ye* 此樂非樂也 : Ruan Ji introduit ici le point central de son exposé, basé sur la polysémie du mot 樂, qui signifie à la fois « musique » (prononcé *yue*) ou « joie » (prononcé *le*). Sur la base de leur homographie, un penseur comme Xunzi 荀子 établissait explicitement dans son *Yuelun* 樂論 l'identité conceptuelle des deux notions, soutenant que « la musique est joie » *yue zhe, le ye* 樂者樂也. (*Xunzi* juan 14, chap. 20 « Yuelun » : *Xunzi jijie* 荀子集解, Pékin, 1988, réimpr. 2008, ZHSJ p. 379-385). C'est cette thèse que reprend Ruan Ji.

⁸¹ Wang Mang 王莽 (45 av. J.-C. – 23 ap. J.-C.) ministre des Han antérieurs, il usurpa le trône et fonda la dynastie « Nouvelle » (Xin 新, 9-23 ap. J.-C.) avant d'être renversé par les forces conjuguées de soulèvements populaires (secte des Sourcils rouges) et des rebellions des grandes familles terriennes et de l'ancienne noblesse, favorables à la restauration des Han. Durant son règne il tenta de remédier à la crise agraire qui sévissait depuis la fin des Han par des mesures économiques finalement inefficaces. Il entreprit par ailleurs des réformes institutionnelles inspirées du Rituel des Zhou, changeant tous les titres et institutions de l'administration, et établissant le culte du Ciel comme premier culte d'état. C'est dans ce contexte de réforme qu'il introduisit de nouvelles musiques rituelles dans le Palais des Lumières (Ming tang 明堂) et le Temple principal. Le texte de Ruan Ji donne « *Wang Mang ju chen zhi shi* 王莽居臣之時 », i.e. en théorie « du temps où Wang Mang

nouvelles que tous écoutaient la gorge nouée de chagrin. L'empereur Huan, entendant la cithare de Chu⁸², en eut le cœur fendu de tristesse ; appuyé dolent contre un paravent, dans un long soupir il s'exclama : « Magnifique ! Que la cithare soit ainsi jouée, et d'une mélodie seule me voilà comblé ! » L'empereur Shun, passant par Fan Qu⁸³ pour se rendre sur la sépulture de son père, entendit un chant d'oiseau qui l'affecta profondément ; à travers ses larmes, il s'écria : « De toute beauté, ce ramage ! » Puis, intimant à ses hommes de le fredonner, il reprit : « Ne serait-ce pas une joie si les cordes des cithares pouvaient rendre un son pareil ? ! » Voici en somme ce qui s'appelle faire de la tristesse une joie⁸⁴. Mais si la joie devait vraiment consister dans la tristesse, quelle musique resterait-il encore en ce monde ? Et c'est bien la quadrature du cercle qu'un monde sans musique, où malgré tout le *yin* et le *yang* seraient en équilibre et où ne se produirait aucun désastre ! La musique dispose l'âme humaine à la quiétude et à l'harmonie, et empêche l'intrusion des mauvais souffles ; par elle le Ciel et la Terre communiquent, et les créatures des lointains viennent se

occupait la fonction de ministre » (avant donc d'usurper le trône). Or d'après sa biographie dans le *Hanshu*, c'est après son usurpation (la sixième année de son règne), que Wang Mang introduit de nouvelles musiques aux cérémonies rituelles. Il faut donc rectifier et comprendre « à l'époque où Wang Mang se proclama souverain ». Toujours d'après le *Hanshu*, ces musiques furent qualifiées dans les termes suivants : « 清厲而哀，非興國之聲也 : Tristes et austères, ce ne sont pas les musiques d'un pays florissant. » Cf. *Hanshu* 99.69 « Wang Mang zhuan » (*Hanshu*, ZHSJ, p. 4152).

⁸² Huandi 桓帝 onzième empereur des Han Orientaux (r. 147-168). Son règne, marqué par l'influence extrêmement puissante des eunuques dans tous les domaines du gouvernement et la corruption croissante des officiels de la cour, contribua grandement au déclin de la dynastie des Han Orientaux. Sa biographie dans le *Hou Hanshu* mentionne son goût pour la musique et son talent pour le jeu du *qin* et de l'orgue à bouche (*Hou Hanshu* j.7 « Huandi ji », Pékin, ZHSJ, p. 320), mais ne permet pas d'identifier l'anecdote à laquelle il est fait allusion ici. En revanche, un article de R. Egan consacré à la controverse sur la musique et la tristesse en Chine Médiévale nous apprend que la musique pour *qin* issue du royaume de Chu (*Chu qin* 楚琴) est traditionnellement considérée comme « triste », en raison d'un épisode du *Zuozhuan* rapportant comment Zhong Yi 鍾儀, musicien natif de Chu fait prisonnier lors d'une bataille et envoyé captif à Jin, joue sur son *qin* une mélodie du sud pour exprimer sa nostalgie au roi de Jin. Cf. *Zuozhuan*, « Duc de Cheng » 9^{ème} année ; et R. Egan, « The Controversy over Music and 'Sadness' and Changing Conceptions of the Qin in the Middle Period China », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57, n°1, juin 1997, p. 6.

⁸³ Shundi 順帝 huitième empereur des Han orientaux (r. 125-144), fils de Andi 安帝 dont la sépulture (*gong ling* 恭陵) se trouvait à plus de vingt *li* au nord-est de Luoyang. Fanqu 樊衢 se situait vraisemblablement sur la route entre Luoyang et le tombeau impérial. Ni la biographie de Shundi dans le *Hou Hanshu* (juan 6 « Shundi ji », ZHSJ p249-275), ni une brève évocation de cet épisode dans la Notice sur la musique du *Jinshu* (*Jinshu*, juan 22 « Yue zhi » 樂志, ZHSJ 1974, p. 677), ne permettent de préciser les circonstances et le sens de l'allusion.

⁸⁴ La difficulté majeure de tout ce passage est de savoir s'il faut traduire 樂 par « joie » (*le*) ou par musique (*yue*). Manifestement, les deux significations sont présentes à chaque occurrence, et Ruan Ji exploite pleinement la polysémie du terme pour laisser l'ambiguïté s'insinuer puis s'accroître, élargissant le potentiel d'expression, et rendant aussi la traduction plus délicate. Si certaines traductions en chinois moderne cherchent à lever l'indétermination en explicitant par un dissyllabique *kuai le* 快樂 ou *yin yue* 音樂 (c'est le cas de Han Geping), d'autres comme Cai Zhongde ou Ji Lian kang préfèrent laisser le monosyllabe, dans toute son équivocité. Les langues occidentales ne permettant pas cette imprécision, les traducteurs ont cherché des expédients plus ou moins heureux : Holzman traduit par « music-joy » et Egan par « music/pleasure ». Nous proposons d'opter pour le sens qui semble intuitivement le plus immédiat dans le contexte de la phrase, en soulignant la nécessité de lire à chaque occurrence l'autre terme en filigrane.

rassembler ; c'est pourquoi l'on dit qu'elle est « joie ». Mais cela qui tire des larmes et secoue d'émois, arrache des soupirs et ruine les souffles, cela qui détraque l'alternance des saisons et tarit la croissance des êtres, bien qu'émanant des cithares et des flûtes, c'est « tristesse » qu'il convient de l'appeler. Comment ces sons qui causent à l'homme tant de désarroi et le laissent tour à tour pâmé ou prostré, mériteraient-ils le nom de « joie » ?

Ji Liuzi⁸⁵ jadis face au vent jouait de la cithare et ses auditeurs inondaient de larmes leur tunique ; ses disciples s'extasiaient : « Excellent, votre jeu, tout simplement prodigieux ! » Et Ji Liuzi de répartir : « Ce qui relève de la joie peut être qualifié d'excellent, ce qui participe de la tristesse doit être taxé de dommageable. Ce que je joue ici est triste et dommageable, en aucun cas joyeux ou excellent. » Partant de quoi l'on peut voir que les sons des cordes et des flûtes ne sont pas nécessairement quelque chose de joyeux, et que les chants et les incantations ne sont pas nécessairement quelque chose d'excellent ; c'est la raison pour laquelle Mozi condamnait la musique⁸⁶. Quelle consternation hélas, que ces gens qui de la tristesse font l'essence de la musique, et la source de leur délectation⁸⁷ ! Ainsi Hu Hai s'abandonnait-il dans un chagrin (dont il faisait sa joie), jusqu'à préférer [pour échapper à la mort] devenir un vulgaire homme du peuple⁸⁸, et Li Si s'abîmait-il

⁸⁵ On ne trouve dans les sources historiques ou littéraires aucune trace de ce personnage Ji Liuzi 季流子, ni de l'histoire rapportée ici. Il n'est pas mentionné non plus dans le *Mozi* avec lequel Ruan Ji le met en relation.

⁸⁶ L'édition SHGJ donne pour ce passage une ponctuation différente qui modifie sensiblement le sens du texte : « 故墨子之非樂也，悲夫以哀為樂也 : C'est pourquoi Mozi condamnait la musique, déplorant que l'on prît le chagrin pour de la joie/musique ». Nous développerons dans notre commentaire les implications de ces deux ponctuations et l'invocation par Ruan Ji, à contre-emploi semble-t-il, d'un grand rival de la tradition rituelle en ce point de sa démonstration. Mozi 墨子 (5^e s. av. J.-C.), auteur d'une « Condamnation de la Musique » (*fei yue* 非樂), décriait les abus des aristocrates féodaux qui menaient une vie fastueuse, recourant à la musique ou aux rites élaborés : considérant que ces activités accablaient le peuple et épuisaient le bien commun, il les récusait, à l'aune de critères pragmatiques, comme inutiles et même néfastes à la société. (*Mozi jiaozhu* 墨子校注 Pékin, ZHSJ, 1993, p. 379-383). Dans la mesure où seul le premier des trois chapitres de cette « Condamnation » a été conservé, rien ne permet d'affirmer que Mozi n'aurait pas abordé également la question de la musique sous l'angle des émotions qui intéresse ici Ruan Ji ; mais au vu de leurs préoccupations respectives, il semble que la proposition « 悲夫以哀為樂也 » doive être imputée davantage à Ruan Ji dont c'est le cœur du propos, à moins d'une distorsion volontaire de sa part dans l'usage de la référence.

⁸⁷ *yi ai wei le/yue zhe* 以哀為樂者 : faut-il comprendre ici « ceux qui considèrent l'affliction comme une joie », ou « comme de la musique » ? C'est indécidable. Ji Liankang et Cai Zhongde laissent le monosyllabe, tandis que Han Geping fixe, et ce faisant réduit le sens, en traduisant par « joie ». Il nous semble que Ruan Ji exploite pleinement la double signification du terme, c'est pourquoi nous proposons cette traduction.

⁸⁸ Huhai 胡亥 (230-207) fils du fondateur de la dynastie Qin 秦 Qin Shihuang 秦始皇 à qui il succéda avec le titre de Ershi huangdi 二世皇帝 (r. 209-207). L'iniquité de son règne, son incurie dans les affaires de l'état et sa vie dissolue entraînèrent un soulèvement généralisé qui s'organisa dans les commanderies de l'est. Devant un émissaire venu le mettre à mort au nom du peuple, Ershi huangdi implora d'être destitué en punition, d'abord comme roi d'une commanderie, puis comme marquis d'un fief, et enfin comme simple roturier avec sa femme et ses enfants (願與妻子為黔首), mais aucune de ses requêtes ne fut entendue. (Cf. *Shiji* 6, « Qin Shihuangdi benji », ZHSJ p. 274). À

irrémissiblement dans le chagrin, jusqu'à se remémorer devant la mort les joies de chasse au lièvre avec son fils⁸⁹. Hélas ! Les bons souverains peuvent-ils ne pas tirer avertissement de tout cela ?!

noter : on ne trouve dans le récit des Annales aucun indice de cette « complaisance immuable dans le chagrin » 耽哀不變 dénoncée par Ruan Ji.

⁸⁹ Li Si 李斯 (280-208) : grand conseiller de Qin Shihuang puis de son fils Ershi, c'est l'exemple même du ministre loyal, victime des intrigues d'un conseiller fourbe et de l'injustice cruelle de son prince. Accusé de complot, jeté en prison et battu, il fut condamné à subir les cinq supplices, à être coupé en deux et à voir sa famille exécutée sur trois degrés. Dans sa cellule, il déplora l'absence de principes de son prince et le sort funeste des ministres vertueux sous le règne de tyrans. À l'heure de son exécution il s'adressa à son fils cadet, regrettant de ne plus pouvoir aller chasser le lièvre avec lui dans sa ville natale. (*Shiji* 87, « Li Si liezhuan », ZHSJ p. 2562) Li Si est évoqué encore par Ruan Ji dans le treizième *Poème intime* : « 登高臨四野，北望青山阿。 (...) 感慨懷辛酸，怨毒常苦多。李公悲東門 J'escalade les hauteurs pour regarder en contrebas les terres désolées, et contemple vers le nord les pentes bleutées des montagnes (...) Ému aux larmes et le cœur plein d'amertume, je déplore la malveillance constante et les maux innombrables de l'existence. Monseigneur Li s'affligeait à la porte de l'est (...) » *Ruan Ji ji jiaozhu* p. 260. On entrevoit mieux ici que pour Huhai l'abandon au chagrin (隨哀不返) mentionné par Ruan Ji, puisque en effet Li Si s'est livré à quelques déplorations, en prison et avant sa mort. Il semble que Ruan Ji mette sur un plan d'égalité deux figures antagonistes, un tyran inique et un ministre vertueux, mais le sens exact de ce couple d'allusions laisse perplexé et l'on ne voit pas bien leur rapport avec la condamnation du dolorisme musical.

Chapitre 1 :
Entre topique confucéen et tropisme taoïste :
L'esthétique morale du *Discours sur la musique (Yuelun)*

La musique adoucit les mœurs.
Aristote⁹⁰

(...) — Car la musique est douce,
Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin cœur,
Éveille mille voix qui chantent dans le cœur !
Victor Hugo⁹¹

« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots. »
Alfred de Musset⁹²

⁹⁰ Aristote, *Politique*, VIII, 1339 a 40.

⁹¹ Victor Hugo, *Hernani*, acte V scène 3.

⁹² A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies nouvelles*, Paris, Gallimard, 1996, p. 247.

INTRODUCTION

Il y a fort longtemps, j'ai vu, dans un catalogue d'attrapes pour noces et banquets : "objet difficile à ramasser". J'ignore quel est cet objet et comment il se présente, mais j'aime qu'il existe et rêver dessus. Une œuvre doit être un "objet difficile à ramasser". Elle doit se défendre contre les attouchements vulgaires, les tripotages qui la ternissent et la déforment. Il ne faut pas savoir par quel bout la prendre, ce qui gêne les critiques, les agace, les pousse à l'insulte, mais préserve sa fraîcheur. Moins elle est comprise, moins vite elle ouvre ses pétales et moins vite elle se fane. Une œuvre doit prendre contact, fût-ce par le malentendu, et cacher ses richesses, qui se livreront peu à peu et à la longue. Une œuvre qui ne garde pas le secret et se donne trop vite risque fort de s'éteindre et de ne laisser d'elle qu'une tige morte.
Jean Cocteau⁹³

Au regard de la vie, de la pensée de et l'œuvre de Ruan Ji, le *Yuelun* 樂論 ou *Discours sur la Musique* fait figure de ce que Cocteau appelait un « objet difficile à ramasser », une œuvre qui n'a cessé d'échapper à ceux qui tentèrent d'apposer les mots sur elle. Il suffit de lire les appréciations rarement consensuelles auxquelles il a donné lieu pour s'en aviser⁹⁴. En tant qu'écrit théorique le plus systématique consacré par Ruan Ji à la musique, il est incontournable pour l'étude de son esthétique musicale ; et pourtant, il est aussi l'écrit omis, incomplet voire apocryphe, l'écrit mineur, insignifiant et inclassable, tant par sa forme et sa teneur que par sa signification et ses enjeux ; relégué parmi les œuvres de jeunesse, casé sous l'étiquette d'un *xuanxue* imparfaitement syncrétique, il déçoit par son propos orthodoxe, ennuie par ses exemples convenus et tracasse par ses références obscures. Mobilisant une masse considérable de connaissances dans les domaines musicologique, philosophique, rituel, mais aussi cosmologique ou géographique, il recourt massivement à l'allusion historique et puise tour à tour dans les premières formulations théoriques sur la musique (le *Shangshu* 尚書, le *Zhouli* 周禮, le *Guoyu* 國語, le *Zuozhuan* 左傳), le canon musical confucéen (le *Yueji* 樂記, le *Yuelun* 樂論 de Xunzi dont il reprend le titre), mais aussi dans la pensée taoïste ou *xuanxue*, et même chez Mozi 墨子, contempteur systématique du ritualisme confucéen, dans une mixité toutefois harmonieuse qui ne laisse pas de dérouter.

⁹³ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Belfond, 1973, p. 24.

⁹⁴ Ce constat se fonde sur la lecture des ouvrages suivants : Gao Chenyang 高晨陽 : *Ruan Ji pingzhuan* 阮籍評傳 (*Biographie Critique de Ruan Ji*), Nankin, Nanjing daxue cbs, 1994, p. 88-101 ; Tian Wentang 田文棠 : *Ruan Ji pingzhuan* 阮籍評傳 (*Biographie Critique de Ruan Ji*), Nanning, Guangxi jiaoyu cbs, 1994, p. 101-117 ; Li Zehou 李澤厚 : *Zhongguo meixueshi* 中國美學史 (*Histoire de l'esthétique chinoise*), Anhui wenyi cbs, 1999, p. 158-172 ; Cai Zhongde 蔡仲德 : *Zhongguo yinyue meixueshi* 中國音樂美學史 (*Histoire de l'esthétique musicale chinoise*), Pékin, Renmin yinyue cbs, 2003, p. 473-484 ; Reed. A. Criddle : « Rectifying Lasciviousness through Mystical Learning : An Exposition and Translation of Ruan Ji's *Essay on Music* », *Asian Music*, 2007, p. 44-54 ; Donald Holzman : *Poetry and Politics : The Life and Works of Juan Chi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 88-93 ; Ronald Egan : « Nature and higher ideals in texts on calligraphy, music and painting » in *Chinese Aesthetics : The Ordering of Literature, the Arts and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004, p. 291-298.

Le *Yuelun* faisait partie de ces « nombreux écrits non enregistrés » (*wen duo bu lu* 文多不錄) mentionnés par la biographie officielle de Ruan Ji⁹⁵. Sa tonalité confucéenne et le point de vue traditionnel qu'il défend instaurent un tel écart avec son image d'iconoclaste, que certains chercheurs ont émis l'hypothèse d'un texte lacunaire voire apocryphe, et dans tous les cas peu représentatif de sa pensée⁹⁶. Or le *Yuelun* est l'un des écrits les plus certainement authentifiés de Ruan Ji, dans la mesure où un contemporain, Xiahou Xuan 夏後玄 (209-254) le critiquait nominalement dans une réfutation⁹⁷. À moins que celle-ci ne soit elle-même apocryphe, elle permet d'estimer la composition du *Yuelun* à 254 (année de la mort de Xiahou Xuan) au plus tard.

Ce repère temporel inscrit le *Yuelun* sinon parmi les œuvres de « jeunesse » (en 254 il a quarante-trois ans) de Ruan Ji, du moins dans sa première phase intellectuelle, caractérisée sur le plan politique par l'ambition d'agir dans le monde, et sur le plan philosophique par la tentative de concilier les doctrines taoïstes confucéennes, comme c'est également le cas pour l'*Essai sur la pénétration du Changement* (*Tong Yi lun* 通易論). C'est donc en tant qu'ouvrage représentatif non de l'ensemble mais d'un premier stade de sa pensée musicale que le *Yuelun* est à appréhender.

Plutôt que d'exposer son propos sous la forme d'un traité destiné à un lecteur indéfini ou indifférent, Ruan Ji le coule dans le moule d'un dialogue entre deux protagonistes, qui semble reproduire davantage la relation entre un maître et un disciple en quête de savoir, qu'un rapport polémique de confrontation : un certain Liuzi 劉子, personnage fictif, sollicite une réponse de Monseigneur Ruan 阮先生, i.e. Ruan Ji lui-même, sur la pertinence d'une parole de Confucius au sujet de la musique et de son rôle civilisateur. En se gardant d'adopter la posture doctorale et le ton sentencieux d'un grand maître, au lieu également de taxer la question d'inepte ou d'afficher pour son interlocuteur un souverain dédain (comme Ruan Ji est capable de le faire dans d'autres textes), Sieur Ruan souligne très obligeamment la pertinence de la question et compte sur l'intelligence de son interlocuteur pour compléter par lui-même ce qu'il va esquisser à grands traits. Il s'assure ainsi son écoute attentive, d'autant plus que Ruan Ji (en tant qu'auteur du dialogue) a peut-être très subtilement insinué, par une légère inexactitude dans la citation de Liuzi,

⁹⁵ *Jinshu*, juan 49 (voir annexe).

⁹⁶ Yu Yingshi notamment, après avoir considéré le texte comme un apocryphe, suggère plus prudemment qu'il nous est parvenu sous une forme incomplète, et ne peut être considéré comme représentatif des positions philosophiques de Ruan Ji. Cf. Yu Yingshi 余英時, « Han-Jin zhiji zhi xin zijue yu xin sichao » 漢晉之際之新自覺與新思潮 (« Renouveau des consciences et de la pensée philosophique durant la transition Wei-Jin »), in *Shi yu Zhongguo wenhua* 士與中國文化 (*La culture chinoise et les lettrés*), Shanghai renmin cbs, 1987, p. 368.

⁹⁷ La *Réfutation du Discours sur la Musique* (*Bian Yuelun* 辨樂論) est perdue et ne subsiste que sous une forme fragmentaire dans le *Taiping yulan*. Nous reviendrons plus longuement sur ce texte, qui permet de situer le contexte polémique dans lequel s'inscrivait celui de Ruan Ji.

une forme d'incompétence de celui-ci en matière de musique, légitimant ainsi sa propre autorité et la validité de sa parole⁹⁸.

Si Ruan Ji recourt à l'une des formes privilégiées de l'expression philosophique qu'était le dialogue, tout particulièrement à l'époque Wei-Jin avec l'essor des conversations pures et des controverses philosophiques, le *Yuelun* ne met pas en scène un véritable échange argumenté, et la question de Liuzi sert principalement d'impulsion à Sieur Ruan pour l'exposé monologué de ses propres vues ; d'où notre choix de traduire *lun* 論 par « discours » plutôt que par « dialogue » ou « discussion ».

La question de Liuzi donne d'emblée le cadre et les grands axes de la discussion. Citant Confucius, il fait part à Sieur Ruan des doutes que lui inspire l'un de ses propos :

孔子云：「安上治民，莫善於禮；移風易俗，莫善於樂。」夫禮者，男女之所以別，父子之所以成，君臣之所以立，百姓之所以平也。為政之具，靡先於此，故「安上治民，莫善於禮」也。夫金石絲竹，鍾鼓管弦之音，干戚羽旄，進退俯仰之容，有之何益於政，無之何損于化，而曰「移風易俗，莫善於樂」乎？

Selon Confucius, « Pour assurer l'autorité des souverains et bien gouverner le peuple, il n'est pas de meilleur moyen que les Rites ; pour réformer les mœurs et transformer les coutumes, il n'est pas de meilleur moyen que la Musique. » Le Rite est bien ce qui permet de marquer la distinction entre les deux sexes et de déterminer pleinement les relations entre un père et ses fils, d'asseoir les rapports entre un prince et ses sujets et de maintenir la paix au sein du peuple. À cette enseigne, nul autre moyen mis en œuvre dans l'administration du royaume n'a sur lui la préséance, c'est pourquoi en effet rien n'est plus favorable que lui à l'autorité des souverains et au bon gouvernement du peuple. Mais pour ce qui est des sons musicaux émis par le métal ou la pierre, la soie ou le bambou des cloches et des tambours, des vents et des cordes, ou encore des figures chorégraphiques consistant dans les différents déplacement du corps et mouvements de la tête, exécutés en maniant haches et boucliers, plumes et gonfalons, de quelle utilité sont-ils pour le gouvernement, et quel préjudice leur absence porterait-elle à l'œuvre civilisatrice ? Et pourquoi soutenir ainsi que rien n'est plus propice que la musique à réformer les mœurs et transformer les coutumes ?

La citation est empruntée au *Classique de la Piété filiale (Xiaojing 孝經)* :

子曰：「教民親愛，莫善於孝。教民禮順，莫善於悌。移風易俗，莫善於樂。安上治民，莫善於禮。」

Le Maître dit : « Pour enseigner au peuple l'affection et l'amour, il n'est pas de meilleur moyen que la piété filiale. Pour lui enseigner la bienséance et la déférence, rien ne vaut le respect fraternel. Pour réformer les mœurs et transformer les coutumes, rien ne vaut la Musique. Pour assurer l'autorité du souverain et la bonne administration du royaume, rien ne vaut le Rite. »⁹⁹

⁹⁸ Ce n'est là qu'une hypothèse : on entrevoit une certaine confusion dans la citation de Liuzi « les sons musicaux émis par le métal ou la pierre, la soie ou le bambou des cloches et des tambours, des vents et des cordes (*jīn shí sī zhū, zhōng gǔ guǎn xiǎn zhī yīn* 金石絲竹，鍾鼓管弦之音) » : d'après la classification des huit instruments, si l'appariement entre métal (*jīn* 金) et cloche (*zhōng* 鍾) est bien respecté ici, il est inversé pour la soie (*sī* 絲), qui eût attendu une correspondance avec les cordes (*xian* 弦) et non les vents (*guan* 管), ainsi que pour le bambou (*zhu* 竹), qui eût requis d'être associé aux vents et non aux cordes ; quant à la pierre (*shí* 石) et au tambour (*gu* 鼓) ils ne fonctionnent pas non plus ensemble. Ces erreurs, difficilement imputables à Ruan Ji, sont peut-être une imprécision répandue lorsque l'on évoque la musique de manière générale ; mais elles sont peut-être aussi un procédé rhétorique, visant à suggérer implicitement les lacunes musicales de Liuzi et à affaiblir la validité de sa récusation.

⁹⁹ *Xiaojing*, chap. 12 « Guang Yaodao » 廣要道 (Amplification de la Voie Fondamentale), *Xiaojing zhushu* 孝經註疏, *Shisanjing zhushu* 十三經註疏, Pékin, 1980 (réed. 2008), ZHSJ, p. 2556.

Liuzi resserre sa propre question sur les deux dernières propositions, relatives au Rite et à la Musique. D'emblée, on identifie deux types de forces ou de dynamiques propres à ces instances : pour le Rite, *an* 安 et *zhi* 治 connotent l'installation, la fixation, l'immobilité : c'est une instance qui met en place, assoit, établit. La stabilité de *an* 安 renvoie bien moins ici à la tranquillité spirituelle, à la paix intérieure, qu'au soutènement, à l'assise physique du pouvoir. Quant à *zhi* 治 il peut désigner sur un mode assez neutre l'action de diriger, gouverner, administrer ; mais il peut aussi revêtir, comme ici, une nuance laudative et désigner le bon gouvernement, la bonne administration, et par voie de conséquence l'ordre et la paix qui règnent dans un royaume. Au niveau de l'objet, le Rite est une force qui s'exerce sur des groupes, des entités sociales, des ensembles réifiés (*shang* 上, *min* 民). Pour ce qui est de la musique, elle transforme, déplace, réforme : *yi* 移 et *yi* 易 connotent une action beaucoup plus fluide et mobile, qui s'exerce sur un objet lui aussi plus subtil : des souffles, des influences, qui sont dans l'air, flottantes et impalpables (*feng* 風, *su* 俗). Si fluide et pneumatique soit-elle, cette force est pourtant intrusive et coercitive, elle intervient sur le fonctionnement ou la configuration initiale des choses, elle les transforme, les plie, les modifie ; Ruan Ji l'appellera aussi par ailleurs *hua* 化, qui selon le contexte aura le sens de changer les cœurs, transformer les esprits, réformer les mœurs, autant d'actions que l'on peut ressaisir par la notion d'« altération musicale »¹⁰⁰.

Tout l'enjeu du texte est donc l'axiome de Confucius sur le rôle du Rite et de la Musique dans la conduite du royaume, autrement dit sur leur utilité sociale et politique.

La musique paraît discréditée dans la manière même dont Liuzi formule sa question : l'énumération des instruments, accessoires et figures chorégraphiques crée un effet d'accumulation qui semble les rendre, tous autant qu'ils sont, superflus et inutiles. Liuzi voit mal (et nous de même) en effet en quoi les pennons, fanions, processions et circonvolutions, ont quelque chose à faire dans un cadre politique, et quelque chose à voir avec la transformation des hommes. Autrement dit il ne perçoit pas la pertinence du statut de la Musique comme institution d'État aux côtés du Rite.

D'emblée, on est frappé par l'interversion des rôles des deux personnages : au regard du mépris ouvert de Ruan Ji pour les prescriptions rituelles (ne déclarait-il pas que les rites n'étaient pas faits pour lui ? sans parler des nombreux gestes iconoclastes qu'on lui connaît), on eût attendu une telle question dans sa propre bouche. D'ailleurs, dans un autre texte dialogué comme l'*Essai sur la Compréhension du Zhuangzi* (*Da Zhuang lun* 達莊論) c'est lui qui joue le rôle de pourfendeur des valeurs traditionnelles, tandis que son interlocuteur tient une position orthodoxe¹⁰¹. Ici, c'est l'interlocuteur hétérodoxe qui récuse le rôle traditionnel de la musique tandis que lui s'en fait le défenseur zélé. Il est loisible de

¹⁰⁰ Nous empruntons le terme à B. Sève, dans *L'Altération musicale : Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002.

¹⁰¹ *Da Zhuang lun* 達莊論 *Ruan Ji ji jiaozhu*, p. 133-159.

se demander ici si Liuzi ne serait pas un double caché de Ruan Ji, celui qui clamerait à haute voix la pensée secrète de son créateur ; ou bien s'il ne faut pas imputer plus simplement cette inversion des rôles à l'évolution intellectuelle de Ruan Ji et à l'appartenance de ce texte à ce qui est identifié comme la première phase de sa pensée. Auquel cas si l'on veut parler de double, on parlera d'un double préfigurateur ou en puissance, pour ainsi dire mûr avant lui.

Car en réalité, le propos de Liuzi n'est pas celui d'un pur anti-ritualiste ou d'un complet iconoclaste ; il est bien plus nuancé, mitigé : il ne proclame pas que le Rite et la Musique ne servent à rien, ne rejette pas en bloc les deux institutions : il concède pleinement au premier son utilité, et ne fait porter le discrédit que sur la seconde. Et même dans ce discrédit, il reste modéré : il ne récuse pas la musique en tant que telle, mais relativement aux finalités civilisatrices dont elle est créditée ; et s'il semble railler sa dimension protocolaire, ce qu'il interroge avant tout est son rôle dans le gouvernement des hommes, son utilité politique. Si la musique ne sert à rien, le pendant implicite est qu'elle n'est pas non plus nocive : si elle ne joue pas de bonne action, elle n'en joue pas non plus de mauvaise, et par conséquent ne requiert pas d'être abolie, comme chez Laozi ou Mozi¹⁰². Sieur Ruan montrera à son interlocuteur qu'il se trompe et que la Musique, tout autant que le Rite, est un pilier de l'ordre confucéen. Priver le système d'un de ses piliers conduirait à son effondrement, car tous deux sont complémentaires et mutuellement indispensables.

Si la question de la fonction sociale et politique de la musique remonte au confucianisme pré-impérial et trouve sa formulation canonique dans le *Yuelun* de Xunzi ou le *Yueji*, on conçoit aisément que Ruan Ji, animé de l'ambition d'agir pour son siècle, ait jugé opportun d'en débattre de nouveau : la musique constitue un sujet d'actualité pour tout lettré qui réfléchit sur les moyens d'établir une société harmonieuse. En outre, la réflexion sur la musique prend sous les Wei-Jin un relief singulier, en même temps que ses pratiques accusent de substantiels changements : on commence à l'examiner sous de nouveaux angles, notamment celui de son rapport aux émotions, au cœur des débats parmi les penseurs du *Xuanxue*. Par conséquent, le *Yuelun* se trouve à la croisée de deux contextes d'écriture : les discussions entre les lettrés de la cour sur l'usage correct de la musique, et un dialogue qui se tient entre les Sept Sages (plus particulièrement avec Ji Kang) sur la question de sa nature émotionnelle ; ce qui revient à considérer la musique soit comme un sujet d'une brûlante actualité politique, soit comme un sujet de conversation « pur et lointain ».

On peut se demander si la question de Liuzi, contestant expressément l'utilité politique de la musique, ne contiendrait pas d'autres questions, plus implicites : par

¹⁰² Chez l'un parce qu'elle ruine l'équilibre intérieur de l'individu (ex. : *Laozi* 12) chez l'autre parce qu'elle est néfaste au bien-être du peuple, comme nous le développerons plus loin.

exemple, en constatant qu'elle n'est pas utile pour la conduite du royaume, laisse-t-il entendre qu'elle est de fait mal utilisée (de sorte que son effectivité ne peut se déployer), autrement dit, est-il témoin d'un dysfonctionnement ou d'un dévoiement qui suscitent son scepticisme ? Dans cette hypothèse, le scepticisme de son personnage donnerait à Ruan Ji l'occasion, dans une visée normative, de rasseoir certains principes fondamentaux et de réaffirmer certaines fonctions de la musique, scellant la destinée politique de son texte. Ou bien, si l'on creuse encore : affirmer que la musique ne sert à rien dans le domaine politique induit-il qu'elle ne devrait pas être mobilisée dans ce domaine, qu'elle pourrait s'affranchir de ses finalités politiques ? Qu'elle devrait servir d'autres fins ou pourrait servir à autre chose ? *Ne servir à rien*, et revendiquer cette utilité, n'est-ce pas justement rompre avec le pragmatisme, ouvrir à des voies moins intéressées, principalement, celle du plaisir, du loisir, du divertissement ? Liuzi serait-il au fond celui qui, sans rien développer de cette théorie, ouvre pour la musique un champ autonome, basé sur sa qualité inutile et le désintéressement de ses adeptes ? Telles sont les questions que nous nous proposons d'explorer à travers cette étude, en cherchant à définir les principales caractéristiques de l'esthétique musicale de Ruan Ji dans ce qui est sans conteste son versant le plus conventionnel.

Nous nous attacherons d'abord à mettre en lumière la « voie naturelle » qui, suivant des modalités à la fois confucéennes et taoïstes, faisait de la musique une réplique du fonctionnement cosmique, et fondait selon Ruan Ji ses traditionnelles fonctions de transformation du corps social et individuel. Puis nous nous intéresserons à la question de la musique et des émotions, et à celle corrélative des bonnes et des mauvaises musiques : la défense résolue, dans une pure veine confucéenne, d'une musique facteur ou vecteur de joie, se double chez Ruan Ji d'une critique vigoureuse des tendances doloristes, en vogue à son époque, qui faisaient de la tristesse le plus haut degré de l'expérience esthétique. Nous nous demanderons si, par-delà la plate reprise de doctrines traditionnelles, on ne pourrait pas faire l'hypothèse d'une œuvre plus subversive, se livrant en creux à une critique de certaines réalités contemporaines. Ces considérations permettront de cerner certaines intentions du texte et de l'inscrire dans l'actualité de son temps. Enfin, nous tâcherons de dégager les implications esthétiques de ces conceptions, et leur signification pour la contribution à l'esthétique musicale qui s'élaborait sous les Wei-Jin.

I. La « voie naturelle de la musique »

La musique dont il est question dans le *Yuelun* est essentiellement la musique rituelle (*liyue* 禮樂), désignée également sous les appellations de « musique noble/ élevée » (*yayue* 雅樂), « musique correcte » (*zhengyue* 正樂), composée par les Saints rois de l'Antiquité (*shengren zhi yue* 聖人之樂); elle n'est plus cette entité indéterminée et ineffable, mais porte des noms précis tels que « les airs de Xiling et Qingyang » (西陵、青陽之樂), « les danses de l'Étang Universel ou des Six Fleurons » (*xianchi* 咸池, *liujing* 六英), la « Porte des Nuages » (*yunmen* 雲門), ou encore l'Air de Shao (蕭韶), considéré comme l'archétype de la musique parfaite (*zhiyue* 至樂).

Interrogé sur l'utilité de cette musique pour la conduite du royaume et la transformation des hommes et de leurs mœurs, autrement dit sur son rôle moral et social, Sieur Ruan commence par définir son origine et sa nature, mettant en lumière les principes qui ont présidé à sa création par les sages rois de l'Antiquité.

A – La musique de la nature : essence et propriétés

La musique est dans la Nature, telle est en substance la thèse initiale de Ruan Ji et la prémisse de toute sa démonstration, dont découleront logiquement les différents attributs, propriétés et effets de la musique. L'ensemble de ces déterminations et fonctions est résumé au moyen d'une formule : la « voie naturelle de la musique » (*ziran zhi dao* 自然之道), qui semble relever du paradoxe voire de l'oxymore dès lors qu'elle s'applique à la musique rituelle, instance par excellence de la culture confucéenne. Et l'on peut se demander en effet avec Liuzi ce qu'il peut bien y avoir de « naturel », pour prendre l'exemple des pantomimes qui accompagnent la musique, à brandir boucliers et pennons, évoluer et se mouvoir selon des codes précis, compter et mesurer les pas, lever ou baisser la tête... Ruan Ji s'emploie donc à éclairer méthodiquement les différents aspects de cette définition de la musique en termes de « voie naturelle ».

1) *Cosmos, musique et harmonie*

Ruan Ji commence par mettre en lumière l'essence commune du cosmos et de la musique :

樂者，天地之體，萬物之性也。合其體，得其性，則和；離其體，失其性，則乖。昔者聖人之作樂也，將以順天地之體，成萬物之性也。故定天地八方之音，以迎陰陽八風之聲，均黃鐘中和之律，開群生萬物之情。

La musique est dans la constitution de l'univers et la nature foncière de tous les êtres. Qu'elle s'accorde à la première et préserve en elle la seconde, et l'harmonie règnera ; qu'elle se dissocie de la première et s'écarte de la seconde, et la discordance surviendra. Jadis, les Saints rois de l'Antiquité créèrent la

musique de manière à ce qu'elle épouse la constitution du cosmos et porte à leur complétude la nature foncière des dix-mille êtres. C'est ainsi qu'ils déterminèrent les timbres des huit directions de l'univers tels qu'ils s'assortissent aux sons des huit vents [nés] des souffles *yin* et *yang*, et qu'ils fixèrent le diapason de l'Harmonie médiane de la Cloche Jaune pour réveiller les dispositions propres de toutes choses.

La définition « *yue zhe, tiandi zhi ti, wanwu zhi xing ye* 樂者，天地之體，萬物之性也 » peut être considérée comme l'axiome majeur des conceptions musicales de Ruan Ji, et la pierre angulaire du *Yuelun*. Ici, *ti* 體 et *xing* 性 ne sont pas à comprendre dans le sens de principes ontologiques ou d'un fondement métaphysique du multiple sensible, mais comme la substance et la composition du monde naturel lui-même. *Ti* 體 donne également la vision d'un corps cosmique organisé et hiérarchisé, dont la musique reproduit les structures.

La musique *est* la constitution du cosmos et la nature des dix-mille êtres ; c'est-à-dire qu'elle est *dans* l'essence même de l'univers, elle en est partie intégrante et constitutive. Ruan Ji explicite cette consubstantialité de la musique au cosmos en mettant en corrélation les différents composants de la première (les timbres ou les instruments, les notes) avec ceux du second (les directions de l'univers, les vents, les énergies *yin* et *yang*) : ces deux entités sont conçues dans un rapport d'homologie, où un microcosme (la musique) se modèle sur le macrocosme (le Ciel-Terre) en se pliant ou se conformant (*shun* 順, *ying* 迎) à ses motifs et à sa configuration.

Ruan Ji développe peu cette idée, mais elle s'inscrit de toute évidence dans la mouvance de l'idéologie musicale traditionnelle, elle-même édifiée sur le socle de la pensée corrélatrice des Royaumes Combattants, qui reliait des objets disparates dans un réseau organisé de catégories et assujettissait les phénomènes des sphères céleste et mondaine à une logique de résonances (*ganying* 感應). Fondée sur la croyance d'une unité fondamentale entre l'Homme et le Ciel, résumée par la formule bien connue « *Tian ren heyi* 天人合一 : le Ciel et l'Homme ne font qu'un »¹⁰³, cette pensée inscrivait les activités humaines au sein d'un rapport d'homologie entre microcosme et macrocosme et tentait d'établir les lois universelles d'après lesquelles les opérations du cosmos contribuaient à les motiver, les réguler et les informer. La musique elle-même se trouvait prise dans ce système de corrélats et était l'une des instances où se révélait le mieux l'union du Ciel et de l'homme¹⁰⁴.

Par conséquent, la « création » musicale (*zuo yue* 作樂) par les premiers rois (dans d'autres passages du *Yuelun* on trouvera encore *wei* 為 « faire, pratiquer, mettre en œuvre »

¹⁰³ Le *locus classicus* de cette formule figure dans le *Chunqiu fanlu* 春秋繁露 attribué à Dong Zhongshu 董仲舒 (195-115), chap. 10.1 « Shencha minghao ».

¹⁰⁴ Erica Fox Brindley : *Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China*, New York, SUNY press, 2012 p. 4 et suivantes. Jenny So : *Music in the Age of Confucius*, Washington, Freer Gallery of Art and Arthur Sackler Gallery, 2000, en particulier p. 29. Sur la cosmologie des premiers Han, voir John Major : *Heaven and Earth in Early Han Thought : Chapters Three, Four and Five of the Huainanzi*, Albany, State University of New York Press, 1993.

ou *zhi* 制 « instituer, établir ») ne relève pas d'une invention proprement dite, d'un geste créateur, mais est régie par la conformité à des référents cosmiques absolus qui fondent et sanctionnent l'objet ainsi « créé ». En d'autres termes, la musique transcende la société humaine et précède l'invention, elle n'est « création » qu'au sens de mise au jour de schémas préexistants dans le cosmos. Par conséquent, si le verbe *zuo* 作 est employé par Ruan Ji et bien souvent dans le *Yueji*, il est à comprendre dans le sens de « réaliser l'avènement, faire se produire, faire paraître » des motifs sonores découverts dans la nature. Pour reprendre la formulation de M. Puett, les créateurs de la musique « *lifted harmony from the natural world and brought it in the form of music to the world of humanity*¹⁰⁵. »

Si la musique est de même essence que l'univers, elle présentera donc les mêmes propriétés que lui. Or ce qui caractérise avant tout l'univers, c'est l'harmonie *he* 和, et toutes les notions corrélatives de résonance, d'ordre, de régularité, d'équilibre, de synchronisme. Par conséquent, la nature harmonieuse du cosmos, dans ses structures et ses modes opératoires, détermine que la musique, dès lors qu'elle s'y conforme, soit elle aussi harmonieuse. Tel est le sens de la phrase « *he qi ti, de qi xing, ze he* 合其體，得其性，則和 : si la musique s'accorde à la cette constitution [du Ciel-Terre] et préserve en elle la nature foncière [des dix-mille êtres], elle sera harmonieuse / ce sera l'harmonie. » Comme nous l'avons indiqué en note de notre traduction, la proposition *ze he* 則和 peut être comprise à la fois comme attribut du sujet « musique » (il s'agira alors de sa nature), ou comme une conséquence générale (il s'agira alors de ses effets).

L'idée d'une musique qui tire son harmonie de sa conformité aux principes ontologiques ou aux structures fondamentales de l'univers est reprise au *Yueji* :

大樂與天地同和，大禮與天地同節。

La grande Musique est dotée de la même harmonie que le cosmos, et le grand Rite des mêmes régulations que lui.

樂者天地之和也。

La musique, c'est l'harmonie du Ciel et de la Terre¹⁰⁶.

Ces formules auxquelles fait écho Ruan Ji développent la conception d'un cosmos ontologiquement harmonieux, dont la constitution (binarité des souffles *yin* et *yang*, structure

¹⁰⁵ L'idée d'une création résultant de l'explicitation des motifs découverts dans la nature valait également pour les autres inventions culturelles, comme les trigrammes mis au point par Fuxi à partir de l'observation des constellations ou des dessins sur le pelage des animaux (*Zhouyi*, Xici II 2), ou encore l'écriture directement inspirée à Cang Jie par les empreintes animales au sol. Dans ces récits aussi le verbe *zuo* 作 est employé, mais il s'agit moins d'une création que d'une *retranscription* des signes lus dans le ciel et sur terre. L'effort déployé pour dériver l'ordre culturel de la nature et masquer ainsi son origine artificielle participe d'une stratégie de légitimation du pouvoir impérial par la naturalisation des institutions politiques. C'est sous cet éclairage que doivent être lus les développements sur l'essence naturelle de la musique, directement repris par Ruan Ji. Cf. M. Puett : « Nature and Artifice : Debates in Late Warring States China concerning the Creation of Culture », *Harvard Journal of Asiatic Studies* 57.2, 1997, p.493-8.

¹⁰⁶ *Yueji*, *Shisanjing zhushu* p. 1530 & 1531.

haut-bas du Ciel et de la Terre) et les lois de déroulement (interactions des énergies cosmiques, alternance des saisons, course des astres, croissance et déclin) composent une sorte de symphonie macrocosmique que les airs des anciens rois reproduisent à l'échelle microcosmique.

2) Une origine et des règles fixes

De nouvelles déterminations viennent éclairer, sur un versant beaucoup plus pragmatique, l'inscription de la musique dans la nature :

故八音有本體，五聲有自然，其同物者以大小相君。有自然，故不可亂；大小相君，故可得而平也。若夫空桑之琴，雲和之瑟，孤竹之管，泗濱之磬，其物皆調和淳均者，聲相宜也，故必有常處；以大小相君，應黃鐘之氣，故必有常數。有常處，故其器貴重；有常數，故其制不妄。其物係天地之象，故不可妄造；其凡似遠物之音，故不可妄易。

Les huit instruments ont leur configuration propre et les cinq notes proviennent de la nature ; des éléments d'un même genre s'ordonnent selon leur taille. En vertu de cette provenance naturelle, il ne peut exister de désordre ; en vertu de cette hiérarchisation selon la taille, une ordonnance bien équilibrée peut exister. Ainsi par exemple les cithares *qin* du mont Kongsang et *se* du mont Yunhe, les flûtes de la contrée de Guzhu et les carillons des rives de la Si ont des matériaux harmonieux, purs et bien proportionnés, et des sonorités en juste adéquation les unes avec les autres, ils proviennent donc nécessairement d'un endroit précis. Ils s'ordonnent selon leur taille et s'accordent au diapason de la Cloche Jaune, ils obéissent donc nécessairement à un nombre déterminé. Cette provenance déterminée leur confère noblesse et valeur, ce nombre fixe proscrie l'aléatoire de leur facture. (...) Par leur aspect matériel ils se rattachent à la configuration de l'univers, aussi leur confection ne peut-elle être laissée au hasard ; dans leurs principes généraux ils reproduisent les voix des créatures lointaines, aussi ne peut-on les modifier à la légère.

Si les différentes traductions consultées divergent sur le sens exact des propositions « *bayin you benti, wusheng you ziran* 八音有本體，五聲有自然 », la plupart s'accordent pour les comprendre dans un sens non pas philosophique, mais plus concret. Selon nous, au vu des exemples donnés ensuite par Ruan Ji, *benti* 本體 et *ziran* 自然 désignent respectivement les matériaux constitutifs des instruments, et l'existence préalable dans la nature de chacun des sons reproduits par les notes musicales.

Que les huit instruments soient composés d'un matériau propre (*bayin you benti* 八音有本體) peut signifier de manière générale que les cloches sont faites à base de métal, les cithares de soie (pour les cordes), les flûtes de bambou, etc., comme le stipule la classification canonique des instruments en huit familles : il n'existe en effet pas de cithare en métal, de flûte en pierre ou de tambour en soie. Mais ce « matériau propre » des instruments peut se comprendre dans un sens non plus seulement organologique, mais géographique. En effet, Kongsang 空桑, Yunhe 雲和, Guzhu 孤竹 et la rivière Si 泗 sont des toponymes associés aux grands souverains de l'antiquité ou à des parangons de vertu qui jouèrent un rôle important dans leur règne. En outre, ces lieux mythiques et presque sacrés produisaient des matériaux rares et précieux employés dans la confection de certains instruments : le bois des arbres poussant Kongsang et Yunhe pour les cithares, le bambou

produit à Guzhu pour les flûtes, les pierres polies par les eaux de la rivière Si pour les carillons. Le *Zhouli* stipule en outre que ces instruments étaient joués lors des performances musicales des grands hymnes dynastiques : les flûtes de Guzhu et les cithares de Yunhe accompagnaient la danse de la « Porte des Nuages » *Yunmen* 雲門 et les cithares de Kongsang la danse du « Bassin Universel » *Xianchi* 咸池, toutes deux instituées par Huangdi. Les instruments sont soumis à ce que Ruan Ji appelle encore la règle du « lieu constant » *chang chu* 常處 qui, telle un label, garantit l'authenticité et la noblesse de leurs matériaux et confère à leurs sonorités une pureté, une justesse dont sont dépourvus les instruments confectionnés avec les premiers matériaux venus.

Quant à l'origine naturelle des cinq notes (*wusheng you ziran* 五聲有自然), elle signifie que celles-ci obéissent à des standards fournis par la nature elle-même, autrement dit que la gamme musicale est basée sur des rapports numériques (*chang shu* 常數 dans le texte) à l'œuvre dans le monde naturel et non point forgés par l'esprit humain. Un texte met particulièrement bien en lumière cette idée, c'est le récit de l'élaboration des douze tons de la gamme par Ling Lun 伶倫, ministre de Huangdi, dans le chapitre « Musique de l'antiquité » du *Lüshi chunqiu* :

昔黃帝令伶倫作為律。伶倫自大夏之西，乃之阮隴之陰，取竹於嶰谿之谷，以生空窳厚鈞者、斷兩節間、其長三寸九分而吹之，以為黃鐘之宮。次制十二筩，以之阮隴之下，聽鳳皇之鳴，以別十二律。其雄鳴為六，雌鳴亦六，以比黃鐘之宮，適合。黃鐘之宮，皆可以生之，故曰黃鐘之宮，律呂之本。

Jadis, Huangdi somma Ling Lun d'établir la gamme musicale. Depuis l'ouest du Mont Daxia, Ling Lun se rendit au nord des monts Kunlun. Il prit dans la vallée de Jiexi un bambou qu'il eut soin de choisir creux et d'égale épaisseur ; entre deux nœuds, il coupa une section mesurant 3,9 pouces de longueur, et souffla dedans ; le son obtenu fut désigné comme la tonalité *gong* de la Cloche Jaune. Puis il confectionna douze tubes de bambou, qu'il amena au pied du mont Kunlun. En écoutant le chant des phénix mâle et femelle, il distingua les douze tons. Le chant du phénix mâle en contenait six, et celui du phénix femelle six également. Les tons déterminés par ces sons furent alignés sur le *gong* de la Cloche jaune, et accordés les uns par rapport aux autres, c'est pourquoi l'on dit que cette note est l'origine de tous les tons¹⁰⁷.

Cet épisode permet de comprendre ce que Ruan Ji entend par « s'ordonner selon la taille et s'accorder à l'énergie de la Cloche Jaune » (以大小相君，應黃鐘之氣). À partir du ton fondamental, dit ton de la Cloche jaune (*huangzhong zhi qi* 黃鐘之氣 ou *huangzhong zhi gong* 黃鐘之宮 car il émet la note *gong*) donné par Ling Lun à la première section du bambou, les tons des douze tubes musicaux sont obtenus par une série d'opérations algorithmiques fixes, qui font de la musique une entité structurée, organisée selon un principe hiérarchique, à l'image de l'ordre naturel lui-même.

C'est encore très vraisemblablement à ce récit que fait allusion Ruan Ji lorsqu'il précise un peu plus loin : « 其物係天地之象，其凡似遠物之音 : Par leur aspect matériel les instruments se rattachent aux figures de l'univers, dans leurs principes généraux ils reproduisent les voix d'êtres surnaturels. » De même que l'accord de la musique à l'ordre

¹⁰⁷ *Lüshi chunqiu*, « Gu yue » p. 120.

cosmique se formulait plus haut en termes de conformité, d'accord (*shun* 順, *ying* 迎), elle est exprimée ici en termes de « liaisons, connexions » (*xi* 係) ou de « ressemblance, imitation » (*si* 似). « Se rattacher aux figures de l'univers » signifie que chaque instrument, dans sa matérialité et sa configuration, a une signification symbolique liée aux différents aspects de l'univers. Ainsi par exemple la cithare *qin* est-elle pensée comme un microcosme de l'univers : ses mensurations correspondent aux jours de l'année, sa surface bombée symbolise le Ciel et son fond plat la Terre, ses différentes parties sont désignées par des images empruntées au monde naturel : ailes, front, langue de phénix (*feng chi* 鳳翅, *feng e* 鳳額, *feng she* 鳳舌), pattes d'oie (*yan zu* 雁足), gencives du dragon (*long yin* 龍齦) etc., qui font écho aux « créatures des lointains » évoquées par Ruan Ji¹⁰⁸. Ce symbolisme de l'instrument s'élargit à tout l'orchestre rituel ; c'est alors chaque instrument de l'ensemble orchestral qui est rattaché aux différents éléments du cosmos et en symbolise un composant, une opération, un processus. La notion même de *xiang* 象 employée par Ruan Ji renvoie à ce qu'on peut appeler un véritable *symbolisme musical*, qui constitue l'un des aspects les plus remarquables de l'idéologie confucéenne de la musique. Présent déjà dans le *Yuelun* de Xunzi, dont une section porte le titre « Symbolique de la musique » (*yuexiang* 樂象), ce symbolisme est plus marqué encore dans le *Yueji* qui lui donne son expression la plus systématique en établissant une correspondance systématique entre les différents paramètres musicaux et le monde naturel :

清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨。（...）

Les [sonorités] claires et distinctes symbolisent le Ciel, [les sonorités] amples et grandes représentent la Terre, le début et la fin [d'un morceau] figurent le cycle des saisons, les processions [des danseurs] donnent une image du vent et de la pluie¹⁰⁹.

Ce symbolisme que Ruan Ji reprend à l'idéologie musicale traditionnelle vise à consolider les schémas corrélatifs entre macro et microcosme, de manière à fonder en nature l'ordre social et les institutions de la sphère humaine.

Ruan Ji tire les conséquences de ces principes fixes et invariables qui régissent la musique : en raison de sa configuration propre (*benti* 本體) et de sa provenance naturelle (*ziran* 自然), de son lieu et son nombre constants (*changchu* 常處 et *changshu* 常數) elle ne peut être anarchique (*bu ke luan* 不可亂), ni aléatoire ou arbitraire (*qi zhi bu wang* 其制不妄, *bu ke wang zao* 不可妄造, *bu ke wang yi* 不可妄易).

Ruan Ji poursuit l'énoncé des grands principes qui régissent la musique dans ses différents aspects. Après la confection des instruments et la nature des notes, ce sont les paroles, les mélodies et les chorégraphies — les trois composantes de la musique rituelle — ainsi que les genres musicaux eux-mêmes, qui obéissent à des règles déterminées :

¹⁰⁸ R.H. van Gulik *The Lore of the Chinese Lute*, chapitre V « Symbolisme », en particulier §1 « Symbolique des termes et des noms » p. 101-105. Voir le schéma du *qin* en annexe.

¹⁰⁹ *Yueji*, *Shisanjing zhushu* p. 1536.

雅頌有分，故人神不雜；節會有數，故曲折不亂；周旋有度，故頰仰不惑；歌詠有主，故言語不悖。

Les *Odes* se distinguent des *Hymnes*, par conséquent hommes et divinités ne se mélangent pas. Un nombre préside au rythme et à l'agencement [des notes], aussi les inflexions de la mélodie ne sont-elles pas désordonnées ; une mesure règle les circonvolutions [de la danse], par suite ses mouvements ne sont pas confus ; un motif principal est à l'œuvre dans les chants, c'est pourquoi les paroles ne sont pas anarchiques.

« Les Odes se distinguent des Hymnes » (*Ya Song you fen* 雅頌有分) signifie que les genres musicaux correspondant aux Odes (*ya* 雅) et aux Hymnes ou Éloges (*song* 頌)¹¹⁰ se distinguent selon leur destinataire et leur emploi respectifs. Les Hymnes servaient essentiellement en contexte religieux : joués dans les temples à l'occasion de cérémonies sacrificielles, ils rapportaient aux divinités les vertus et tributs des grands rois¹¹¹. Les Odes étaient exécutées à la Cour, à l'occasion de célébrations importantes telles que les réunions des seigneurs féodaux ou les réceptions d'ambassadeurs (Grandes Odes *daya* 大雅), ou plus ordinaires comme les banquets (Petites Odes *xiaoya* 小雅). C'est une stricte démarcation qui est tracée entre les affaires humaines et spirituelles, et entre les musiques appropriées à ces deux ordres de circonstances. Quant à l'expression « un nombre préside au rythme et à l'agencement [des notes] » (*jiehui you shu* 節會有數), elle renvoie vraisemblablement à la partition instrumentale : on retrouve ici la notion de valeur numérique (*shu* 數) qui préside au rythme (ou à l'articulation ? *jie* 節) et à l'association (*hui* 會) des notes ou des sections du morceau. « Une mesure règle les circonvolutions » (*zhouxuan you du* 周旋有度) se rapporte à la chorégraphie et signifie que les déplacements et mouvements des danseurs doivent être soumis à une « mesure » (*du* 度) qui les contrôle. Enfin, « un motif principal est à l'œuvre dans les chants » (*geyong you zhu* 歌詠有主) signifie qu'un thème (*zhu* 主) détermine de manière précise la teneur et la signification des paroles.

Ici encore, les corollaires se déduisent logiquement de chacun de ces principes, qui garantissent la musique contre les risques de mélange intempestif (*bu za* 不雜), de désordre (*bu luan* 不亂), de confusion (*bu huo* 不惑), d'infraction (*bu bei* 不悖).

Toutes ces lois qui régissent la musique jusque dans ses aspects les plus concrets ont donc pour vocation de marquer son inscription dans la nature et d'en faire une activité humaine sanctionnée par une autorité cosmique supérieure. La musique ainsi décrite par Ruan Ji est dotée des mêmes déterminations que les motifs cosmiques dont elle participe, c'est pourquoi elle est à la fois harmonieuse et ordonnée. Dans une vision très confucéenne, cette « musique naturelle » est modelée par des lois ordonnatrices et fondée sur les distinctions et les hiérarchies à l'œuvre dans la nature elle-même. Ruan Ji viendra

¹¹⁰ *Shijing*, seconde et troisième sections pour les Odes, quatrième section pour les Hymnes.

¹¹¹ « 頌者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也 : Les Hymnes louent les diverses manifestations de la vertu florissante [des souverains], et rapportent aux divinités leurs accomplissements. » *Maoshi Zhengyi*, *Shisanjing zhushu* p. 272.

cependant compléter ces déterminations par un ensemble de propriétés plus affines du paradigme taoïste, qui nuancent et complexifient son propos.

3) Sobriété, fadeur et ténuité

Dès les premières lignes de son exposé, Ruan Ji énonce une propriété de la musique aussi détonante qu'étonnante, qui tranche sur la phraséologie confucéenne dont est imprégné l'ensemble du texte :

乾坤易簡，故雅樂不煩。道德平淡，故五聲無味。

Les principes mâle *qian* et femelle *kun* de l'univers procèdent avec aisance et simplicité, partant la musique élevée est sans sophistication. La Voie et son efficence sont égales et discrètes, partant les cinq notes sont sans saveur.

À l'image des principes premiers de l'univers dont elle est issue, la musique est qualifiée ici de *bu fan* 不煩 « sans prolixité ni complexité » (*fan* 煩 est à comprendre dans le sens de 繁 : nombreux), c'est à dire sans sonorités superflues ou sophistiquées ; et de *wu wei* 無味 « sans saveur, insipide », c'est à dire sans note attrayante. Plus loin, les qualités *yi* 易 et *jian* 簡 qui caractérisent ici *qian* et *kun* seront attribuées à la musique elle-même :

正樂通平易簡。

La musique correcte, toute pénétrée de paix, est simple et sans complication.

易簡則節制全。

Elle était simple et sobre, aussi le sens de la mesure et de la tempérance demeurait-il intact.

Ces définitions semblent faire directement écho au *Yueji*, où l'on peut lire :

大樂必易，大禮必簡。

La grande musique doit être facile ; les grandes cérémonies doivent être simples¹¹².

是故樂之隆，非極音也。食饗之禮，非致味也。清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三嘆，有遺音者矣。大饗之禮，尚玄酒而俎腥魚，大羹不和，有遺味者矣。是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民乎好惡而反人道之正也。

La grandeur de la musique ne consistait pas dans le plein déploiement des sons ; les offrandes sacrificielles dans la cérémonie aux ancêtres ne consistaient pas dans le plein déploiement des saveurs. Les cithares du Temple Pur avaient des cordes vermillon¹¹³ et le fond était laissé disjoint. Un seul chanteur entonnait l'air et trois autres l'accompagnaient. Certaines notes restaient négligées. Dans l'offrande aux ancêtres royaux, l'eau¹¹⁴ avait la première place, et sur les tables on présentait du poisson cru. Le principal bouillon n'avait pas d'assaisonnement et certains saveurs restaient négligées. Car les sages rois n'avaient pas créé le Rite et la Musique pour satisfaire les désirs de la bouche ou de l'estomac, ni des oreilles ou des yeux, mais pour apprendre au peuple à modérer ses affections et ses aversions et à faire retour à la droite voie de l'homme¹¹⁵.

Lors des cérémonies sacrificielles données dans le temple des ancêtres, la plus belle offrande résidait dans la frugalité de l'eau et du poisson cru et dans la fadeur d'un Grand

¹¹² *Yueji, Shisanjing zhushu* p. 1529.

¹¹³ Ces cordes étaient faites de soie bouillie pour atténuer le son.

¹¹⁴ *Xuanjiu* 玄酒 littéralement « la liqueur noirâtre ».

¹¹⁵ *Yueji, Shisanjing zhushu* p. 1528.

Bouillon, sans adjonction de légumes salés ni d'un quelconque assaisonnement ; en effet, le choix de mets exquis aux trop riches arômes (viandes bouillies ou rôties) eût risqué de détourner des visées premières de l'offrande : l'accomplissement de la vertu. De même, la musique considérée comme parfaite pour la circonstance était celle qui atténuait son intensité sonore : tressées avec de la soie bouillie, les cordes étaient moins bien tendues et rendaient par conséquent un son plus sourd et étouffé, tandis que la fente ou le trou dans le fond de la caisse de résonance le rendait moins vif. En outre, certaines notes (et de même certains saveurs) étaient laissées de côté (*yiwèi* 遺味, *yiyin* 遺音), volontairement omises et négligées. Dans sa formulation même, l'idée est paradoxale et déjoue les attentes du sens commun : alors que le terme *long* 隆 « haut, vénérable, éminent », avec ses connotations d'apparat, de majesté voire de grandiloquence, eût laissé présumer une recherche d'intensité, d'abondance, de déploiement sonore maximal (*ji yin* 極音 dans le texte), c'est précisément tout l'inverse qui est recherché. L'idéal esthétique du ritualisme confucéen, relayé par Ruan Ji, est celui d'une perfection fade, atteinte non pas dans la pleine exploitation du potentiel sonore, mais dans un sobre dépouillement et une plate sobriété.

En qualifiant la musique de « sans sophistication » et de « sans saveur », Ruan Ji accolait dans une même phrase une terminologie typiquement confucéenne, et ce qui semble relever d'un registre taoïste —mais requiert en réalité d'être plus nuancé :

« Sans sophistication » *bu fan* 不煩 fait vraisemblablement écho à une tirade du médecin des Royaumes Combattants Yi He 醫和, qui examinait le prince Ping de Jin 晉平公 et comparait son intempérance charnelle à des *fanshou yinsheng* 煩手淫聲, littéralement « excès de sonorités produits par des mains surabondantes », c'est-à-dire des mélodies prolixes et profuses, qui débordent les limites imposées par la partition¹¹⁶. Nous reviendrons plus largement dans la suite de notre réflexion sur les corollaires moraux de ces débordements sonores, ce qui nous occupe présentement est d'indiquer que le vocable *bu fan* est très vite devenu un concept majeur de la terminologie musicale classique, et un critère privilégié de l'esthétique confucéenne, où l'épure surclasse l'apparat et l'austérité surpasse la somptuosité.

Quant à la notion de « sans saveur » *wuwei* 無味, si elle s'accorde bien avec l'esthétique ritualiste exposée ci-dessus, c'est aussi une formule d'élection chez les taoïstes. Dans le *Huainanzi* ou le *Laozi* elle vient qualifier, par la négative et toujours par défaut, le Dao ineffable et intangible¹¹⁷ ; elle nomme aussi, comme chez Liu Shao, la personnalité idéale du Sage¹¹⁸ ; appliquée à la musique, elle désigne chez Laozi puis chez Wang Bi qui le

¹¹⁶ *Zuozhuan*, « Duc de Zhao » 10.1 昭公元年 (*Chunqiu Zuozhuan zhengyi* p. 2024-2025).

¹¹⁷ *Huainanzi* « Yuan Dao » 原道 (du Dao Originel) ; *Laozi* 35.

¹¹⁸ « 凡偏材之人，皆一味之美；故長於辦一官，而短於為一國。夫一官之任，以一味協五味；一國之政，以無味和五味：Les hommes dotés d'aptitudes partielles réalisent la perfection d'une seule saveur. C'est pourquoi ils excellent dans l'exercice d'une fonction unique, mais sont déficients

commente, une qualité majeure de la « Grande musique », sans goût ni son ni forme tangibles. Sous le pinceau de Ruan Ji, la tonalité taoïste semble corroborée ici par l'emploi de *Daode* 道德 « la Voie et sa vertu », elle-même qualifiée de « égale et discrète » (*pingdan* 平淡) et, en anticipant sur la suite du texte, par l'effet de cette insipidité sur le cœur des hommes : l'absence de désirs (*wuyu* 無欲), qui est dans le taoïsme l'horizon principal de la culture de soi et de l'entretien du principe vital.

D'ailleurs, dans ce passage même qui évoque l'ataraxie, la musique (il s'agit plus particulièrement de l'air du *Shao* composé par le roi Shun) sera qualifiée en ces termes :

正樂聲希。

Les sonorités de la musique correcte sont ténues.

音聲不譁，漠然未兆。

Les sons musicaux ne sont pas bruyants, mais plutôt silencieux jusqu'à l'imperceptible.

Ruan Ji glisse du registre de la minimalisation gustative à celui de la ténuité sonore, qui rappelle les descriptions par Wang Bi de la Grande Musique inaudible, c'est-à-dire la musique du Dao, source métémpirique de toutes les musiques phénoménales :

[大音希聲] : 聽之不聞名曰希，大音不可得聞之音也。有聲則有分，有分則不宮而商矣，分則不能統眾，故有聲者非大音也。

[Le Grand Son est sans sonorité] : Ce que je n'entends pas quand je l'écoute, je l'appelle « inaudible », le Grand Son est donc un son qui ne se peut entendre. Dès lors qu'il y a une note (particulière) il y a spécification, et dès lors qu'il y a spécification, si ce n'est *gong* qui résonne alors ce sera *shang*. Ainsi spécifié, le Grand Son ne pourrait plus englober la totalité des notes. C'est pourquoi ce qui a une certaine sonorité n'est pas le Grand Son¹¹⁹.

Pour revenir au texte de Ruan Ji, la musique est encore qualifiée de *zhi er bu wen* 質而不文 « substantielle et sans ornement » c'est-à-dire sans appareil ou raffinements superfétatoires, qui fait écho au « simple et sobre » du début du texte, et plus loin, à *zhijing* 質靜 « substantielle et calme » et *jingzhong* 靜重 « posée et solennelle ».

Toutes ces épithètes concourent à dépeindre la musique rituelle ou élevée *ya* 雅 — qu'à dessein nous n'avons pas traduite par « élégante », pour éviter les connotations de préciosité ou raffinement dont elle est justement dépourvue — comme une musique lente et monotone, aux antipodes de la vélocité, de la virtuosité et du brio souvent appréciés des auditeurs. En effet, dans les représentations musicales qui accompagnaient les cérémonies

pour s'occuper des affaires d'un royaume tout entier. Car avoir la responsabilité d'une seule charge, c'est réaliser l'union d'une saveur avec les cinq autres ; tandis qu'avoir en charge l'administration d'un de tout un royaume, c'est réaliser par l'absence de saveur l'harmonie de toutes. » *Renwuzhi* 人物志 5 « Cai neng » 材能 (Des talents et des capacités) *Sibu congkan*, « zibu » vol. 429. Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1921 ; trad. A.M. Lara : *Liu Shao : Traité des caractères*, Paris, Gallimard, 1997, p. 74. On peut lire ici dans *l'Éloge de la Fadeur* de F. Jullien le chapitre « Fadeur et platitude du caractère », consacré à l'apologie psychologique de la fadeur qui s'élabore dans le *Renwuzhi*. F. Jullien : *Éloge de la fadeur, à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, Picquier, 1991, p. 40-44.

¹¹⁹ *Laozi zhu* 41, mais aussi *Laozi zhu* 14, 23, 35 (*Wang Bi ji jiaoshi* p. 31, 57 et 88). Ce réseau d'énoncés met en lumière la récurrence que constitue chez Wang Bi la notion d'inaudible *xi* 希. Nous développerons plus amplement ce thème dans l'étude sur Ji Kang. (Voir infra, II.B.3).

rituelles, les pièces instrumentales progressaient à l'unisson, la même séquence mélodique étant jouée simultanément sur différentes octaves, et répétée avec différentes combinaisons d'instruments, mais sans la moindre notion de polyphonie ou de contrepoint. En somme, tout ce qui définit la perfection musicale dans l'idéal confucéen dont Ruan Ji se fait le défenseur, se situe aux antipodes de la musicalité telle que nous avons spontanément tendance à la concevoir, en termes de polyphonie, de modulations rythmiques et d'agrément mélodique. Il existe une raison simple à cette étrange conception, c'est que la musique *n'est pas faite pour plaire* au cœur des hommes ni pour charmer leurs oreilles, sa visée exprime *n'est* justement pas l'agrément ou le divertissement. Ruan Ji le déclare sans ambages, dans une formule qu'il faut mettre en parallèle avec celles du *Yueji* citées plus haut :

昔先王制樂，非以縱耳目之觀，崇曲房之嬾也。

Les premiers rois ne créèrent pas la musique pour combler les désirs du regard ou de l'ouïe, ni pour célébrer les beautés du gynécée.

La finalité qui lui est assignée est toute autre, à savoir, dans l'idéal confucéen formulé dans le *Yueji*, la transformation morale et le perfectionnement de soi, doublés comme nous le verrons chez Ruan Ji d'une visée plus taoïste : la dissolution des désirs. Dans une telle perspective, on comprend mieux le paradoxe de cette *musique non musicale*, sans charme ni attrait : en elle, la congruité est vecteur de vertu et l'austérité médium de rectitude, la ténuité est agent de sérénité et l'insipidité facteur de détachement. Telles sont les fonctions principales de la musique, qui à la fois découlent de ses propriétés et les conditionnent, que nous nous proposons d'examiner dans la suite de cette étude.

B – Utilisation politique : « Pour réformer les mœurs et transformer les coutumes, rien ne vaut la musique »

L'objet de préoccupation de Ruan Ji dans ce texte, comme plus généralement des théoriciens confucéens de la musique dans la mouvance desquels il s'inscrit, est moins la définition de la musique en tant que telle, de son essence et de ses attributs, que celle de sa *fonctionnalité*. Autrement dit, ce qui lui importe vraiment n'est pas tant ce qu'elle *est* que ce qu'elle *fait*, et ses propriétés ne valent que pour l'effectivité qu'elles lui confèrent. Cette priorité pragmatiste, perceptible déjà dans le *Yueji*, se double chez Ruan Ji d'une teinte apologétique, dès lors que toute sa démonstration vise, dans un contexte de controverse, à défendre la musique contre le soupçon de son inutilité, et à établir aux yeux de son détracteur qu'elle est bel et bien l'outil privilégié de la réforme des mœurs et l'instrument idéal de la bonne gouvernance.

Par le fait d'une logique holiste qui ne sépare pas le plan ontologique (l'essence) et le plan fonctionnel (l'utilisation), les différentes propriétés de la musique mises en lumière dans les pages précédentes déterminent ses effets et engagent d'emblée cette question de son rôle et de son utilité. L'efficace musicale découle directement des propriétés dont la dote son appartenance à l'univers, autrement dit, elle s'inscrit dans la structure analogique et interactive qui, selon la cosmologie corrélatrice de l'époque pré-impériale, lie le Ciel et l'Homme dans ce qu'Erica Brindley appelle « a mutually defining process of cosmic-human interaction » : non seulement les humains modèlent leur activité sur les lois du Ciel, mais ils sont capables en retour d'une action sur le cours du cosmos et leur environnement¹²⁰. Dans le cas qui nous intéresse, la musique est le truchement de cette interaction. Héritier de cette tradition philosophique, Ruan Ji présente l'essence et les fonctions de la musique dans une causalité si nécessaire, une indissociabilité si inextricable, qu'il nous a souvent paru artificiel et réducteur de les désolidariser ainsi pour les besoins de l'exposé. Intrinsèquement unie et harmonieuse, la musique a pour corollaire immédiat sa vertu unificatrice et harmonisatrice. Régulée et équilibrée, elle régule et équilibre ; simple et sans saveur, elle pacifie et purifie. Toutes ces fonctions se déploient à différentes échelles, agissant au niveau du Ciel, de la Terre et de l'Homme, depuis la *psyche* individuelle jusqu'au corps social. Elles peuvent se subsumer sous un seul et unique concept : la « transformation » (*hua* 化), autre nom de la « réforme des mœurs » (*yifeng yisu* 移風易俗) qui constitue tout l'enjeu du texte.

1) Entre impérialisme culturel et conservatisme social : le pouvoir unificateur de la musique

Interrogé sur le rôle de la musique pour la transformation des mœurs, Ruan Ji répond d'emblée du point de vue de leur unité ; comme si transformer revenait prioritairement et principalement à instaurer, maintenir ou restaurer l'unité. La conjonction récurrente dans son discours de ces deux vertus, formatrice et unificatrice, de la musique, relève d'une forme d'impérialisme culturel et dénote une crainte de la disparité des coutumes, perçue comme facteur de trouble et souvent associée nous le verrons à la prolifération des mauvaises musiques, elles aussi vigoureusement condamnées par Ruan Ji.

La musique joue un rôle privilégié pour réaliser l'idéal social d'un ensemble unifié et harmonieux, et à la fois ordonné et hiérarchisé. En tant que totalité elle-même unifiée, elle a le pouvoir d'unifier les esprits et d'uniformiser les mœurs partout sous le Ciel. Toutefois cette uniformisation n'admet pas l'abolition des distinctions dans une totalité indifférenciée, conçue sur le modèle du chaos taoïste ; elle reste ancrée dans une vision de

¹²⁰ Brindley : *Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China*, p. 159.

l'univers comme corps structuré, où une place et un rôle précis sont impartis à chaque élément.

C'est un motif récurrent du *Yuelun* que la mention d'un pouvoir unificateur de la musique, qui s'exerce dans le royaume et au-delà, jusque dans les autres royaumes :

日遷善成化而不自知，風俗移易而同于是樂。

Au fil des jours, insensiblement le Bien s'accomplissait, mœurs et coutumes allaient en s'amendant, unifiées sous l'effet de cette musique.

音聲適而萬物類，男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其觀，九州一其節。
Quand les tons et les notes étaient bien équilibrés, les dix-mille êtres se classaient en catégories ; hommes et femmes n'intervertissaient pas leur place, prince et sujets ne transgressaient pas leur position. À l'intérieur des Quatre Mers les vues étaient unifiées, par les Neuf Provinces les mesures étaient uniformes.

天下之為樂者莫不儀焉。自上以下，降殺有等，至于庶人，咸皆聞之 (...) 則風俗齊一。

De tous ceux qui sous le ciel perpétraient la musique et la danse, il n'y avait personne qui ne prît [cette musique] pour modèle. Du haut en bas de la hiérarchie, passant par toutes les classes jusqu'au peuple, tous l'écoutaient, (...) par conséquent mœurs et coutumes étaient unifiées.

先王之為樂也，將以定萬物之情，一天下之意也， (...) 下不思上之聲，君不欲臣之色，上下不爭而忠義成。

Le dessein des anciens rois en créant la musique était de fixer la disposition intime des dix-mille êtres et d'unifier les aspirations des hommes à travers tout le royaume. (...) Alors les inférieurs ne briguaient pas les musiques des supérieurs, les princes ne convoitaient pas les chorégraphies de leurs sujets ; sans qu'existât la moindre rivalité, le sens de la loyauté et de la justice atteignait sa perfection.

質而不文，四海合同 (...) 天下治平，萬物得所。

Simple et sans ornement, cette musique répand l'unité par les quatre Mers. (...) La paix et l'ordre règnent sous le Ciel, chaque chose trouve la place qui lui revient.

Dans ces extraits, deux champs lexicaux dominants pointent deux modalités de l'efficace musicale : d'une part, la musique est présentée comme une puissance qui unit, unifie, uniformise (*tong* 同, *yi* 一, *he tong* 合同, *qi yi* 齊一) les lois, les manières de voir ou de penser, les mœurs et les coutumes (*jie* 節, *guan* 觀, *yi* 意, *fengsu* 風俗), sur un mode total et universel (*sihai* 四海, *jiuzhou* 九州, *tianxia* 天下, *wanwu* 萬物, *mo bu* 莫不, *xian jie* 咸皆). D'autre part elle catégorise, hiérarchise, assigne une classe ou une place (*lei* 類, *suo* 所, *wei* 位) aux éléments du corps social, sans abolir leurs différences (*nannü* 男女, *junchen* 君臣, *shangxia* 上下, *you deng* 有等) ni générer de velléités d'usurpation (*bu yi* 不易, *bu fan* 不犯, *bu si* 不思, *bu yu* 不欲, *bu zheng* 不爭). Dans le même ordre d'idée, elle permet de réduire et d'éradiquer les mœurs différentes :

使去風俗之偏習。

(...) de manière à débarrasser les mœurs des pratiques hétérodoxes.

百姓化其善，異俗服其德。

Sous l'effet de leur bonté le peuple était transformé, à leur vertu les us hétérogènes se soumettaient.

a. Un outil de domination culturelle

Ces extraits sont une excellente illustration de l'utilisation politique de la musique à des fins impérialistes et centralisatrices en Chine ancienne, et Ruan Ji reproduit ici un discours dominant de l'idéologie musicale traditionnelle, qui faisait de l'unification des mœurs l'un de ses premiers objectifs. Depuis l'époque des Royaumes Combattants, la musique était créditée du pouvoir d'unifier les comportements et les pratiques, aussi bien au sein d'une société ou d'un royaume, que plus largement sous le ciel entre les royaumes, afin d'asseoir l'autorité de certaines valeurs estimées fonder la supériorité d'une culture sur une autre. En d'autres termes, elle était l'instrument d'une volonté hégémonique ou d'un « impérialisme culturel¹²¹ » qui se comprend à la lumière du contexte politique dans lequel ce genre de discours a vu le jour : à l'époque des Royaumes combattants, puis de la fondation de l'empire Qin puis Han, les pouvoirs des états centralisés, confrontés au défi d'incorporer des politiques étrangères, trouvèrent en la musique, qui incarnait la supériorité de leurs valeurs civilisatrices, le moyen idéal de rallier cette diversité hétérodoxe à un critère unique et partagé de formes culturelles et de normes comportementales.

À l'inverse, nous verrons que certaines musiques considérées comme dévoyées et mauvaises favorisent une disparité incontrôlable des coutumes, comportements, modes de vie et de pensée, disparité condamnée par Ruan Ji comme dégradation du bel ordre unifié des Saints rois. Signe de la préférence personnelle et du mépris des prescriptions rituelles, cette disparité échappe aux tentatives d'assimilation et d'homogénéisation déployées par les souverains au moyen d'une musique standardisée. Nous reviendrons plus amplement sur ce point dans le cadre de l'étude sur les « mauvaises musiques » dénoncées dans le *Yuelun*.

b. Des différences dans l'unité : un instrument de la hiérarchisation sociale

À l'échelle du royaume, si la musique rassemble des individus de catégories différentes dans un ensemble unifié, elle n'abolit pas pour autant leurs distinctions et contribue au contraire à les maintenir, en insufflant à chacun la conscience spontanée de leur respect.

La société idéale que la musique contribue à établir est à l'image de l'ordre cosmique, fondé sur des dignités distinctes et assignant à chaque élément une place et un rôle déterminés : du haut ou du bas de l'échelle sociale, tous, homme ou femme, souverain, serviteur ou homme du peuple, conservent leur rang et observent leur condition, sans chercher à usurper ceux d'un autre. Ruan Ji ne remet nullement en cause les catégories du ritualisme confucéen ni l'existence des classes de l'ordre féodal, et il fait de la musique le moyen même de les perpétuer.

¹²¹ Erica Fox Brindley : « Music and unifying cultural mores », in *Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China*, p. 43 et suivantes.

L'historien de l'esthétique chinoise Li Zehou, qui accorde une attention particulière à ce motif de l'unité dans le *Yuelun*, invite à le lire à la lumière du *Tongyilun* 通易論 (*Essai sur la Compréhension des Mutations*) considéré lui aussi comme un écrit confucéen de Ruan Ji¹²² : celui-ci y développe sa vision de l'unité de la Nature et prône l'allégeance aux vertus cardinales du confucianisme, justifiant le rôle du souverain et l'acceptation par chacun de sa place dans la hiérarchie¹²³ :

《易》順天地，序萬物。方圓有正體，四時有常位，事業有所麗，鳥兽有所萃，故萬物莫不一也。

Le *Changement* se conforme au Ciel-Terre et ordonne les dix-mille êtres. Le rond et le carré ont leur juste configuration, les quatre saisons leur place constante ; les affaires et actions humaines vont de concert, les oiseaux et autres bêtes sauvages se répartissent en groupes. C'est pourquoi parmi les dix-mille êtres aucun ne se soustrait à cette unité¹²⁴.

在上而不凌於下，處卑而不犯於貴。

En position élevée il n'empiète pas sur une position plus basse ; en position inférieure il n'usurpe pas une position plus noble¹²⁵.

L'univers est décrit dans cet essai comme une totalité harmonieusement structurée et hiérarchisée ; les dix-mille êtres occupent une place déterminée qui maintient leur diversité dans un état d'équilibre. Dans l'ordre social, les hiérarchies participent elles aussi de cette unité naturelle à qui elles empruntent leur harmonie, de sorte que les relations de subordination sont naturellement harmonieuses. La concorde sociale qui en résulte est fortement analogue à celle décrite dans le *Yuelun*, qui fait de la musique le moyen de réaliser cet idéal.

Il faudra attendre des textes plus tardifs, comme le *Da Zhuanglun* 達莊論 (*Essai sur la compréhension du Zhuangzi*) ou plus encore le *Daren xiansheng zhuan* 大人先生傳 (*Vie de Sieur Grand Homme*) illustrant la mutation intellectuelle de Ruan Ji, pour trouver chez lui une expression foncièrement différente de l'unité. Sous l'influence très nette du *Zhuangzi*, celle-ci sera conçue comme un chaos primitif, indistinct et indivis où sont abolies les dichotomies responsables des conflits et de la perte de l'harmonie.

c. Le dualisme complémentaire du Rite et de la Musique

L'unification dans la perpétuation des différences ne manque pas de rappeler au lecteur du *Yuelun* de Xunzi ou du *Yueji* le motif de complémentarité du Rite et de la Musique, qui en coordonnant leurs efficacités respectives sont les maîtres d'œuvre de la concorde sociale. Dans le paradigme confucéen, c'est au Rite que ressortit le maintien des

¹²² Li Zehou, *Zhongguo meixueshi* p. 161.

¹²³ Pour de plus amples développements sur cet essai, voir Holzman *Poetry and Politics : The Life and Works of Juan Chi*, p. 94-99.

¹²⁴ *Tongyilun*, Ruan Ji ji jiaozhu p. 130.

¹²⁵ *Tongyilun*, Ruan Ji ji jiaozhu p. 131.

différences de statut, de rangs, de condition ; la musique réunit, unifie et harmonise les sentiments et mouvements d'un grand nombre de gens que le rite distingue et sépare.

Ces fonctions complémentaires apparaissent également sous le pinceau de Ruan Ji, qui dans une pure veine confucéenne expose la totalité que forment ces deux ci, mais également la loi (les châtiments) et l'instruction :

刑教一體，禮樂外內也。刑弛則教不獨行，禮廢則樂無所立。尊卑有分，上下有等，謂之禮；人安其生，情意無哀，謂之樂。（...）禮踰其制則尊卑乖，樂失其序則親疏亂。禮定其象，樂平其心；禮治其外，樂化其內；禮樂正而天下平。

Châtiments et instructions constituent un seul et même corps ; rite et musique regardent respectivement l'extérieur et l'intérieur. Quand les châtiments se relâchent, les instructions seules ne peuvent être en vigueur ; et quand le rite est négligé, la musique n'a plus rien sur quoi se fonder. Fixer les démarcations entre le noble et le vil, la hiérarchie entre le supérieur et l'inférieur, c'est ce que l'on appelle le rite ; établir l'homme dans une vie paisible et chasser de son cœur le sentiment de tristesse, c'est ce que l'on appelle la musique. (...) Que le rituel aille au delà des lois qui le régissent, et la hiérarchie entre noble et vil s'en trouvera renversée ; que la musique vienne à perdre son ordre, et les relations entre le proche et le distant seront sans dessus dessous. Le rite fixe l'apparence et la musique pacifie le cœur, le rite régule l'aspect extérieur et la musique agit sur son for intérieur. Lorsque rite et musique sont corrects alors la paix règne sous le ciel.

Le *Yueji* déjà faisait état de la complémentarité de ces quatre instances :

故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其奸。禮樂刑政，其極一也，所以同民心而出治道也。

Le Rite servait à diriger leurs volontés, la musique à harmoniser leurs voix, les lois à uniformiser leurs conduites et les châtiments à empêcher les désordres. Ces quatre institutions concourent à une même finalité, qui est d'unir les cœurs du peuple et de manifester la voie de la bonne gouvernance¹²⁶.

Ces quatre instances fonctionnent par couples : en recourant aux deux grandes catégories qui dans la pensée chinoise structurent l'ensemble du réel on dira que la paire lois–châtiments représente le côté dur, coercitif (*wu* 武) du pouvoir, tandis que la paire rite–musique joue sur des ressorts plus doux et conciliants (*wen* 文), et relève de la « transformation » (*hua* 化), qui opère sans recourir à la force. Par conséquent, de ces deux paires, elle est la plus importante. Car si les lois et les châtiments contraignent de l'extérieur et *forcent* le respect (en jouant sur des ressorts psychologiques comme la crainte, l'intérêt etc.), la vertu et le rite induisent en l'homme un sens intérieur du devoir : il n'obéit plus mais *adhère* à un impératif moral parfaitement intégré, en vertu duquel il recherche spontanément la meilleure conduite¹²⁷.

De la même manière pour Ruan Ji, les deux instances véritablement nécessaires à l'établissement et au maintien de la civilisation sont le Rite et la Musique. Dans une configuration idéale comme au temps des grands souverains, il suffisait que « Rite et

¹²⁶ *Yueji, Shisanjing zhushu* p. 1527.

¹²⁷ C'est pourquoi l'on peut entendre dans la bouche de Confucius : « 道之以政，齊之以刑，民免而無恥；道之以德，齊之以禮，有恥且格：Gouvernez en vous fondant sur des lois, assurez l'ordre en recourant aux châtiments, le peuple s'abstiendra de crimes mais restera sans vergogne. Gouvernez-le par la vertu, assurez l'ordre par les rites, et non seulement il sera sensible à l'honneur et à la honte, mais il aura en lui-même la norme. » *Lunyu* II.3.

Musique soient corrects pour que la paix règne sous le ciel ». En cet âge d'or de l'origine de la musique, celle-ci déployait pleinement ses vertus et cela suffisait pour que tout suive le cours d'une harmonie parfaite, rendant superflus lois, châtements et jusqu'aux éloges :

故律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類，男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其觀，九州一其節。(…)天地合其德則萬物合其生，刑賞不用而民自安矣。

C'est pourquoi lorsque les échelles étaient bien ajustées, les énergies *yin* et *yang* étaient en harmonie, et lorsque les tons et les notes étaient bien équilibrés les dix-mille êtres se classaient en catégories ; hommes et femmes n'intervertissaient pas leur place, prince et sujets ne transgressaient pas leur position. À l'intérieur des Quatre Mers les vues étaient unifiées, par les Neuf Provinces les lois étaient uniformes. (...) Le Ciel et la Terre joignaient leurs vertus et toutes les créatures alliaient leur vitalité ; sans même le recours aux châtements ou aux éloges, le peuple tout naturellement se trouvait en paix.

C'est donc essentiellement sur ces deux instances que se concentre Ruan Ji. Le couple rite – musique est à son tour structuré selon l'antagonisme des forces complémentaires *wu* et *wen*. Ruan Ji leur attribue des fonctions distinctes, qui s'exercent sous des modalités et des spatialités différentes mais s'équilibrent dans leur réunion : le Rite s'occupe de marquer les différences et les hiérarchies, la Musique a pour fonction « d'établir l'homme dans une vie paisible et de chasser la tristesse de son cœur », de sorte que ces différences n'engendrent pas de conflit et que chacun est content de sa place. Le Rite agit de l'extérieur en réglant le comportement et les actions, et en exerçant une force de coercition qui impose l'intériorisation des règles qu'il figure ; la Musique agit à l'intérieur et en profondeur, équilibrant les humeurs et les affects, induisant l'assentiment intime et incitant l'action sans la contraindre. L'expression « *li zhi qi wai, yue hua qui nei* 禮治其外，樂化其內 » reprend les deux termes de la question initiale de Liuzi, *zhi* 治 et *hua* 化 commentés en introduction, où s'esquissaient déjà les deux dynamiques et modalités d'action du rite et de la musique.

Le rôle et l'importance de chacune de ces deux instances ne suffisent pas ; Ruan Ji montre encore leur complémentarité et leur interdépendance. À son interlocuteur qui prétendait désolidariser le Rite de la Musique et, admettant l'importance du premier, ne voyait aucune utilité à la seconde, Ruan Ji démontre leur nécessité respective et mutuelle : la loi épaula l'instruction, le rite donne à la musique son assise, et c'est uniquement dans leur établissement conjoint que la paix règne sous le Ciel.

2) *L'harmonisation du cosmos et du monde des esprits*

En vertu de l'harmonie qu'elle détient de l'univers, la musique est créditée d'un pouvoir harmonisateur, qu'il semble nettement constituer sa fonction la plus importante :

合其體，得其性，則和；離其體，失其性，則乖。

Si la musique est en accord avec l'essence du Ciel-Terre et conserve en elle la nature foncière des dix-mille êtres, l'harmonie advient ; si elle s'écarte de la première et perd la seconde, la discordance survient.

L'ambiguïté d'une telle formulation invite à comprendre *he* 和 et *guai* 乖 d'une part comme des attributs du sujet « musique », auquel cas la musique elle-même est harmonieuse ou discordante ; et d'autre part comme des verbes d'état dont le sujet, non mentionné, reste à définir : dans une formule aussi vague que disgracieuse, mais somme toute la plus proche de l'original chinois, nous dirons : « il y a harmonie/ discordance ». Le sens excède ici les limites ontologiques de la première lecture pour s'étendre aux *effets* de la musique, qui non seulement *est harmonieuse* mais *rend harmonieux*, contribue à instaurer et assurer la pérennité d'une harmonie universelle. Comme nous le verrons, cette harmonie (ou ses équivalents : ordre, paix, concorde, équilibre) se réalise sur trois plans conjoints : cosmique, social et individuel, dont Ruan Ji ne cesse de mettre en lumière les interactions.

a. Agent de la fonctionnalité cosmique

En premier lieu, la musique exerce une influence directe sur les processus cosmiques, elle contribue au fonctionnement harmonieux de l'univers et au maintien de l'ordre naturel. Telle est la première des fonctions énoncées par Ruan Ji dans sa démonstration, immédiatement à la suite de sa définition comme essence cosmique :

律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類。

Lorsque les échelles étaient bien ajustées, les énergies *yin* et *yang* étaient en harmonie, et lorsque les tons et les notes étaient bien équilibrés les dix-mille êtres se classaient en catégories.

C'est l'idée d'une effectivité réciproque, d'une interaction entre micro et macrocosme qui est exprimée ici : dès lors que le Ciel et l'Homme s'inscrivent dans un réseau de correspondances et de résonances, il est logique que la musique, création humaine inhérente à l'univers, ait en retour une incidence sur lui, autrement dit qu'elle *en* participe et y participe. Ainsi lit-on plus loin dans la bouche de Maître Ruan :

昔先王制樂，（...）必通天地之氣。

Les premiers rois jadis instituèrent la musique pour faire communiquer les énergies vitales de l'univers.

Cette déclaration peut être illustrée par un certain nombre de récits du chapitre « Musique de l'antiquité » dans le *Lüshi chunqiu* : par exemple celui qui relate comment sous le règne du clan Zhuxiang 朱襄, un excès de vent avait causé une accumulation de souffles *yang*, entraînant la dispersion des dix-mille êtres et empêchant la maturation des fruits ; une cithare à cinq cordes fut alors inventée pour attirer les souffles *yin* et assurer la subsistance des êtres ; à l'inverse, sous le règne du clan Yinkang 陰康, une accumulation d'énergies *yin* avait provoqué l'obstruction des cours d'eau et la congestion des os et muscles des habitants ; une danse fut alors créée pour activer et guider la circulation des souffles *yin*¹²⁸. On lit encore sous le pinceau de Ruan Ji que sous l'effet de la musique,

¹²⁸ *Lüshi chunqiu* « Gu yue », ZHSJ p. 118-119.

天地合其德則萬物合其生。

Le Ciel et la Terre joignaient leurs vertus et toutes les créatures alliaient leur vitalité.

Le *Yueji* avait largement exploité cette idée en montrant comment la musique était capable, en se synchronisant avec les rythmes naturels du Ciel et de la Terre et en résonnant avec leurs harmonies fondamentales, de contribuer à l'accomplissement de leurs potentialités créatrices et à la réalisation de leurs opérations élémentaires (comme le cours des saisons, les phénomènes météorologiques, le cycle de la naissance et de la mort des créatures, etc.) :

是故大人舉禮樂，則天地將為昭焉。天地欣合，陰陽相得煦嫗覆育萬物，然後草木茂，區萌達，羽翼奮，角觝生，蟄蟲昭蘇，羽者嫗伏，毛者孕鬻，胎生者不殞，而卵生者不殞，則樂之道歸焉耳。

Le grand homme met en vigueur le Rite et la Musique, et aussitôt le Ciel et la Terre font resplendir leur puissance, œuvrant dans une union heureuse. Les principes *yin* et *yang* se rencontrent, le ciel caresse de son souffle et couvre tous les êtres, la terre les réchauffe sur son sein et les nourrit. La végétation est prospère, les germes recourbés sortent de terre. Les animaux à plumes prennent leur essor, les cerfs et les autres animaux à cornes naissent et croissent, les animaux hibernants viennent à la lumière et reprennent vie. Les oiseaux couvent et échauffent leurs œufs, les animaux à poils s'accouplent et nourrissent leurs petits. Aucun animal ne périt dans l'œuf ou dans le ventre de la mère. Tous ces effets sont dus au pouvoir de la musique¹²⁹.

Ruan Ji est plus sobre dans son propos, mais c'est assurément la même idée qu'il exprime d'un pouvoir vitalisant de la musique, capable non seulement de reproduire et imiter les processus à l'œuvre dans l'univers, mais encore de les compléter et les parachever.

Outre les forces naturelles du Ciel et de la Terre, la puissance agissante de la musique s'exerce à deux niveaux : le monde des esprits (*shen* 神) et des hommes (*ren* 人) :

貴重，故可得以事神；不妄，故可得以化人。

Leur noblesse et leur valeur les rendent dignes de servir les esprits ; leur nature non aléatoire leur vaut de contribuer à la transformation des hommes.

Le service des esprits (*shi shen* 事神) renvoie à l'utilisation rituelle de la musique, et la transformation des hommes (*hua ren* 化人) à l'exploitation de ses potentialités morales et politiques. C'est au premier aspect que nous nous intéresserons pour commencer :

b. Fonction rituelle et religieuse

Outre le passage ci-dessus, Ruan Ji fait état à plusieurs reprises d'une fonction rituelle et religieuse de la musique, qui assure une communication entre le monde des hommes et celui des esprits, et établit entre eux des rapports harmonieux :

奏之圓丘而天神下，奏之方丘而地祇上。

L'on jouait sur l'autel de la Colline Circulaire et les divinités célestes descendaient, l'on jouait sur l'autel de la Colline Carrée et les divinités terrestres s'élevaient.

八音克諧，無相奪倫，神人以和。

¹²⁹ *Yueji, Shisanjing zhushu* p. 1537.

Lorsque les timbres des huit instruments parviennent à s'accorder sans mutuelle usurpation, la concorde règne parmi les hommes et les esprits¹³⁰.

Cette parole rapportée du roi Shun, initiateur de la canonisation de la musique, articule très explicitement l'harmonie musicale *xie* 諧 avec l'harmonie ou la concorde *he* 和 instaurée entre les hommes et les esprits. À quoi Kui, préfet de la musique de Shun, répondra :

戛擊鳴球，搏拊琴瑟以詠，祖考來格 (...)

Lorsque je frappe plus ou moins fortement les pierres musicales et effleure plus ou moins légèrement les cithares pour accompagner le chant, les mânes des ancêtres paraissent (...)

La lecture du *Zhouli* permet de préciser les opérations décrites ici :

乃分樂而序之，以祭，以享，以祀。乃奏黃鐘，歌大呂，舞《云門》，以祀天神。乃奏大蕤，歌應鐘，舞《咸池》，以祭地示。 (...) 《云門》之舞，冬日至，於地上之圓丘奏之 (...) 則天神皆降，可得而禮矣。 (...) 《咸池》之舞，夏日至，於澤中之方丘奏之 (...) 則地示皆出，可得而禮矣。

Alors on classa et ordonna les musiques, s'en servant pour les sacrifices, pour les offrandes, pour les cérémonies. Et ainsi, l'on jouait dans la tonalité de la Cloche Jaune, chantait dans la tonalité du Grand Lü et exécutait la danse de la « Porte des Nuages » pour rendre un sacrifice aux divinités du Ciel ; l'on jouait dans la tonalité du *Taïcou*, chantait dans celle de la Cloche Résonante et exécutait la danse du « Bassin Universel » pour les cérémonies en l'honneur des divinités terrestres. (...) La danse de la « Porte des Nuages », exécutée sur l'autel de la Colline Circulaire au moment du solstice d'hiver, appelait les Divinités Célestes à descendre sur terre pour être honorées ; la danse du « Bassin Universel », exécutée au moment du solstice d'été sur l'autel de la Colline Carrée, invitait les divinités terrestres à sortir pour être célébrées¹³¹.

Les performances musicales participaient de l'activité rituelle de la cour des Zhou : composante essentielle des cérémonies données pour les mânes des ancêtres ou d'autres divinités, la musique appelait les esprits par l'efficacité magique de ses rythmes et de ses incantations, et jouait pour leur agréer ou les apaiser le même rôle que les autres offrandes sacrificielles.

Dans la société des Zhou, cette fonction rituelle précédait même la fonction politique, qui n'émergea que plus tardivement. Vers le III^{ème} s. avant notre ère, la musique fut investie d'une puissance qui s'exerçait non plus seulement entre les esprits et les hommes, mais aussi parmi ces derniers. Elle devint ainsi un agent effectif du changement social, une force active capable de réguler les coutumes d'un pays, d'y amener la paix et la satisfaction du peuple. Ces idées, formulées initialement dans le *Yuelun* de Xunzi puis reprises par le *Yueji*, constituent la clé de voûte de l'idéologie musicale confucéenne relayée par Ruan Ji.

¹³⁰ *Shangshu*, « Shun dian », *Shangshu zhengyi*, *Shisanjing zhushu* p. 131.

¹³¹ *Zhouli*, « Chunguan, Dasiyue », *Shisanjing zhushu* p. 789-790.

3) *L'harmonisation des hommes : la musique adoucit les mœurs*

L'idée que les anciens Sages promouvaient la musique parce qu'elle avait le pouvoir d'harmoniser le cœur et la société des hommes est un motif récurrent du *Yuelun*, dont l'ultime dessein est d'établir l'utilité de la musique pour la transformation des mœurs. Dans l'individu, l'harmonie musicale pacifie le cœur, équilibre l'humeur, purifie l'âme ; elle dissout ainsi les tensions internes et les conflits interrelationnels, de sorte que le corps social prend lui aussi le chemin de la concorde. Dans les démonstrations de Ruan Ji, les deux ordres sont toujours juxtaposés, et l'évocation des effets individuels se solde invariablement par leur bienfait pour la concorde universelle ; comme si la transformation morale ou affective de l'individu était toujours inféodée à cette perspective civique et ne prenait de sens que par rapport à elle.

a. Fonction commémorative et apologétique

À Liuzi qui ne reconnaît pas le rôle de la musique dans la transformation des mœurs, maître Ruan essaie de montrer que c'était pourtant bien l'intention expresse des sages rois lorsqu'ils créèrent la musique ; notamment parce que celle-ci était investie d'une fonction d'édification :

昔先王制樂，非以縱耳目之觀，崇曲房之嬾也。必通天地之氣，靜萬物之神也；固上下之位，定性命之真也。故清廟之歌詠成功之績，賓饗之詩稱禮讓之則。百姓化其善。

Les premiers rois jadis créèrent la musique non pour combler les désirs du regard ou de l'ouïe, ni célébrer les beautés du gynécée, mais pour mettre en communication les énergies vitales du Ciel et de la Terre et pacifier l'esprit de toutes les créatures, établir fermement les hiérarchies, et fixer la nature foncière et la destinée véritables de toute chose. C'est pourquoi les chants du Temple Pur déclamaient les actions méritoires qu'ils avaient accomplies, et les poèmes des banquets d'honneur prônaient les principes de la bienséance et de l'abdication volontaire. Sous l'effet de leur bonté le peuple était transformé.

歌謠者詠先王之德，頰仰者習先王之容，器具者象先王之式，度數者應先王之制。入于心，淪于氣，心氣和洽，則風俗齊一。聖人之為進退頰仰之容也，將以屈形體，服心意，便所修，安所事也。歌詠詩曲，將以宣平和，著不逮也。鐘鼓所以節耳，羽旄所以制目，聽之者不傾，視之者不衰；耳目不傾不衰則風俗移易，故移風易俗莫善于樂也。

Les chanteurs déclamaient la vertu des premiers rois, les danseurs en reproduisaient l'allure ; dans le maniement des accessoires on figurait leurs lois, dans le battement de la cadence on s'accordait à leurs décrets. Pénétrés et imprégnés d'une telle musique, cœurs et souffles retrouvaient leur osmose, et par voie de conséquence mœurs et coutumes étaient unifiées. Dans les chorégraphies des Saints rois, les différentes figures — pas et mouvements de la tête — visaient à plier le corps et discipliner le cœur, à encourager l'individu dans la culture de soi et l'inciter à s'établir paisiblement dans ses occupations. Chants et mélodies, poèmes et mélodies, servaient à diffuser l'harmonie, et à faire connaître aux hommes leurs insuffisances. Cloches et tambours servaient à réguler l'oreille, plumes et guidons à discipliner le regard ; dans l'écoute de la musique l'on préservait l'ouïe des déviances, dans le spectacle de la danse l'on prévenait de l'œil la sénescence. Partant, mœurs et coutumes s'amélioraient, c'est pourquoi l'on dit que pour réformer les mœurs et transformer les coutumes, rien ne vaut la musique.

Cette fonction édicatrice de la musique s'exerce à la faveur de sa nature symbolique : en « déclamant la vertu », « reproduisant l'allure », « figurant les lois » et « s'accordant aux décrets » des anciens rois à l'initiative de leur création, elle incarne leur moralité et la fait briller par tout le royaume, incitant le peuple à l'imitation de leur vertueux modèle. Dans le cadre de la cour, elle joue un rôle didactique en inculquant aux vassaux les vertus cardinales et les grands principes de la bonne gouvernance, comme ici la cession volontaire du pouvoir. Dans un autre passage on lit que les airs composés par les rois « diffusaient leurs mérites et leurs vertus sous le Ciel » (*xuan qi gongde yu tianxia* 宣其功德於天下). Et un peu plus loin que Shun chargea son préfet de la musique de canoniser cette dernière pour « enseigner aux fils de l'état la vertu de l'harmonie du milieu » (*jiao zhouzi yi zhonghe zhi de* 教胄子以中和之德).

On trouve une trace évidente de la finalité apologétique qui préside à la composition musicale dans le chapitre « Guyue » du *Lüshi chunqiu*, qui retrace l'historique des grands airs composés ou commandités par les souverains de la haute antiquité (depuis Yandi 炎帝 au troisième millénaire avant notre ère, jusqu'au Duc de Zhou) : pour chaque air sont précisés le contexte historique et le tribut du roi en l'honneur duquel il était composé afin de rendre visibles à tous ses bonnes actions¹³². Cette énumération sera refondue dans le *Yueji*, qui répète à l'envi que les cérémonies et les airs dynastiques furent composés par les grands rois de l'antiquité ou sous leurs directives, pour commémorer la gloire immarcescible de leur règne et léguer à la postérité l'exemple édifiant de leur œuvre :

王者功成作樂，治定制禮。其功大者其樂備，其治辯者其禮具。

Les grands souverains, une fois leur œuvre accomplie, composaient de la musique ; une fois bien établie la conduite de l'empire, ils instituaient des cérémonies. Lorsque leur tribut avait été important, leur musique était parfaite ; lorsque leur gouvernement avait été étendu leurs cérémonies étaient complètes¹³³.

L'idée court à travers tout l'ouvrage : à l'instar de noms posthumes qui eussent renseigné sur la conduite des souverains défunts, les airs musicaux incarnaient la vertu de leurs auteurs et perpétuaient la mémoire de leurs services, et leurs titres mêmes rappelaient leurs actions glorieuses. C'est pourquoi un chapitre synthétise ainsi les grands airs du répertoire :

《大章》，章之也。《咸池》，備矣。《韶》，繼也。《夏》，大也。殷周之樂，盡矣。

Le *Dazhang* (« Grande Manifestation ») manifestait la rayonnante [vertu de Yao], le *Xianchi* (« Bassin Universel ») l'union de toutes les vertus [en la personne de Huangdi], le *Shao* (« l'Excellence ») la continuation [des vertus de Yao en Shun], le *Xia* (« la Bienfaisance ») la grandeur du roi Yu. Les airs des Yin et des Zhou symbolisaient la totalité des vertus [des fondateurs de ces deux dynasties]¹³⁴.

De ces grands airs mythiques, il en est un qui reçoit particulièrement la faveur de Ruan Ji, c'est la musique du *Shao*, jouée dans le temple de Shun pour louer la perfection de sa

¹³² *Lüshi Chunqiu* « Gu yue », ZHSJ p. 118-128.

¹³³ *Yueji*, *Shisanjing zhushu* p. 1530.

¹³⁴ *Yueji*, *Shisanjing zhushu* p. 1534.

succession à l'empereur Yao. Ruan Ji cite les mots de Kui 夔, ministre de Shun, rapportés dans le *Shangshu* :

夔曰：“戛擊鳴球，搏拊琴瑟以詠，祖考來格；虞賓在位，群后德讓(...)鳥獸踴躍，蕭韶九成，鳳凰來儀。 (...)于予擊石拊石，百獸率舞，庶尹允諧。”

Kui dit : « Lorsque je frappe plus ou moins fortement les pierres musicales et effleure plus ou moins légèrement les cithares pour accompagner le chant, les mânes des ancêtres paraissent, l'hôte de Yu prend sa place [à la cérémonie] et les princes feudataires cultivent la vertu de la cession volontaire. (...) Oiseaux et quadrupèdes virevoltent avec une grâce majestueuse. Lorsque s'achèvent les neuf versets du *Shao*, le couple de phénix fait son auguste apparition. (...) Ah, avec vigueur ou douceur je frappe les phonolithes, les animaux de toutes espèces se rassemblent pour danser, une concorde parfaite concerte les officiers. »¹³⁵

On voit particulièrement bien ici dans quelle intrication serrée s'articulent les différents effets de la musique, depuis l'harmonie établie avec le monde des esprits, le monde naturel et la sphère cosmique, jusqu'à la concorde à la cour, la soumission morale des mauvais princes et l'ordre social. Cette scène de Kui jouant l'air de Shao dans le *Shangshu* est devenue dans l'idéologie confucéenne la métaphore classique de la bonne gouvernance. Elle est aussi dans notre texte la meilleure illustration du rôle transformateur de la musique que récusait Liuzi.

b. « Déplacer les vents et changer les coutumes » : l'influence morale de la musique

L'idée que la musique est « le meilleur moyen de transformer les mœurs et changer les coutumes », autrement dit la théorie de son influence morale, doit être comprise à la lumière de la conception du vent (*feng* 風), mais aussi de sa notion corrélative *qi* 氣 « air, vapeur, émanation », dont il est l'image la plus tangible, à l'époque des Royaumes Combattants et du début des Han¹³⁶. Cette conception exploitait la polysémie du mot en articulant ses significations atmosphérique, morale et musicale :

En tant que phénomène atmosphérique, le vent était conçu comme une exhalaison du *qi* cosmique ou le produit des interactions des énergies célestes et terrestres. L'organisme humain lui aussi était un lieu où s'activait et se déplaçait le *qi*, sous la forme de la respiration et plus largement encore des émotions, pensées et autres manifestations du cœur-esprit (*xin* 心). Les vents atmosphériques et physiologiques étaient liés par un rapport d'influence réciproque, comme en témoignait la croyance selon laquelle la configuration géographique et le climat local d'une région modelaient le physique, mais aussi le tempérament ou le comportement de ses habitants. C'est pourquoi *feng* a donné son nom à cette atmosphère morale émanant du caractère d'une population, ce climat ou *air* ambiant d'un pays, traduit par « mœurs ».

¹³⁵ *Shangshu* « Yi Ji », *Sangshu zhengyi* p. 144.

¹³⁶ Voir M. E. Lewis : « *Qi* in Man and Nature », in *Sanctioned Violence in Early China*, p. 214-221.

Enfin, la musique est elle aussi considérée comme une forme de vent, un vent culturel et raffiné, contrôlé et canalisé par l'homme. Et de même que les climats locaux sont crédités d'une influence sur le caractère des habitants d'une région, de même les « airs » locaux (comme les « Airs des principautés » *Guofeng* 國風 du *Shijing*) peuvent être considérés d'une part comme le reflet de la moralité et des coutumes d'un peuple, et d'autre part comme une force susceptible d'agir sur ces mœurs. Le façonnement des mœurs par le vent impliquait que les hommes pouvaient réciproquement altérer le comportement des vents pour améliorer les influences de l'environnement. Le mécanisme majeur sollicité pour cette altération était la musique, capable d'une influence directe en raison de sa nature pneumatique. Ainsi devint-elle une technique privilégiée dans cette partie de l'exercice du pouvoir qui consistait à « bouger les vents et transformer les coutumes ».

c. *Kui et Orphée*

« La vraie musique humanise et civilise (...), elle est une douceur qui adoucit : douce elle-même, elle rend plus doux ceux qui l'écoutent car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l'instinct et apprivoise les monstres de la passion. »
Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*¹³⁷

Comme on le voit tout particulièrement dans le *Yuelun* à travers la description des effets de l'air du *Shao*, l'influence vertueuse de la musique ne se limite pas à la sphère des hommes, même en ses contrées les plus reculées : elle s'étend jusqu'au règne animal, puisqu'à trois reprises est mentionnée la mise en mouvement de la faune toute entière, des oiseaux aux phénix, en passant par toutes sortes de bêtes sauvages : « la gent ailée et quadrupède virevolte avec grâce et majesté » (*niaoshou qiangqiang* 鳥獸踴躍), « le couple de phénix fait noblement sa venue » (*fenghuang lai yi* 鳳凰來儀), « les cent espèces d'animaux s'assemblent pour danser » (*baishou shuaiwu* 百獸率舞). Nous trouvons ici une illustration exemplaire de l'utilisation de la musique à des fins d'acculturation du monde sauvage.

La domestication des animaux par les sonorités harmonieuses de la musique, figurant l'emprise vertueuse du sage roi jusqu'aux confins de son empire, est un des thèmes favoris des discours sur la musique exploités ou élaborés par les idéologues politiques en Chine ancienne¹³⁸. Cette domestication repose sur l'idée d'un continuum moral entre le monde animal et le monde humain, qui assure une influence réciproque de l'un sur l'autre.

¹³⁷ Vladimir Jankélévitch : *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 10.

¹³⁸ Roel Sterckx : « Transforming the Beasts : Animals and Music in Early China », in *T'oung Pao*, éd. Leiden-Brill, vol. n° 86, 2000 ; repris dans l'ouvrage *The Animal and the Daemon in Early China*, Albany, SUNY Press, 2002 p. 123-164. Voir aussi R. Graziani : « Combats d'animaux, Réflexions sur le bestiaire du Tchouang-tseu », et plus particulièrement la section « Gouverner en musique », in *Fictions philosophiques du « Tchouang-tseu »*, Paris, Gallimard, 2006, p. 103-111.

Ce qui nous intéresse ici n'est plus la vision des animaux inspireurs, par leurs rythmes, leurs cris ou mouvements, des motifs musicaux et chorégraphiques, mais l'autre versant, où les animaux sont auditeurs de la musique et sujets de son influence transformatrice. Comme le note R. Sterckx, les récits qui dépeignent l'influence civilisatrice de la musique sur le monde animal, tel celui du *Shangshu* rapporté par Ruan Ji, non seulement fournissent une image privilégiée de l'autorité politique harmonieuse du roi-sage, mais livrent également une image du processus de civilisation par lequel les hommes eux-mêmes se sont émancipés de leur état de bestialité primitive pour aller vers l'établissement d'un ordre sociopolitique et ritualisé. Autrement dit, à travers l'effectivité vertueuse de la musique, se jouent tout ensemble la domestication du monde animal et la civilisation de l'humanité.

Bien d'autres récits font état d'une réponse spontanée des animaux aux sons musicaux : dans une veine très similaire, l'empereur légendaire Ku 嚳 ordonna aux phénix et aux faisans célestes de danser sur les chants composés en son honneur ; et lorsque Yao monta sur le trône et fit donner les chants qu'il avait commandités, toutes les bêtes sauvages vinrent danser¹³⁹. Mais l'on peut citer aussi l'exemple de célèbres maîtres de musique, comme Hu Ba 瓠巴 ou Bo Ya 伯牙, dont le jeu de cithare appelait les poissons à la surface de l'étang, ou médusait les chevaux qui en oubliaient de manger¹⁴⁰ ; ou encore Shi Kuang à la cour du prince Ping de Jin, dont les mélodies provoquèrent le ballet de huit grues noires¹⁴¹. Tous ces récits ont en commun de dépeindre une capacité à transformer le monde sauvage non par la soumission physique ou la domination technologique, mais par la vertu morale diffusée à travers la musique. On pourrait dire que la musique force l'obéissance mais que c'est une force douce qui précisément ne déploie pas de force, et qui subjugué sans violence.

Ce thème de la conciliation pacifique du monde animal n'est pas sans rappeler certains récits de la Grèce ou de la Rome antiques, le plus illustre étant bien-sûr celui d'Orphée charmant de sa lyre et de son chant les animaux qui venaient faire cercle autour de lui, tel qu'on le trouve sous la plume d'Ovide ou de Virgile¹⁴². Commentant ce mythe de « la voix d'Orphée », V. Jankélévitch met bien en opposition cette influence douce mais puissante de la musique, avec la force contraignante ou la coercition violente d'autres instruments de la culture (et ici davantage qu'au rite c'est aux lois et aux châtements que l'on peut songer) :

¹³⁹ *Lüshi chunqiu* « Gu yue » p.124 et 125.

¹⁴⁰ *Xunzi* juan 1 « Quan xue » 勸學 (ZHSJ p. 10).

¹⁴¹ *Shiji* juan 24 « Yueshu » 樂書 (ZHSJ p. 1236) et *Hanfeizi* 10 « Shi guo » 十過 (ZHSJ p. 65).

¹⁴² Ovide, *Métamorphoses* X ; Virgile, *Les Géorgiques*, Chant IV, v. 454-558.

Comme le cocher du *Phèdre* apprivoise le coursier vicieux afin de le rendre docile¹⁴³, Orphée attelle les lions à la charrue pour qu'ils labourent les terres en friche, et les panthères aux fiacres pour qu'elles promènent les familles (...). Toutes les créatures de la création font cercle, attentives, autour du chef d'orchestre des lions ; les rossignols retiennent leurs arpèges et les cascades leurs murmures. (...) Le chantre inspiré ne dompte pas les monstres cimmériens par le fouet, mais il les persuade par la lyre ; son arme à lui n'est pas la massue mais un instrument de musique. » Il complète la besogne d'Hercule, et « ils sont tous deux les héros de la culture et de la surnature. Comme l'athlète colonise et défriche par la force, ainsi le sage humanise l'inhumain par la grâce harmonieuse et mélodieuse de l'art¹⁴⁴.

Dans le récit du *Shangshu*, la mise en mouvement de la gent animale par les mélodies du *Shao* est devenue une métaphore privilégiée des enseignements civilisateurs (*jiaohua* 教化, littéralement « transformation par l'éducation »), au cœur de l'idéal confucéen de la bonne souveraineté. Dans les nombreux ouvrages qui, en particulier sous les Han, s'emparèrent de ce texte pour le commenter, la musique apparaît comme une force qui intègre au centre civilisé les périphéries lointaines et sauvages, et le contrôle sur les animaux figure un processus de transformation morale et de domination impériale.

Mais la musique ne peut avoir ce pouvoir social de transformation que parce qu'elle exerce sur le cœur humain une action intime et profonde. À la différence du Rite qui, comme nous l'avons vu, agit de l'extérieur en façonnant les conduites, elle œuvre sur le for intérieur en le transformant : *li zhi qi wai, yue hua qi nei* 禮治其外，樂化其內. Cette distinction entre *zhi* 治 et *hua* 化 reprend, transposées à l'échelle de l'individu, les deux modalités d'action du Rite et de la Musique sur la société toute entière, énoncées dans l'axiome de Confucius que rappelle Liuzi au début du dialogue. Cette reprise indique que ce sont les mêmes processus qui se produisent et le même type de forces qui s'exercent sur les deux plans. Par contraste avec le Rite qui règle, gouverne et dirige, la musique transforme, altère, modifie ; cette action, dans sa douceur, n'en est pas moins une force d'altération. Quant à l'objet sur lequel elle s'exerce, ce n'est pas comme pour le Rite « l'extérieur », ie. ce qui relève de la conduite, du comportement, de la démarche, des paroles, mais « l'intérieur » : le cœur, l'esprit, autrement dit les émotions, les affects, les pensées. Comme le définit en somme le *Yueji* :

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 fait la joie du Sage, elle peut rendre bon le cœur des hommes, et les émeut profondément ; elle sait réformer les mœurs et transformer les coutumes, c'est pourquoi les premiers rois en promurent l'enseignement¹⁴⁵.

C'est uniquement dans la mesure où elle émeut profondément le cœur des hommes qu'elle peut ainsi réformer leurs mœurs.

¹⁴³ Platon, *Phèdre*, 253 e.

¹⁴⁴ Vladimir Jankélévitch : *La Musique et l'Ineffable*, p. 10-11.

¹⁴⁵ *Yueji*, *Shisanjing zhushu* p. 1534.

4) La pacification de l'homme : la musique purifie les cœurs

Ruan Ji s'emploie donc à montrer de quelle manière la musique transforme l'homme à l'intérieur. Une série d'explications dans lesquelles nous trouverons d'abord l'écho fidèle aux théories confucéennes de la modération, de l'équilibre et de la quête du juste milieu, cèderont finalement la place à une interprétation plus singulière, où semble se faire entendre, à travers un idéal de sérénité et d'ataraxie, une voix aux accents plus taoïstes.

a. L'harmonie du milieu: de la modération confucéenne...

Deux passages nous permettent de préciser la nature de l'action de la musique sur les individus :

入于心，淪于氣，心氣和洽，則風俗齊一。聖人之為進退頹仰之容也，將以屈形體，服心意，便所修，安所事也。歌詠詩曲，將以宣平和，著不逮也。鐘鼓所以節耳，羽旄所以制目，聽之者不傾，視之者不衰。

Pénétrés et imprégnés d'une telle musique, cœurs et souffles retrouvaient leur osmose, par conséquent mœurs et coutumes recouvraient l'unité. Dans les chorégraphies des Saints rois, les différentes figures — pas et mouvements de la tête — visaient à plier le corps et discipliner le cœur, à encourager l'individu dans la culture de soi et l'inciter à s'établir paisiblement dans ses occupations. Chants et mélodies, poèmes et mélodies, servaient à diffuser l'harmonie, et à faire connaître aux hommes leurs insuffisances. Cloches et tambours servaient à réguler l'oreille, plumes et guidons à discipliner le regard ; dans l'écoute de la musique l'on préservait l'ouïe des déviations, dans le spectacle de la danse l'on prévenait de l'œil la sénescence.

夫雅樂周通則萬物和，質靜則聽不淫，易簡則節制全，靜重則服人心。

La musique élevée englobait et pénétrait l'univers tout entier, aussi les dix-mille êtres vivaient-ils en harmonie ; elle était calme et substantielle, aussi l'écoute ne versait-elle pas dans l'excès ; elle était simple et sobre, aussi le sens de la mesure et de la tempérance demeurait-il intact ; elle était solennelle et posée, aussi soumettait-elle le cœur des hommes.

Le premier de ces extraits souligne l'action intime de la musique sur le cœur et les souffles de l'homme : elle pénètre, fait intrusion (*ru* 入), elle emplit et envahit (*lun* 淪), autrement dit elle s'établit au cœur de l'être et en prend possession. On note au passage que Ruan Ji démontre ici la fonction effective ou la valeur symbolique de tout ce que Liuzi jugeait inutile et superflu pour la transformation des mœurs : les instruments de musique, les évolutions et mouvements de la pantomime, les accessoires, jouent tous un rôle bien précis (*jiang yi* 將以 ou *suo yi* 所以 + vb) qui justifie leur importance. Peut-être Ruan Ji, en soulignant implicitement la distinction entre le sens profond, le dessein de la musique, et les moyens qu'elle met en œuvre, dont la valeur n'est qu'ustensile, suggère-t-il l'erreur d'une compréhension qui, comme chez Liuzi, se limite superficiellement aux accessoires.

Ces deux extraits ont en commun de décrire la musique sous l'aspect d'une domination contraignante, suggérée par un champ lexical très marqué du contrôle : *qu* 屈, *fu* 服, *jie* 節, *zhi* 制 et le composé *jie zhi* 節制. Ces verbes suggèrent à la fois une idée de soumission, de discipline, d'inhibition, et donnent aussi, concrètement, l'image d'un façonnement physique du corps de l'individu, qui s'exerce en termes de fléchissement, de courbure, de contention. Ce contrôle s'exerce à la fois sur la matérialité somatique de

l'individu : la totalité du corps (*ti* 體), les yeux et les oreilles (*ermu* 耳目), organes sensoriels où se joue le contact avec les stimuli extérieurs ; mais aussi sur le cœur-esprit et les pensées (*xin* 心, *xinyi* 心意). La corporéité bridée, soumise à un régime d'astreinte ou de contrainte, figure le polissage normatif des affects et de la conduite, qui est tout l'objet de la culture de soi à laquelle se dévoue l'homme de bien.

On sera sensible à un certain registre médical de la description : *bu qing* 不傾 « pas penché », *bu shuai* 不衰 « pas faiblissant », *bu yin* 不淫 « pas en excès », pointent un état optimal de santé défini par la droiture, la vigueur, l'équilibre ou la mesure. Si l'accent est mis ici sur l'altération physiologique, on voit bien que celle-ci est foncièrement morale et que le travail de régulation effectué par la musique est une régulation du *corps moral*.

Ce recours à la phraséologie médicale est un trait patent des discours sur la musique de la Chine pré-impériale, en particulier dans le contexte d'évaluation des bonnes et des mauvaises musiques. La description de ses effets sur le fonctionnement organique et psychologique de ses auditeurs la présente parfois comme un agent régulateur et équilibrant, voire restaurateur et nourrissant, qui permet aux sens d'atteindre le maximum de leurs potentialités, et aux processus dynamiques du sang et du souffle d'être parfaitement synchronisés, mesurés et cadencés. Ainsi, un bon usage de la musique était censé garantir, en même temps qu'un fonctionnement harmonieux du corps social, l'état optimal des facultés physiologiques, perceptives et intellectuelles du corps individuel¹⁴⁶. Réciproquement, dans la bouche de médecins confrontés à des maux causés par toutes sortes d'excès et dérèglements (le plus souvent dans les plaisirs de la chair et de la bonne chère, où l'excès physique est invariablement signe de dérèglement moral), la musique apparaît comme une métaphore prescriptive pour la modération des sens et le juste équilibre du corps¹⁴⁷. Dans un cas comme dans l'autre, c'est un langage de la centralité, de l'harmonie et de l'équilibre qui domine dans ces discours.

L'exemple canonique de ces discours est la tirade du médecin (Yi) He 醫和 sous les Printemps et Automnes, envoyé par le Duc Jing de Qin 秦景公 pour examiner le prince Ping de Jin 晉平公, malade d'une fréquentation excessive du gynécée. He recourt à une métaphore musicale pour expliquer au prince la nécessité d'adopter en toute circonstance une conduite de tempérance et de modération (*jie* 節) :

¹⁴⁶ On lira par exemple dans le *Yuelun* de Xunzi la description suivante, reprise dans le *Yueji* : « 樂行而志清，禮一而行成，耳目聰明，血氣和平：Lorsque la Musique est mise en œuvre les intentions sont pures, lorsque le Rite est cultivé la conduite se parachève, yeux et oreilles sont perspicaces et clairs, sang et souffles sont en harmonie et en équilibre. » *Xunzi jijie* 荀子集解 (Wang Xianqian 王先謙), Pékin, ZHSJ, 1988, 2008, p. 382 ; *Yueji, Shisanjing zhushu* p. 1536.

¹⁴⁷ E. Brindley consacre un chapitre entier aux relations entre musique et médecine : « Music and Medicine », in *Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China* p. 131-156.

公曰：“女不可近乎？”對曰：“節之。先王之樂，所以節百事也，故有五節，遲速本末以相及，中聲以降，五降之後不容彈矣。於是有煩手淫聲，慆湮心耳，乃忘平和，君子弗聽也。（...）君子之近琴瑟以儀節也，非以慆心也。”

Le prince demanda : « Ne puis-je donc pas approcher les femmes ? » Le médecin répondit : « En cela il faut garder une juste mesure. La musique des anciens souverains servait à établir une juste mesure en toutes choses. C'est pourquoi elle était réglée par cinq mesures. Les mouvements lents et rapides se suivaient sans interruption du commencement à la fin ; les sons gardaient le centre, puis s'arrêtaient ; après cinq arrêts il ne convenait plus de jouer. Aussi une mélodie débordant dans une surabondance de doigtés flattait et étouffait le cœur et les oreilles, faisant perdre à l'être tout entier son calme et son équilibre. L'homme de bien refuse d'entendre pareille musique. (...) Il ne touche sa cithare que pour se réguler comme il convient, et non pour réjouir son cœur. »¹⁴⁸

Il est très intéressant de trouver ce propos dans la bouche d'un médecin, qui prend en charge la réforme morale d'un prince concupiscent ; et très significatif également que ce médecin porte le nom de He 和 « Harmonie », qui désigne un état idéal commun aux corps qu'il soigne, aux esprits qu'il réforme et au moyen qu'il emploie ici, sinon comme remède effectif, du moins à titre métaphorique : la musique.

On trouve au cœur de cette tirade la notion de *jie* 節 « mesure, modération, régulation », qui désigne la fonction principale de la musique mais également l'un de ses attributs majeurs : c'est parce qu'elle est elle-même réglée par « cinq mesures » (*wu jie* 五節) que la musique incite à la tempérance et maintient une juste mesure dans le cœur des hommes. La musique qui obéit aux règles de simplicité mélodique, de justesse rythmique, d'adéquation dans l'alternance des mouvements lents et rapides ou des séquences de jeu et de silence, reçoit le nom de « sons du milieu » (*zhongsheng* 中聲) et permet à qui les entend de conserver ou d'atteindre un état d'équilibre et d'harmonie (*pinghe* 平和). Ces sons du milieu s'opposent aux sonorités débordantes et excessives (*yinsheng* 淫聲) qui submergent et saturent (*yin* 湮) le cœur et les oreilles, et entraînent la perte de cet équilibre harmonieux. Yi He fut le premier à formuler cette opposition entre « sons du milieu » *zhongsheng* 中聲 et « sonorités excessives » *yinsheng* 淫聲, qui prirent très vite dans l'axiologie confucéenne une connotation morale et devinrent dans la terminologie esthétique la locution consacrée pour les musiques licencieuses.

C'est pourquoi Yi He conclut : « L'homme de bien n'approche sa cithare que pour se réguler conformément à l'étiquette, et non pour réjouir son cœur ». Cette formule qui attribue explicitement au jeu de la cithare une finalité de régulation et de rectitude morale dans le cadre de la culture de soi (c'est le gentilhomme ou l'homme de bien, *junzi* 君子, qui est nommé ici comme sujet) ouvrira le champ à un thème favori de l'esthétique musicale confucéenne, qui se cristallisera de manière très singulière sur cet instrument, la cithare à sept cordes *qin* 琴, dont on exploite à l'envi la paronymie avec le verbe *jin* 禁 « interdire, restreindre, réprimer », équivalent du *jie* 節 employé par Yi He. Nous reviendrons plus largement sur cet instrument et les élaborations esthétiques qu'il a suscitées en Chine

¹⁴⁸ *Zuozhuan*, « Duc de Zhao » 10.1 昭公元年 (*Chunqiu Zuozhuan zhengyi* p. 2024-2025).

ancienne ; nous nous contentons de souligner ici la finalité modératrice assignée à sa pratique, et pour ainsi dire fixée sur le langage lui-même. Dans le sillage de Yi He, on lira donc dans les sources de l'ère pré-impériale et Han :

卿大夫聽琴瑟之音未嘗離於前，所以養行義而防淫佚也。

Hauts dignitaires et grands officiers écoutaient les sonorités des cithares *qin* et *se*, dont jamais ils ne s'écartaient ; par là, ils cultivaient la juste conduite et se prémunissaient contre la licence et les excès¹⁴⁹.

琴者，禁也，所以禁止淫邪，正人心也。

Qin signifie « interdire » (*jīn*) ; en interdisant les passions licencieuses on rectifie le cœur¹⁵⁰.

C'est donc à la lumière de cet ensemble de notions et de doctrines, qui définissent ce que Romain Graziani appelle une « pédagogie morale de la rectitude¹⁵¹ », et dont découle ce qu'on peut appeler une « esthétique morale de la musique », qu'il faut lire le propos de Ruan Ji ; c'est d'ailleurs l'expression *fanshou yinsheng* 煩手淫聲 qu'il reprend littéralement à Yi He :

舜命夔與典樂，教胄子以中和之德也。（...）夫煩手淫聲，汨湮心耳，乃忘平和，君子弗聽。言正樂通平易簡，心澄氣清。

Jadis, Shun chargea Kui de fixer pour la musique des règles canoniques, afin d'inculquer aux fils de l'état la vertu de l'harmonie du milieu. (...) Quant à ces mélodies lascives aux exécutions véloces qui plongent dans le trouble l'esprit et les oreilles, entraînant la perte de l'équilibre et de l'harmonie, le Sage n'y prête pas même l'oreille. C'est dire là que la musique correcte, de bout en bout égale et équilibrée, est simple et sans complication ; à écouter ses notes, le cœur est pur et les souffles vitaux limpides.

La notion centrale de ce passage, *zhonghe zhi de* 中和之德 « l'harmonie du milieu », peut être précisée en nous référant au texte du *Shangshu* auquel il fait directement allusion : Kui, préfet de la musique du roi Shun, fut chargé de canoniser (*dian* 典) les règles musicales afin d'éduquer les jeunes patriciens, à savoir « leur enseigner à être droits tout en sachant se montrer modérés, à rester sévères dans leur indulgence, à être forts mais sans cruauté, à l'aise dans leurs manières mais sans arrogance (教胄子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲)¹⁵². Ce passage, dont la syntaxe elle-même suggère la recherche d'un point d'équilibre entre des qualités opposées, mises en balance par la particule *er* 而, illustre excellemment la « vertu de l'harmonie du milieu » qui doit être à la fois celle des hommes et de la musique.

En somme, dans le paradigme confucéen, l'usage approprié de la musique réside dans une recherche d'équilibre et d'harmonie (*heping* 和平, *pinghe* 平和 ou encore *zhonghe* 中和), valeurs cardinales de la culture de soi (*xiu* 修) et de l'esthétique foncièrement morale qui en découle. Du point de vue de la musique elle-même, cette recherche se traduit par une

¹⁴⁹ *Shiji*, juan 24, « Yueshu » 樂書 (ZHSJ p. 1237).

¹⁵⁰ Ban Gu 班固 : *Baihutong* 白虎通 juan 2 « liyue » 禮樂 : *Baihutong shuzheng* 白虎通疏證 (Wu Zeyu 吳則虞), Pékin, ZHSJ 1994, 2007, p. 125.

¹⁵¹ R. Graziani, *Les corps dans le taoïsme ancien : L'infirme, l'informe, l'infâme*, p. 332.

¹⁵² *Shangshu*, « Shun dian » 舜典 : *Shangshu zhengyi*, *Shisanjing zhushu* p. 131.

sorte d'ascétisme musical, qui induira chez l'auditeur un sens de la modération, de la contention, préservant des excès aussi bien ses affects que sa conduite.

b. ... À l'ataraxie taoïste : la musique sans saveurs rend l'homme sans désirs

Toutefois, tout en restituant dans son exposé l'essence de ces doctrines, Ruan Ji les prolonge et les approfondit, y mêlant un autre registre : si l'on poursuit l'analyse du passage cité ci-dessus, on s'avise qu'après avoir repris les mots du médecin He, il en donne sa propre explication (introduite par *yan* 言 « cela veut dire que »). Soulignant lui aussi les effets de la musique sur le cœur et les souffles (*xin cheng qi qing* 心澄氣清), il introduit d'autre part les notions de « pureté », de « limpidité » qui, lorsqu'elles qualifient le cœur, connotent souvent aussi sa sérénité. Tout en imputant ces effets de la musique à sa nature « plate, égale, unie, équilibrée » (*tongping* 通平), « simple et sans complication » (*yijian* 易簡), Ruan Ji fait glisser le sens impliqué par le *locus classicus* qu'il commente de la mesure des activités physiologiques et psychologiques vers leur purification ou pacification. Cet inflexionnement herméneutique prélude aux développements que l'on lira dans la suite immédiate du texte : un long commentaire de la tirade de Kui, qui continue d'intriquer exemples historiques ou citations des classiques et interprétations plus personnelles de Ruan Ji, expose sa compréhension singulière de la vertu harmonisatrice de la musique sur l'homme :

[詩言志，歌詠言，操磬鳴琴，以聲依律，述先生之德，故祖考之神來格也；笙鏞以聞，正樂聲希，治修無害，故繁毓踴躍然也；樂有節適，九成而已，陰陽調達，和氣均通，故遠鳥來儀也；質而不文，四海合同，故擊石拊石，百獸率舞也。]言天下治平，萬物得所，音聲不譁，漠然未兆，故眾官皆和也。故孔子在齊聞韶，三月不知肉味，言至樂使人無欲，心平氣定，不以肉為滋味也。以此觀之，知聖人之樂和而已矣。

[(Dans la musique du Shao), le poème exprime les aspirations, le chant vient moduler ces paroles, l'on fait tinter les pierres et résonner les cithares, les notes sont en conformité avec les tons de l'échelle, le tout évoque la vertu des premiers rois ; c'est pourquoi les esprits des ancêtres font leur apparition ; l'orgue à bouche et la grande cloche se font entendre en alternant, les sonorités de la musique correcte sont ténues, aucun tort n'est causé à la culture de soi ni à l'administration du royaume, c'est pourquoi une multitude de créatures virevolte avec grâce et majesté. Le morceau tout entier, proprement articulé, compte seulement neuf versets, les énergies *yin* et *yang*, bien ajustées, se déploient librement, les souffles communiquent dans un équilibre harmonieux, c'est pourquoi les oiseaux des lointains font leur venue. Simple et sans ornement, cette musique répand l'unité par les quatre Mers, c'est pourquoi quand avec force ou légèreté l'on frappe les phonolithes cent espèces d'animaux s'assemblent pour danser.] C'est dire là que la paix et l'ordre règnent dans le royaume, et que chaque chose trouve la place qui lui revient. Les sons musicaux ne sont pas bruyants, mais plutôt silencieux jusqu'à l'imperceptible, c'est pourquoi les dignitaires vivent en bonne entente ; c'est pourquoi aussi lorsque Confucius entendit à Qi l'air de Shao, trois mois durant il en oublia la saveur de la viande : c'est à dire que la musique suprême rend les hommes sans désirs, apaise leur cœur et stabilise leurs souffles, de telle sorte qu'ils ne considèrent plus la viande comme une saveur alléchante. De ce point de vue, l'on comprend que la musique du Sage réside essentiellement en ceci : l'harmonie.

Dans ce long extrait, le passage entre crochets, considéré parfois comme une interpolation en raison de sa redondance avec le passage précédent et d'une certaine dissonance avec

l'ensemble du propos, s'est vu supprimé de certaines éditions¹⁵³. Or c'est précisément selon nous un passage central du texte, dans lequel Ruan Ji livre son interprétation des mots de Kui et des ressorts sur lesquels joue la force transformatrice de la musique. Il y introduit des notions-clés, des idées qui relèvent davantage du registre taoïste ou *Xuanxue* et de ce fait détonnent avec le reste du propos, déroutent le lecteur installé dans le cadre herméneutique des doctrines ritualistes. Mais c'est précisément dans ces écarts avec la doxa confucéenne, qui par ailleurs ne la récuse ni ne l'invalident, que réside l'un des intérêts majeurs de ce texte. Et c'est dans ce passage que s'opère la plus belle synthèse entre les objectifs confucéens de l'harmonie sociale, et les moyens taoïstes de leur mise en œuvre.

Ruan Ji approfondit ici les notions de purification et de pacification des souffles et de l'esprit rencontrées plus haut. Le nœud de l'exposé consiste dans l'invocation d'un épisode célèbre des *Entretiens* relatant une expérience musicale singulière de Confucius : l'audition de la fameuse musique Shao, qui trois mois durant lui fit oublier le goût de la viande. Ce moment vécu corps et âme par le Sage est censé fournir un exemple probant, une illustration concrète, de la tirade exaltée de Kui, compositeur présumé de cet air à la gloire de Shun.

Que s'est-il passé exactement à Qi ? Confucius aurait-il été frappé d'agueusie ou d'anorexie, ou piqué de végétarisme, sous le charme d'un air musical ? De quoi son inappétence aussi soudaine que durable pour la viande est-elle le signe ? D'un ascétisme digne des pratiques diététiques appartenant aux arts de longue vie ? D'un rapt ou d'une extase esthétique ?

Observons pour commencer comment l'histoire est relatée dans le *locus classicus*, au chapitre « Shu er » 述而 du *Lunyu* :

子在齊聞韶，三月不知肉味。曰：“不圖為樂之至於斯也！”

Comme il se trouvait à Qi, Confucius entendit l'hymne du Shao, et durant trois mois ne connut pas le goût de la viande. Il s'exclama : « Jamais je n'aurais pensé que la musique pût aller jusque là ! »¹⁵⁴

Nous voyons ici Confucius, réfugié dans la principauté de Qi pour fuir les troubles du royaume de Lu, en proie à une émotion puissante à l'écoute d'un air qu'il considérerait comme l'archétype de la perfection musicale. Rappelons que la musique du *Shao* (littéralement : « splendide, excellent, éclatant »), exemple paradigmatique de la musique des Sages-rois, était le grand hymne dynastique attribué à Shun ou commandité par lui, mettant en scène sa succession vertueuse à Yao. Dans un autre passage du *Lunyu*, Confucius vantait en elle l'alliance de la « beauté suprême » (*jin mei* 盡美) et de la « bonté suprême » (*jin shan* 盡善), la perfection absolue en somme, comparée à quoi la musique guerrière du roi Wu 武, bien que fort belle (*jin mei* 盡美), n'était pas parfaitement bonne

¹⁵³ *Ruan Jiji* 阮籍集 (Li Zhijun 李志鈞) Shanghai guji cbs, p. 44 et note p. 48-49.

¹⁵⁴ *Lunyu* VII.14.

(*wei jin shan* 未盡善)¹⁵⁵. En effet, Shun avait accédé au pouvoir d'une manière exemplaire, suite à l'abdication spontanée de Yao qui avait reconnu l'ampleur de sa vertu (c'est le motif de la « cession volontaire » *rang* 讓 que l'on trouve par ailleurs dans le *Yuelun*) ; à l'opposé, le roi Wu fondateur de la dynastie Zhou, conquiert le trône par les armes, en éliminant le tyran Zhouxin à l'issue d'une rébellion. Si vertueux qu'il fût, si glorieuse sa conquête et si infâme son prédécesseur, cette prise de pouvoir n'en nécessita pas moins le recours à la violence, d'où son défaut de vertu.

Impressionné, bouleversé, exalté par cette incarnation musicale de la vertu de Shun, Confucius s'extasie : « Jamais je n'aurais imaginé que la musique pût aller jusque là ! ». « Aller jusque là » (*zhi yu si* 至於斯) peut se comprendre comme « atteindre une telle intensité/ perfection », ou « mettre en un pareil état »¹⁵⁶. De surcroît, comme ravi à lui-même sous le coup de sa perfection et oublieux d'une activité qui faisait d'ordinaire l'objet d'une attention scrupuleuse¹⁵⁷, trois mois durant il ne connut pas le goût de la viande, se contentant vraisemblablement d'une nourriture maigre. Est-ce à dire qu'il perdit l'envie d'en manger, qu'il n'en mangea effectivement pas, ou qu'il en mangea sans y prendre particulièrement plaisir ? La question demeure. Quoi qu'il en soit, le sens de cette anecdote indique qu'une musique merveilleuse procure une jouissance spirituelle supérieure, qui dépasse de très loin les désirs prosaïques de la bouche et du ventre, jusqu'à faire oublier le goût de manger, ou trouver la bonne chère sans saveur¹⁵⁸. Par-delà l'hyperbole des trois mois transcrivant sur le plan temporel l'intensité de l'émotion, l'inappétence de Confucius semble aisée à comprendre. Qui dans sa vie n'a fait l'expérience d'un ravissement esthétique, expérience spirituelle et physique d'un saisissement tel devant la beauté, que les préoccupations quotidiennes, matérielles, et notamment les besoins primaires du corps, sont pour un temps tout à fait occultées ? Quand il ne coupe pas littéralement l'appétit, le beau fait paraître dérisoire et le relègue à l'arrière-plan.

La réaction de Confucius n'est sans doute pas pour autant une pure émotion esthétique devant la beauté d'une œuvre, puisque précisément cette œuvre n'est pas que pure beauté ; il faut donc la comprendre comme une *émotion morale*, pour ainsi dire, à

¹⁵⁵ *Lunyu* III.25.

¹⁵⁶ Il n'est pas exclu que Ruan Ji joue sur les mots en reprenant le terme *zhi* 至, dans un emploi verbal (« atteindre ») chez Confucius, pour le réintégrer peu après comme épithète dans l'expression « musique suprême » *zhiyue* 至樂.

¹⁵⁷ Voir notamment *Lunyu* X.8. Jean Levi, dans la section « Nourriture et brimborions » de son *Confucius*, décrit les très minutieuses habitudes alimentaires du Maître et leur signification morale. J. Levi, *Confucius*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 139.

¹⁵⁸ On trouve une version sensiblement différente dans la biographie de Confucius donnée par les *Mémoires Historiques* : s'entretenant de musique avec le Grand instructeur (responsable de la musique à la cour) de Qi, Confucius entendit l'air de Shao et, durant les trois mois qu'il passa à l'étudier, ne connut pas le goût de la viande. *Shiji*, juan 47, « Kongzi shijia » (Pékin, ZHSJ p. 1910). Cette version, montrant un Confucius entièrement absorbé par son apprentissage au point d'en délaier tout le reste, est moins intéressante du point de vue de l'expérience esthétique, car elle rabat le sens sur l'étude (*xue* 學) et élude l'aspect de la puissance émotionnelle.

savoir une émotion pétrie par la conscience d'une vertu supérieure. Comme le commente Jean Levi :

« Le ravissement qu'il éprouva à l'audition des airs Shao tenait à la sobre et rustique élégance de la partition, qui laissait transparaître la personnalité morale du compositeur. Le saint roi Shun qui en est l'auteur parvint à assurer la paix dans l'empire par la limpidité et l'équilibre de ses sentiments qui se manifestaient dans la rigueur et l'harmonie de sa musique. »¹⁵⁹

C'est sans doute la raison pour laquelle Ruan Ji, commentant cet épisode, met l'accent sur la dimension apaisante et pacificatrice de la musique, qui induit l'auditeur dans un état de parfaite équanimité, et même d'ataraxie : « Trois mois durant il en perdit le goût de la viande, c'est-à-dire que la musique suprême supprime en l'homme tout désir ; son cœur est apaisé et ses souffles stabilisés, au point que la viande ne lui apparaît plus comme une saveur alléchante. » Cette interprétation n'est évidemment pas conforme au sens initial de l'histoire, axé sur la sensibilité morale de Confucius. Déroulant le fil de la sérénité et de la pureté du cœur et des souffles (*xin ping qi ding* 心平氣定 reprend, avec une légère variation, *xin cheng qi qing* 心澄氣清 rencontré plus haut), Ruan Ji extrapole le désintéret pour les plaisirs gustatifs en détachement de toutes les sollicitations, sensuelles ou spirituelles (on peut lui reprocher ici de ne pas faire la distinction entre ce qui relève de désirs purement sensibles, et les désirs plus abstraits), et infléchit le sens vers une impassibilité, une ascèse qui semblent relever davantage de l'ethos taoïste. De manière intéressante, la notion de saveur (*wei* 味) qui, dans son oubli (*buzhi rouwei* 不知肉味 ou *bu yi rou wei ziwei* 不以肉為滋味), occupe le cœur de cette narration, fait écho au « sans saveur » (*wuwei* 無味) dont Ruan Ji caractérisait la musique au début de son exposé. On dira donc qu'elle-même sans saveur, la musique rend les choses sans saveur et les hommes sans désirs. On voit ainsi prendre forme toute une constellation de notions appartenant non plus au vocabulaire confucéen, mais au registre taoïste.

D'ailleurs, on peut approfondir ces remarques en observant de plus près en quels termes Ruan Ji caractérise la musique dans ce passage. Car si la musique agit ainsi sur le cœur des auditeurs, c'est avant tout en raison de sa mesure et de sa sobriété formelles. C'est ce que souligne Ruan Ji lorsqu'il emploie la formule *zhi er bu wen* 質而不文 « simple et sans ornement », qui fait écho à des expressions comme *bufan* 不煩 « sans prolixités », *yijian* 易簡 « simple et sobre », ou encore *zhijing* 質靜 « substantielle et calme, *jingzhong* 靜重 « solennelle et posée » rencontrées par ailleurs dans le texte. Mais ce n'est pas tout : on voit se glisser en ce point du texte une terminologie nouvelle, des notions auxquelles Ruan Ji n'avait jusqu'alors pas recouru. Ce registre inédit, c'est celui de ténuité sonore, que Ruan Ji semble emprunter directement à Wang Bi et à ses réflexions sur la Grande Musique du Dao : on lit ainsi « *zhengyue sheng xi* 正樂聲希 : les sonorités de la musique correcte sont ténues » et « *yinsheng bu hua, moran wei zhao* 音聲不譁, 漠然未兆 : les sons

¹⁵⁹ Jean Levi, *Confucius*, p. 207.

musicaux ne sont pas bruyants, mais plutôt silencieux jusqu'à l'imperceptible », qui rappellent le « *dayin xisheng* 大音希聲 » de Wang Bi. À la différence qu'il ne s'agit pas chez Ruan Ji de la Grande Musique supra-phénoménale, mais des musiques des sages rois. Ruan Ji combine donc les deux registres et articule les idéaux confucéens de l'épure, de la simplicité non ornée, se traduisant dans le champ moral en sobriété, retenue, avec ceux taoïstes du silence, de la ténuité, de l'intangibilité, s'exprimant chez l'individu sous l'aspect de l'indifférence aux sollicitations sensuelles et de la dissipation des désirs.

Au terme de sa relecture taoïste de l'exemple confucéen, Ruan Ji peut donc conclure : « De ce point de vue, l'on comprend que la musique du Sage réside essentiellement en ceci : l'harmonie (*yi ci guan zhi, zhi zhiren zhi yue he eryl yi* 以此觀之, 知聖人之樂和而已矣). » En somme, s'il fallait ne garder qu'un mot, ce serait celui-ci : harmonie (*he* 和). Ce mot qui traverse tout le texte, comme un axe autour duquel s'agencent aussi bien la définition de la musique que ses effets, aussi bien sur le plan cosmique que social ou individuel, se trouve ici défini dans sa quintessence : au niveau de l'individu, l'harmonie intérieure est cette absence de désirs induite par la vertu lustrale et apaisante de la musique.

Ruan Ji avait déjà évoqué ce rôle de la musique dans l'apaisement spirituel et l'équilibre des humeurs, lorsqu'il distinguait les prérogatives respectives du rite et de la musique : « Le rite fixe l'apparence, la musique égalise le cœur » (*li ding qi xiang, yue ping qi xin* 禮定其象, 樂平其心), ou plus loin lorsqu'il rappelait la principale finalité de cette dernière : « Les premiers rois jadis créèrent la musique non pour combler les désirs du regard ou de l'ouïe (...) mais pour apaiser l'esprit de toutes les créatures » (*xi xianwang zhi yue, fei yi zong ermu zhi guan, bi jing wanwu zhi shen ye* 昔先王制樂, 非以縱耳目之觀, 必靜萬物之神也). Mais c'est avec l'exemple de Confucius entendant le Shao que se précisent les modalités de cette action. De sorte que quand Ruan Ji rappelle un peu plus loin que la visée première de la musique n'est pas de déclencher des effusions lacrymales mais de « disposer l'âme humaine à la quiétude et à l'harmonie, et d'empêcher l'intrusion des mauvais souffles » (*shi ren jingshen pinghe, shuaiqi bu ru* 使人精神平和, 衰氣不入), par-delà l'affinité de ces formules avec celles du médecin He dans le *Zuozhuan*, nous ne comprenons plus *pinghe* 平和 dans le sens d'une modération ou d'une régulation, mais d'une *absence* de désirs. Tout se passe comme si la musique, pour instaurer un état équanime, immunisait l'organisme et le rendait hermétique aux souffles délétères susceptibles d'en pervertir l'équilibre.

L'explication de ce long passage permet de mesurer la distance que prend Ruan Ji avec la lettre confucéenne, et la nouveauté qu'il apporte dans sa lecture : l'éthique confucéenne ne récuse pas les désirs en tant que tels mais leur débordement, qui conduit à l'oubli de la voie morale. Elle ne préconise donc pas leur éradication mais leur contrôle, à

travers une dialectique de l'excès *yin* 淫 et de la mesure *jie* 節 dans laquelle la musique joue un rôle capital. De même, on peut lire dans le *Yueji* :

樂者，樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂。以欲忘道，則惑而不樂。

La musique est joie. L'homme de bien trouve sa joie dans l'obtention du Dao, l'homme de peu la trouve dans la satisfaction de ses désirs. Réguler ses désirs au moyen de la voie, est source d'une joie sans désordre. Oublier la voie à cause de ses désirs, est source d'une confusion sans joie¹⁶⁰.

C'est cette discipline qui constitue l'horizon moral de l'homme de bien, et la détermination à s'y employer qui fonde sa supériorité sur l'homme de peu. Et c'est tout le travail de la transformation par l'éducation (*jiaohua* 教化) que de canaliser et façonner ces désirs pour les rendre conformes à la voie morale. La musique y contribue, elle est l'un des moyens privilégiés de cette entreprise. Il en va différemment chez Ruan Ji : la musique n'est plus le moyen de réguler ses désirs (*zhi yu* 制欲) mais de les résorber, de les faire disparaître totalement (*wu yu* 無欲). Si la formule appartient manifestement au registre taoïste, elle reste imprécise dans ce contexte du *Yuelun* ; c'est une des lacunes notoires du texte que de ne pas s'employer à définir la nature de cette « absence », ni le type de processus (oubli inconscient, privation volontaire, éradication active, dépassement dialectique ?) par lequel la musique permet d'y atteindre.

Cet état sans désirs ne nous semble pas relever des pratiques de longue vie, dont Ruan Ji n'était d'ailleurs pas un adepte, qui prescrivaient l'éradication de tout élément susceptible de rompre l'équilibre du cœur, dans le but d'atteindre un état de vacuité émotionnelle. Et il serait d'autre part forcé de vouloir l'éclairer, sur la base de quelques semblances d'affinités phraséologiques, par des textes plus tardifs de Ruan Ji, qui invalident les idées exposées dans le *Yuelun*. La priorité du *Yuelun* demeure nous semble-t-il l'instauration ou le maintien de la concorde à travers tout le royaume. L'état « sans désirs » consisterait donc simplement, par la conscience que tous les êtres forment une unité dans laquelle chacun occupe une place déterminée par l'ordre naturel, à congédier ses préférences personnelles et le désir égoïste de satisfaire ses propres intérêts au détriment du bel ordonnancement collectif. Rendre les hommes paisibles et sans désirs permet le fonctionnement harmonieux d'une société où les classes et les prérogatives de chacun restent délimitées : si les hiérarchies sont inamovibles et les différences définitives, la neutralisation des consciences cupides permet d'étouffer dans l'œuf les jalousies, rivalités et conflits qui en découlent :

下不思上之聲，君不欲臣之色，上下不爭而忠義成。

Les inférieurs ne briguaient pas les musiques des supérieurs, les princes ne convoitaient pas les chorégraphies de leurs sujets ; sans qu'existât la moindre rivalité, le sens de la loyauté et de la justice atteignait à sa perfection.

¹⁶⁰ *Yueji*, *Shisanjing zhushu* p. 1536 ; *Xunzi* « *Yuelun* » (*Xunzi jijie* p. 382).

II. La musique et la question des émotions : une esthétique de la joie morale

A – Deux aspects de l'éthos musical

Dans la vision de Ruan Ji, l'action transformatrice de la musique sur l'individu reste inféodée à la transformation sociale, et la description de ses effets physiologiques, moraux et spirituels est systématiquement ponctuée par la mention du bienfait direct qui en découle pour la société des hommes. Les deux entreprises de la culture de soi et de l'administration du royaume sont juxtaposées, comme si l'une n'était que le prérequis, la condition de réalisation de l'autre. C'est la conjonction de cette harmonie sociale et de cette sérénité individuelle qui vaut à la musique d'être appelée « joie » (*yue* 樂) :

樂者，使人精神平和，衰氣不入，天地交泰，遠物來集，故謂之樂也。

La musique met l'âme humaine dans un état de quiétude et d'harmonie, et empêche l'intrusion des mauvais souffles ; par elle le Ciel et la Terre communiquent, et les créatures des lointains viennent se rassembler ; c'est pourquoi elle porte le nom de « joie ».

Ruan Ji établit explicitement ici le lien entre la musique et la joie née de l'état harmonieux qu'elle instaure, tant dans l'individu qu'à l'échelle sociale et jusqu'à la sphère cosmique. Très tôt dans le texte on trouvait des traces, plus discrètes et implicites, de cette association :

無味則百物自樂。

En vertu de cette fadeur, les dix-mille êtres connaissent naturellement la félicité.

人安其生，情意無哀，謂之樂。

Établir l'homme dans une vie paisible et chasser de son cœur le sentiment de tristesse, c'est ce que l'on appelle la Musique.

Cette association, et devrait-on même dire cette définition de la musique par la joie est une pierre angulaire des conceptions traditionnelles de la musique en Chine ancienne.

1) *La musique est joie*

a. Musique et joie, une association séculaire

Très tôt, l'identité graphique (樂, prononcé *yue* quand il a le sens de « musique », et *le* quand il a celui de « joie ») des deux termes a fourni la base de leur rapprochement, voire de leur identification sémantique. Cette polysémie remonte vraisemblablement aux emplois les plus anciens du terme, dans les inscriptions sur bronze de l'époque des premiers Zhou. Le terme avait alors le sens de « causer la joie (des ancêtres avec des cloches musicales) » ou « réjouir (les hôtes avec des cloches musicales) ». Dans un premier temps, la liaison des deux notions s'est exprimée sur un mode relativement lâche et sous-entendu : on trouve

chez les auteurs des Printemps et Automnes puis des Royaumes Combattants des allusions ou des associations implicites, montrant que la connexion linguistique entre les deux homographes était comprise en termes de connexion sémantique bien avant sa formalisation explicite par Xunzi. Par exemple, les mohistes ont dans leur dénonciation de la musique implicitement connecté les sons (*sheng* 聲) de la musique (*yue* 樂) avec l'émotion de joie (*le* 樂) ; on trouve chez Mencius l'expression « se réjouir de la musique » *le yue* 樂樂 ; et les auteurs du *Zuozhuan* lient la musique harmonieuse et la joie qui en découle¹⁶¹.

Xunzi fut toutefois le premier à exploiter et amplifier dans son *Yuelun* l'homologie graphique des deux termes pour établir leur équivalence sémantique. Ce motif constituera dès lors un *topos* de l'idéologie musicale confucéenne, repris et développé à l'envi, comme en atteste son occurrence dans le texte de Ruan Ji. Mais l'on peut s'interroger : l'homographie des deux notions a-t-elle suffi à inscrire aussi profondément et durablement dans l'histoire de l'esthétique leur affinité étroite ? Qu'est-ce qui outre la coïncidence graphique permet d'expliquer ce lien ?

Observons comment se formulent ces liaisons dans le *Yuelun* de Xunzi : Xunzi proclame dès l'ouverture de son traité l'identité de la joie et de la musique :

樂者，樂也。(yue zhe, le ye)

La musique est joie.¹⁶²

Il s'emploiera à montrer les différents aspects de ce prédicat, à travers un tissage serré d'arguments qui recouvrent à la fois le champ individuel et le champ social : chez Xunzi, la musique est d'abord pour un homme ce qui, selon une double nécessité, donne forme à l'expression de la joie éprouvée en réaction à certains objets extérieurs. En premier lieu, nul homme n'est exempt de la joie, et ce sentiment se manifeste à travers des sons (la voix, modulée en chant) et des mouvements corporels (donnant lieu à la danse). La musique est donc pour ainsi dire la joie *incarnée*. En second lieu, cette expression de la joie doit être conforme aux principes de la voie morale (*dao* 道), de manière à ne pas verser dans l'excès et engendrer le désordre. C'est pourquoi les anciens rois créèrent les Hymnes (*song* 頌) et les Odes (*ya* 雅) pour lui donner une forme convenable. L'une des vertus principales de la musique est de solliciter et rendre effective la bonté dans le cœur des hommes, et d'y empêcher la pénétration des souffles viciés, qui attisent les mauvaises propensions. Plus largement, elle a pour effet la cohésion et la concorde du corps social entier, que ce soit dans le temple des ancêtres, le village ou la cellule familiale¹⁶³. Cette harmonie n'annihile pas toutefois les hiérarchies qui commandent les relations entre des hommes de différents âges, sexes ou statuts.

¹⁶¹ *Mozi*, « Fei yue » 非樂, juan 8, chap. 32 ; *Mengzi*, « Liang Hui Wang 2 » 梁惠王下 ; *Zuozhuan*, « Duc Xiang » 11.5. Voir le chapitre 4 « Music and the Emergence of a Psychology of the Emotions » de E. Brindley, in *Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China*, p. 89-110.

¹⁶² *Xunzi*, « Yuelun », *Xunzi jijie* ZHSJ p. 379.

¹⁶³ *Ibid.*

故樂行而志清，禮脩而行成，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧，美善相樂。故曰：樂者、樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲；以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。故樂者，所以道樂也，金石絲竹，所以道德也。

Lorsque la musique est en pratique, les intentions sont pures ; lorsque les rites sont en vigueur, la conduite se parachève. Les yeux et les oreilles atteignent leur acuité maximale, souffles et sang trouvent un équilibre harmonieux ; les mœurs sont transformées et les coutumes réformées, tout est en paix sous le ciel, l'on se réjouit mutuellement du bon et du beau. C'est pourquoi la musique est joie. L'homme de bien trouve sa joie dans l'obtention du Dao, l'homme de peu dans la satisfaction de ses désirs. Réguler ses désirs au moyen de la voie est source d'une joie sans désordre. Oublier la voie à cause de ses désirs est source d'une confusion sans joie. La musique est la Voie qui mène à la joie, les différents instruments celle qui mène à la vertu¹⁶⁴.

Ce passage où s'exprime la quintessence de la pensée musicale de Xunzi est littéralement repris par le *Yueji* dans un passage que nous avons cité plus haut dans le cadre de la réflexion sur le contrôle des désirs. Il constitue d'une part la meilleure illustration du lien entre joie et culture morale, et d'autre part la plus complète justification de l'identification entre musique et joie. Dans une description qui progresse depuis l'ordre physiologique jusqu'à l'ordre moral, depuis l'unité individuelle jusqu'à la totalité sociale, Xunzi explique comment la musique en arrive à instaurer dans le royaume un ordre harmonieux, garant de la paix et par conséquent de la joie. C'est une joie de nature morale, comme tend à le préciser la dichotomie entre une joie trouvée dans l'assouvissement des désirs (dans le cas de l'homme de peu) et celle trouvée dans l'accomplissement de la vertu. C'est là bien sûr la joie de l'homme vertueux, du *junzi* ; et c'est de cette joie que participe la musique. C'est parce que la musique instaure d'une part la sérénité et l'équilibre intérieurs, d'autre part la concorde et la paix sous le ciel, qu'elle est ainsi associée à la joie. Celle-ci ne s'atteint donc pas dans le plaisir des sens ou la satisfaction des désirs ; elle n'est pas individuelle mais, à l'instar de l'harmonie qui la provoque, collective et partagée avec toutes les créatures de l'univers.

b. La joie musicale selon Ruan Ji

Ruan Ji, manifestement inspiré par Xunzi, reprend l'ensemble de ses conceptions, et jusqu'au titre de son ouvrage. Toutefois, certaines voix dans la critique moderne ont tenté de faire entendre une compréhension plus nuancée de la joie chez lui : l'historien de l'esthétique chinoise Li Zehou en particulier considère que la joie dont parle Ruan Ji ne se confond pas absolument avec celle qui apparaît sous le pinceau de Xunzi, et se teinte d'une coloration plus particulière à son époque : selon lui, Ruan Ji élève la joie de l'expérience musicale à celle d'une expérience mystique de communion avec le monde et les dix-mille êtres¹⁶⁵. Si cette joie garde en partie la valeur politique et morale du confucianisme, elle revêt en outre une signification métaphysique qui l'intègre et la transcende : le pouvoir de la

¹⁶⁴ *Xunzi jijie*, ZHSJ p. 382.

¹⁶⁵ Li Zehou : *Zhongguo meixueshi* p. 169.

musique n'est plus comme chez Xunzi de faire entrer l'expression des sentiments dans le cadre des principes moraux et sociaux, mais de les introduire dans l'unité avec la nature et les dix-mille êtres. Cet état-là atteint implique la pleine réalisation des valeurs morales et sociales, c'est pourquoi la conception de Ruan Ji dépasse les théories confucéennes mais ne s'y oppose pas et même plutôt les incorpore. C'est le point de vue partagé par Ronald Egan, soucieux de montrer l'originalité du propos de Ruan Ji par rapport à l'orthodoxie confucéenne. Selon lui, même si la joie reste évoquée à travers des références confucéennes (l'exemple de Confucius entendant l'air de Shao), ces références elles-mêmes sont réinterprétées dans un sens qui n'est plus tout à fait leur sens initial ; il s'agit donc d'une joie trouvée non plus tant dans l'accomplissement de sa nature morale ou la réalisation d'un ordre social, que dans une stabilisation des forces vitales, une pacification spirituelle et une dissolution des désirs, et dans la communion harmonieuse avec la totalité unifiée du corps social et cosmique. Egan invoque ici le *Dazhuang lun* et le *Qingsi fu* pour rappeler les aspirations ataraxiques de Ruan Ji et établir que si joie il y a, c'est une joie sereine et philosophique¹⁶⁶.

Pour séduisantes qu'elles paraissent, ces interprétations qui éclairent le *Yuelun* par des œuvres ultérieures et voient d'ores et déjà en lui les grands tropes de la pensée plus tardive de Ruan ne tiennent pas compte de son évolution ni de sa mutation : en voulant rendre le texte original et le démarquer d'une morne redite de la vulgate confucéenne, elles le nivellent avec ses autres textes et annulent les ruptures ou incohérences qui caractérisent son œuvre.

L'assimilation de la musique et de la joie permet en somme à Ruan Ji d'établir, sur la base d'une autorité ancienne dont il ne se réclame pourtant pas (à aucun moment il n'invoque Xunzi), un paradigme esthétique à l'aune duquel s'évaluent toutes les formes musicales. Ce paradigme de la « musique joyeuse » constitue le socle d'un pan majeur de l'exposé du *Yuelun* : la critique des musiques qui génèrent ou exaltent des émotions de tristesse — pour la commodité de la rédaction on les appellera les « musiques tristes » — et qui, dans le cadre d'une axiologie rapportant l'affectif au moral, sont assimilées à de « mauvaises musiques ».

2) La condamnation des mauvaises musiques

La musique des Sages Rois de l'antiquité est le prototype de la « musique correcte » (*zhengyue* 正樂), synonyme dans le corpus confucéen d'un ensemble de notions : *zhengsheng* 正聲 « les sons corrects », *deyin* 德音 « les sonorités vertueuses », *yasong zhi*

¹⁶⁶ R. Egan : « Nature and Higher Ideals in Texts on Calligraphy, Music and Painting » in *Chinese Aesthetics : The Ordering of Literature, the Arts and the Universe in the Six Dynasties*, dir. Cai Zongqi, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004, p. 296.

sheng 雅頌之聲 « les notes des Odes et des Hymnes », *yayue* 雅樂 « la musique élevée » ou *liyue* 禮樂 « la musique rituelle », voire tout simplement *yue* 樂 la Musique¹⁶⁷. Le *Yueji* stipule en outre que « la Musique désigne les sonorités vertueuses » (*deyin zhi wei yue* 德音之謂樂)¹⁶⁸, indiquant bien que le concept de musique est réservé à des formes qui satisfont des critères moraux. Tous ces termes désignent les formes musicales qui s'inscrivent dans le lignage culturel de la maison dynastique des Zhou. Dans le *Yuelun*, tout un ensemble des musiques évoquées par Ruan Ji, parfois au moyen de périphrases, s'inscrivent dans cette catégorie : ce sont les grands hymnes dynastiques, les musiques rituelles comme « les airs de Xiling et Qingyang » (西陵、青陽之樂), les danses de la « Porte des Nuages » (*yunmen* 雲門) ou du « Bassin Universel » (*Xianchi* 咸池) ou encore le grand Shao (韶). Cette musique des Saints Rois (*shengren zhi yue* 聖人之樂), considérée comme parfaite (*zhiyue* 至樂), incarne la quintessence de la civilisation et du raffinement et contribue à la pérennité de la culture des Zhou à travers les âges. L'évocation de ses propriétés et de ses effets donne lieu à un tableau idéal, à la fois descriptif et normatif, dans la mesure où Ruan Ji y prescrit les conditions que doit remplir la musique pour mériter ce nom.

En contrepoint de ce tableau, c'est celui qui voit le jour avec la mort des anciens sages et la disparition des figures garantes des valeurs de la civilisation Zhou. Lorsque la voie morale des Sages Rois n'est plus en vigueur s'ensuit une dégradation de tout ce dont, au moyen de la musique, elle assurait la cohésion : l'individu, le corps social et la totalité cosmique se dérèglent, les conduites se débauchent, les disparités s'installent et les rivalités prolifèrent. Ruan Ji ne l'explique pas, mais cette situation pourrait correspondre à l'époque des Printemps et Automnes et des Royaumes Combattants, marquée par le délitement de l'unité territoriale et le morcellement de l'Empire en états rivaux, constamment en guerre. Ce dérèglement généralisé est directement associé à des formes de musiques que la tradition étiquette comme « débauchées » (*yinsheng* 淫聲 dans le *Yuelun*)¹⁶⁹, qui sont à la fois la manifestation, l'indicateur de ces états dépravés, et leur facteur, leur adjuvant. Ruan Ji reprend ici une très vieille distinction, qui existe depuis l'époque des Royaumes Combattants puis s'est progressivement canonisée entre bons et mauvais genres musicaux, correspondant aux bons et aux mauvais règnes¹⁷⁰. Dans ces textes, ces musiques sont les musiques vulgaires, triviales (*su* 俗) répandues parmi le peuple ; elles sont souvent associées aussi aux musiques exotiques des tribus barbares (*yi* 夷), qui se développent sur les bords de l'État central ; de manière plus spécifique, nous verrons que les musiques « tristes » (*bei* 悲, *ai* 哀) s'inscrivent également dans cette catégorie. Ce sont les musiques

¹⁶⁷ Ces notions apparaissent dans le *Yuelun* de Xunzi puis le *Yueji* et le *Yueshu*.

¹⁶⁸ *Yueji*, *Shisanjing zhushu* p. 1538.

¹⁶⁹ *xieyin* 邪音 ou *jiansheng* 奸聲 dans le *Yuelun* de Xunzi ; *yinyue* 淫樂 dans le *Yueji*.

¹⁷⁰ E. Brindley fait observer que dans les textes des Royaumes Combattants, la thématique des mauvaises musiques des royaumes en perdition supplantait même celle des bonnes musiques des royaumes idéaux.

jouées hors du contexte rituel, soit parmi les classes populaires, soit lors des représentations privées à la cour à des fins de divertissement. Toutefois, les genres musicaux bons et mauvais se distinguent non pas tant sur la base de cette dichotomie entre rituel, religieux, officiel d'une part, et divertissement, séculier, privé de l'autre, que sur la dichotomie entre rectitude et dérèglement, effets bénéfiques et néfastes sur l'équilibre des différents composants du cosmos (corps et esprit humain, société, monde naturel). Ainsi la musique correcte est-elle celle qui, résonnant avec les motifs, les rythmes et les harmonies cosmiques, induit des effets positifs sur l'homme et la société : réactions d'harmonie, d'ordre, de paix, d'équilibre ; tandis que les mauvaises musiques rompent cet équilibre et introduisent des effets disruptifs et chaotiques dans l'âme, la santé physique, le bien-être moral de l'individu, ainsi qu'à l'échelle de la société, du royaume et du cosmos.

On observe dans *Yuelun* une dichotomie très nette, tant du point de vue de leur nature et propriétés, que de leurs effets ou fonctions, entre les bonnes et les mauvaises musiques, ici désignées comme « musiques de l'excès » *yinsheng* 淫聲 (*yin* 淫 désignant d'abord un excès proprement sonore puis, avec une connotation morale, une musique excessive, licencieuse et, par dérivation, la qualité morale des auditeurs eux-mêmes). Ces deux types de musique s'opposent frontalement, ils sont radicalement antithétiques et inconciliables ; l'un n'existe et ne gagne en ampleur qu'à mesure que l'autre décline, en proportion inverse :

此淫聲之所以薄，正樂之所以貴也。

C'est pourquoi les musiques licencieuses sont de piètre valeur et la musique correcte la seule estimable.

夫正樂者，所以屏淫聲也，故樂廢則淫聲作。漢哀帝不好音，罷省樂府，而不知制正禮，正法不修，淫聲遂起。

Car la musique correcte est le moyen d'éliminer la musique licencieuse ; si la première est laissée à l'abandon, la seconde fera son apparition. L'empereur Ai des Han ne prisait guère la musique, il destitua le Bureau de la Musique et ignorait par ailleurs la manière dont il convenait de régler les rites corrects. Les lois n'étaient pas non plus cultivées, de sorte que la musique licencieuse ne tarda pas à émerger.

正樂遂廢，鄭聲大興，雅頌之詩不講，而妖淫之曲是尋。

La musique correcte dès lors fut négligée, les airs de Zheng proliférèrent, les poèmes des Odes et des Éloges n'étaient plus récités, et l'on n'aspirait plus qu'après les mélodies aux charmes licencieuses.

Le texte *du Yuelun* tout entier semble construit sur cette alternance de point/ contrepoint entre un aspect de la musique idéale et, telle une réplique inversée, une forme viciée. Du point de vue des origines de la musique et des principes qui président à sa création ou à la configuration de ses instruments, les mauvaises musiques sont celles qui prennent des libertés avec les standards d'autorité cosmique et brisent les règles du nombre et du lieu fixes (*changshu* 常數, *changchu* 常處) qui préservait la musique correcte de l'aléatoire et de l'anarchie : les instruments sont confectionnés avec des matériaux impurs et incertains, qui ne proviennent pas d'un lieu bien déterminé mais sont vraisemblablement ramassés à portée de main ; ils ne sont plus conformes au nombre fixe, à la mesure qui rendait leur

facture immuable et leurs sonorités invariables ; enfin, au lieu d'imiter les voix des êtres lointains et surnaturels, cette musique se modèle sur les êtres proches, mondains (appartenant au monde vulgaire) :

自後衰末之為樂也，其物不真，其器不固，其制不信，取于近物，同于人間。

Mais pour ce qui est de la musique conçue ensuite aux époques de décadence, ses matériaux n'étaient plus authentiques, les instruments eux-mêmes devinrent instables et leur facture hasardeuse ; c'est désormais des créatures du commun qu'elle s'inspirait, à ce bas-monde qu'elle s'apparentait.

C'est aussi la musique des préférences personnelles, qui ne chante plus la vertu des anciens rois érigée en modèle universel, mais le goût capricieux et le bon plaisir de chacun :

其後聖人不作，道德荒壞，政法不立 (...) 化廢欲行，各有風俗。 (...) 各歌其所好，各詠其所為。 (...)

Quand par la suite les Sages disparurent, la Voie et la Vertu périclitèrent : le pouvoir et la loi perdirent leur assise (...), l'œuvre de civilisation fut laissée à l'abandon et les désirs à leur libre cours, et chaque [contrée] adopta ses propres mœurs et coutumes. (...) Chacun chantait ce qui lui agréait et psalmodiait ce à quoi il s'adonnait.

各求其好，恣意所存，閭里之聲競高，永巷之音爭先，童兒相聚以詠富貴，芻牧負戴以歌賤貧。

Chacun recherchait ce qui satisfaisait ses goûts, et donnait toute licence à ses préférences ; par les hameaux des campagnes, dans chaque venelle, les musiques rivalisaient et se disputaient la suprématie ; jeunes et enfants se rassemblaient pour chanter la louange des honneurs et des richesses, tandis que pâtres et laboureurs entonnaient la complainte de la roture et de la misère.

Conçue comme une expression de l'agrément personnel, la musique perd dès lors le pouvoir unificateur dont elle était dotée lorsque, se modelant sur les normes cosmiques, elle était elle-même unie et homogène. L'uniformisation dont rêvaient les idéologues de la centralisation impériale cède dès lors la place aux spécificités locales et aux disparités, toujours plus exacerbées, aussi bien au niveau des us et coutumes que des airs musicaux qui en sont le reflet :

禍起而意愈異，患生而慮不同。故八方殊風，九州異俗，乖離分背，莫能相通，音異氣別，曲節不齊。

Avec le surgissement des malheurs, les différences d'opinion allèrent s'exacerbant ; avec la survenue des désastres, les pensées allèrent toujours plus divergeant. Ainsi, les mœurs différaient selon les contrées et les coutumes variaient d'une province à l'autre, écarts et clivages devinrent tels que toute communication s'avéra dès lors impossible. Les sons musicaux et le souffle qui les animait perdirent toute homogénéité, les mélodies et les rythmes tombèrent dans la disparité.

Du point de vue des qualités de la musique, alors que la musique correcte avait pour critères fondamentaux la simplicité, la sobriété, la platitude, la fadeur, les mauvaises musiques sont à l'inverse les musiques aux « notes profuses et surabondantes » et aux « accords véloces et sophistiqués » *fanshou yinsheng* 煩手淫聲, qui cherchent expressément à charmer les cœurs et à faire les délices des yeux et des oreilles. Ce sont encore, sous le pinceau de Ruan Ji, les musiques aux « sons étranges ou extraordinaires » *guaisheng* 怪聲, « aux sonorités stupéfiantes » *qiyin* 奇音, qui dévient des modes centraux, équilibrés et harmonieux (*zhonghe* 中和, *pinghe* 平和) mis à l'honneur par les confucéens. Ces musiques utilisaient non pas la gamme de base (pentatonique) ou les modes classiques de la musique orthodoxe,

mais souvent des échelles augmentées, de six ou sept tons. Les airs composés dans ces gammes élargies, aux styles plus intriqués et raffinés, étaient souvent appelés les « nouvelles musiques » *xinyue* 新樂, où *xin* 新 renvoie moins à une opposition temporelle (nouveau par rapport à ancien) qu'à une opposition de nature entre le style classique, austère et monotone, des musiques traditionnelles, et les rythmes plus allègres, les mélodies plus riches et complexes des nouveaux styles, condamnés comme inélégants et inappropriés aux rites de cour. L'ajout de tons supplémentaires à la gamme pentatonique étant perçue comme une corruption ou une perversion de la gamme, cette appellation « nouvelles musiques » avait généralement une connotation négative et devint rapidement un trope rhétorique pour désigner les mauvais genres musicaux.

Enfin, les fonctions assignées par Ruan Ji à la musique ont une valeur axiologique et permettent elles aussi de tracer une ligne de démarcation entre bons et mauvais genres musicaux : si la musique correcte, en raison de sa simplicité et de sa ténuité, incite à la modération, pacifie l'âme et harmonise la société, les mauvaises musiques ont les effets strictement contraires : au niveau de l'individu, elles excitent les sensations visuelles et auditives, attisent les désirs, exacerbent les émotions et agitent les souffles, favorisant dans le corps et l'âme des mouvements qui échappent à la maîtrise du sujet ; cette agitation est l'indice ou le prélude d'un dérèglement moral, où l'auditeur se laisse aller à tous ses penchants et à la recherche du seul plaisir :

懷永日之娛，抱長夜之忻，相聚而合之，群而習之，靡靡無已 (...) 氣發於中，聲入於耳。手足飛揚，不覺其駭。

Le plaisir de jours sans fin, la jouissance de nuits sans aube emplissaient leurs poitrines, comme ils se rassemblaient pour entonner et répéter, sempiternellement, ces mélodies aux accents envoûtants (...) Le souffle émerge du cœur et le son pénètre par les oreilles, mains et pieds s'élèvent dans les airs sans que les auditeurs aient même conscience de leur agitation.

煩手淫聲，汨湮心耳，乃忘平和 (...)

Ces mélodies lascives aux exécutions véloces plongent dans le trouble l'esprit et les oreilles, entraînant la perte de l'équilibre et de l'harmonie.

À une plus large échelle, ces musiques entraînent un dérèglement généralisé où les codes relationnels sont enfreints, les hiérarchies foulées, le corps social désuni. Intérêts personnels et désirs égoïstes prennent le pas sur le souci de réaliser une société ordonnée et harmonieuse :

棄父子之親，弛君臣之制，匱室家之禮，廢耕農之業，忘終身之樂，崇淫縱之俗。 (...) 好勇則犯上，淫放則棄親。犯上則君臣逆，棄親則父子乖。乖逆交爭，則患生禍起。

L'affection entre père et fils s'en trouva délaissée, les règles entre prince et sujet altérées, les convenances au sein du foyer amputées, les travaux dans les champs négligés ; au mépris d'un bonheur pérenne, on accordait sa faveur à toutes les intempérances. (...) Le goût de la bravoure est source d'offense aux supérieurs, l'attrait pour la débauche entraîne l'abandon de l'affection filiale ; de l'offense aux supérieurs résulte la dissidence entre prince et sujets, de l'oubli des sentiments filiaux s'ensuit la discorde entre père et fils. Dans une surenchère de dissensions, maux et fléaux en tous genres virent alors le jour.

罷樂之後，下移踰肆。身不是好而淫亂愈甚者，禮不設也。

Après la destitution de la Musique, l'inconduite et le laisser-aller des inférieurs ne cessèrent de s'exacerber ; comme lui-même ne faisait aucun cas de la musique correcte, la licence et le désordre allèrent en s'aggravant, car le rite n'était pas institué.

則人後有縱欲奢侈之意，人後有內顧自奉之心。

La propension à se livrer sans retenue à leurs désirs s'accrut dans le cœur des hommes, égoïstement préoccupés de leur seule personne.

Ruan Ji met en lumière un véritable cercle vicieux, inextricable dans ses échelles (individuelle et sociale) et inexorable dans sa causalité : l'enchaînement serré des propositions, l'emploi récurrent de la concaténation dans l'exposé des conséquences, ainsi que des formules comme *bufan* 不返, *mimi* 靡靡 concourent à donner l'image d'une dégradation irréversible, d'une décadence ininterrompue, qui ne cesse de s'amplifier et de s'étendre.

a. Perspective topographique : cartographie des airs licencieux

Certains types de musique sont tout particulièrement stigmatisés par Ruan Ji, et plus généralement par l'orthodoxie confucéenne. Leur localisation géographique suffit à les désigner, comme si le générique s'alignait sur le régional :

楚越之風好勇，故其俗輕死，鄭衛之風好淫，故其俗輕蕩。輕死，故有蹈火赴水之歌，輕蕩，故有桑間濮上之曲。 (...) 故江淮之南，其民好殘，漳汝之間，其民好奔，吳有雙劍之節，趙有扶琴之客。

Il est dans les mœurs des principautés de Chu et Yue de priser la bravoure ; la coutume y est donc de faire fi de la mort. Il est dans les mœurs de Zheng et de Wei d'être enclin aux excès ; l'usage y est donc de ne pas faire cas des conduites dissolues. Le mépris de la mort explique l'existence de chansons où l'on rue dans les flammes et se jette dans l'eau ; l'indulgence pour la débauche explique l'existence d'airs tels que « Parmi les mûriers » et « Au bord de la rivière Pu » (...) C'est ainsi qu'au sud du Chang Jiang et de la rivière Huai grand nombre de gens s'adonnaient au meurtre, et qu'entre les cours d'eau Zhang et Ru hommes et femmes se livraient à l'adultère ; qu'il existait au royaume de Wu [l'histoire de] l'âme probe aux deux épées, et à Zhao [le rêve de] la visiteuse jouant du *qin* (...)

是以君子惡大陵之歌，憎北里之舞也。

C'est pourquoi l'homme de bien abhorre les chants de Daling et exècre les danses de Beili.

Ruan Ji énonce ici les caractéristiques principales des mœurs et des airs musicaux répandus dans les principautés de Chu 楚 et Yue 越 (désignées également par la périphrase « le sud du Changjiang et de la rivière Huai » *Jiang Huai zhi nan* 江淮之南), de Zheng 鄭 et Wei 衛 (« entre les cours d'eau Zhang et Ru » *Zhang Ru zhi jian* 漳汝之間), de Wu 吳 et Zhao 趙.

Par le fait d'un déterminisme environnemental sous-tendu par la théorie de l'influence pneumatique exposée plus haut¹⁷¹, la propension à la hardiesse et le mépris de la

¹⁷¹ Pour rappel, ces théories qui se développèrent sous les Royaumes Combattants autour de la notion de *qi* 氣, « souffle » présent à la fois dans le son et le vent qui circule dans un lieu, reliaient causalement les sons de certaines régions géographiques avec l'état physiologique et psychologique de leur population.

mort (*hao yong* 好勇, *qing si* 輕死) des habitants de Chu et Yue d'une part, les penchants lascifs et les conduites adultères des peuples de Zheng et Wei (*hao yin* 好淫, *qing dang* 輕蕩) d'autre part, sont unanimement attestés dans les sources géographiques. En tant qu'émanation culturelle des us et coutumes, les airs musicaux de ces principautés en sont venus à incarner ou refléter l'état moral de leurs habitants et de leurs dirigeants. Par conséquent, les airs de Chu et Yue expriment généralement des tendances belliqueuses et prennent pour sujet des faits d'armes ou des épisodes empreints d'une certaine violence, comme l'histoire des forgers d'épées Gan Jiang 干将 et Mo Xie 莫邪 citée en exemple par Ruan Ji ; quant aux airs de Wei et Zheng qui expriment les penchants lascifs et le goût pour les aventures galantes, ils constituent le type même des musiques condamnées par l'orthodoxie confucéenne. Après Ji Zha 季札 qui, lors d'une audition des airs des différentes principautés, commentait le style excessivement intriqué des airs de Zheng et prédisait le déclin prochain du pays (env. 543 av. J.-C.)¹⁷², et Confucius qui accusait ces mêmes airs de « semer le désordre dans la musique élevée » et préconisait de les proscrire pour assurer la bonne conduite du royaume¹⁷³, d'autres textes plus tardifs façonnèrent un canon musical des bons et des mauvais airs : les musiques des pays de Zheng et Wei, ou encore de Song et Qi, étaient invariablement et expressément identifiées comme tabous, par opposition à la vertu et à la rectitude des Odes et des Hymnes ; au point que les expressions *Zheng Wei zhi yue* 鄭衛之樂 (ou encore *Zheng Wei zhi yin* 鄭衛之音, *Zheng yin* 鄭音 ou *Zheng sheng* 鄭聲) finirent par se lexicaliser et devenir la désignation consacrée des musiques vulgaires et décadentes (*yinsheng* 淫聲)¹⁷⁴.

Ruan Ji évoque spécifiquement le nom de deux airs tristement renommés dans l'histoire de la musique chinoise : *Sangjian* 桑間 « Parmi les mûriers » et *Pushang* 濮上 « Au bord de la rivière Pu », qui comptent précisément parmi les airs de Zheng et Wei. La rivière Pu 濮 est un affluent du Fleuve Jaune et de la rivière Ji (濟水) dans l'actuel Henan, et *Sangjian* 桑間 (littéralement « Entre les mûriers », mais ici c'est un toponyme) un lieu de rendez-vous galant au bord de cette rivière, dans la principauté de Wei. On y entendait donc avant tout des chansons galantes, des airs libertins et langoureux. De manière plus précise

¹⁷² *Zuo zhuan*, Duc Xiang 29^{ème} année.

¹⁷³ *Lunyu* XV 11, XVII 18.

¹⁷⁴ On les trouve évoqués dans le *Yuelun* de Xunzi, le *Yueji*, les « Notices sur le Rite et la Musique » (« liyue zhi » 禮樂志) du *Hanshu*, le *Yueshu* du *Shiji*, mais encore dans le *Shuoyuan* 說苑 (« xiu wen » 脩文), le *Baihutong* (« liyue » 禮樂), le *Fayan* (« wu zi » 吾子) etc. Cette dernière référence mérite d'être citée, car elle montre exemplairement la mutation sémantique de Zheng de toponyme en catégorie : 或問：「交五聲、十二律也，或雅或鄭，何也？」曰：「中正則雅，多哇則鄭。」 Quelqu'un demanda : « Quand on agence les notes et les douze tons [pour faire de la musique], celle-ci relève soit des airs élégants soit des airs de Zheng, quelle en est la raison ? » Yangzi répondit : « Ceux qui sont conformes à la juste mesure et à la rectitude font partie des airs élégants, ceux qui sont excessifs et lascifs font partie des airs de Zheng. » Dans cette formulation minimaliste (或雅或鄭 : tantôt *Ya* tantôt *Zheng* ou 則雅, 則鄭 : donc *Ya*, donc *Zheng*), on constate que Zheng a perdu son sens locatif pour devenir un adjectif générique.

encore, *Sangjian* désigne la musique que Zhou Xin 紂辛, dernier roi des Shang, tyrannique et débauché, força son maître de musique Yan 師延 à composer ; ce dernier, après s'être acquitté de son infâme mission, prit la fuite vers l'est et se jeta dans la rivière Pu. Composés dans un contexte de chaos et de déclin, ces airs sont qualifiés dans le *Yueji* d'« airs de royaumes en perdition » (*wangguo zhi yin* 亡國之音), *i.e.* de royaumes dont le gouvernement débile et le peuple dissipé ou accablé couraient à une ruine inéluctable. C'est encore eux que condamne Ruan Ji lorsqu'il parle des chants de Daling (*Daling zhi ge* 大陵之歌) et des danses de Beili (*Beili zhi wu* 北里之舞) : Daling n'est autre que le lieu d'origine des airs de Zheng et de Wei ; quant aux danses de Beili ce sont les danses que Zhou Xin commanda à son maître de musique en même temps que les mélodies lascives dont il se délectait.

b. Perspective historique : à mauvais prince, mauvaise musique

On retrouve ces musiques vers la fin du texte, lorsque Ruan Ji développe le thème des pratiques musicales en vogue à la cour des souverains débauchés, dont le règne extravagant devait incessamment causer la perte. L'attitude de ces souverains à l'égard de la musique signalait plus largement une manière de vivre, dans le luxe et l'abandon aux plaisirs des sens, et il existe un lien sous-jacent entre la dégénérescence morale du souverain, les sonorités dépravées dont il se repaît, et le chaos voire la chute annoncée de son royaume. Mais plus qu'un lien *symbolique* où la musique serait un simple indice, symptôme ou présage, il faut voir une *relation causale directe* entre le style, le contenu, le rythme, la forme de ces musiques, et l'état de santé corporelle et morale du souverain. De même que les sonorités simples, sobres et mesurées des musiques correctes avaient des vertus modératrices et apaisantes, de même les musiques prolixes et séduisantes induisent des effets de dérèglement physiologique et psychologique immédiats qui se déploient depuis l'individu jusqu'au corps social entier.

Ruan Ji donne ici l'exemple de trois rois illégitimes, deux tyrans et un usurpateur : Jie 桀, (accession au trône en 1818 av. J.-C.), dernier roi des Xia : despote sans vertu, il maltraitait son peuple et avait à sa cour près de trente-mille danseuses et musiciennes, qui donnaient pour son amusement des performances ostensiblement luxueuses ; Tang des Shang, à qui tous les princes avaient fait allégeance, finit par lancer une expédition punitive contre lui¹⁷⁵. Zhou Xin 紂辛 (r. 1154-1122) fut l'un des tyrans les plus sanguinaires de l'antiquité chinoise. Outre sa violence et sa cruauté inouïes, il négligeait les cérémonies en honneur des ancêtres et des esprits célestes, préférant s'adonner à toutes sortes de

¹⁷⁵ Jie n'est évoqué que succinctement dans le *Shiji* « Xia benji » (Annales principales des Xia) (*Shiji*, ZHSJ p. 88). On trouve dans le *Guanzi* 23.80 « Qingzhong jia » 輕重甲 une mention très similaire de ce qui est relaté ici par Ruan Ji ; le nombre des musiciennes et danseuses y est estimé à trente-mille. *Guanzi jiaozhu*, ZHSJ, 2004, réimp. 2006, p. 1398.

débauches. Étalant un luxe exorbitant, il ordonna la construction de palais, terrasses et parcs somptueux, et la composition de musiques lascives, dont la mélodie « Parmi les mûriers » évoquée par Ruan Ji. La fin du texte mentionne en outre le bassin qu'il fit creuser à Shaqiu 沙丘 et remplir de vin ; tout autour, un bosquet aux arbres desquels pendaient des morceaux de viande, hébergeait des orgies interminables. Outre leur caractère fortement immoral, ces beuveries constituaient un sacrilège dans la mesure où elles s'apparentaient à des libations collectives pratiquées en dehors des sacrifices rituels¹⁷⁶. Enfin, Wang Mang 王莽, usurpateur du trône des Han et fondateur de la brève dynastie « Nouvelle » (Xin 新 : 9-23 ap J.-C) : il faisait jouer de « nouvelles mélodies » —aussi « nouvelles » que la dynastie qu'il instaura— dans le temple des ancêtres, réservé en principe à la musique rituelle. Wang Mang entreprit des réformes institutionnelles inspirées du *Rituel des Zhou*, changeant tous les titres et institutions de l'administration, et établissant le culte du Ciel comme premier culte d'état. C'est probablement dans ce contexte qu'il introduisit dans le Palais des Lumières (*Ming tang* 明堂) et le Temple principal ces nouvelles musiques, qualifiées de « tristes et austères »¹⁷⁷. Chez ces trois souverains, l'extravagance du mode de vie qu'ils pratiquaient n'avait d'égale que celle des styles musicaux qu'ils promouvaient. Ces musiques leur donnaient l'occasion de dévier des formes de musique réglementaires et ritualisées, pour se livrer au plaisir apporté par des loisirs frivoles, entraînant bientôt le chaos généralisé de leur royaume.

On l'aura compris, les choix musicaux d'un souverain ne sont jamais anodins ; ils sont lourds de sens et de conséquences. Dans les conceptions traditionnelles, la musique sanctionnée et mise en vigueur par un souverain est l'expression d'un choix moral, elle témoigne de sa volonté de mener une gouvernance vertueuse de son peuple, et de la juste estimation des moyens appropriés. Que ce soit dans un cadre proprement rituel ou dans un contexte de divertissement partagé avec la cour, l'activité musicale est pensée comme une occasion officielle d'exprimer — et donc d'inculquer ou renforcer — les vertus (humanité, sens du juste, respect, modération) mises en œuvre dans l'exercice de la souveraineté. On peut dire en somme que la musique est le véhicule ou l'indice des capacités et de la culture morale du souverain. Un bon souverain doit promulguer les bons genres musicaux et interdire les mauvais. Or il est bien évident que dans les trois cas donnés en exemple par Ruan Ji, l'élection des musiques lascives et les conditions parfaitement inappropriées de leurs performances ne s'accordent en rien à une règle de gouvernement correct ; elles sont bien plutôt le symptôme d'une déchéance morale du souverain et d'un état malade de la société, et donc le présage de leur destin fatal.

¹⁷⁶ *Shiji* juan 3 « Yin benji » (*Shiji* p. 105-108).

¹⁷⁷ « 清厲而哀，非興國之聲也 : Tristes et austères, ce ne sont pas les musiques d'un pays florissant ». *Hanshu* 99.69 « Wang Mang zhuan » (*Hanshu*, ZHSJ 1962, p. 4152).

Si la condamnation des musiques licencieuses est un motif topique de l'idéologie musicale confucéenne, ce qui est propre à Ruan Ji en revanche est l'angle d'attaque qu'il choisit de lui donner : essentiellement motivée par le souci politique de la perte de l'harmonie et de la ruine du royaume, cette critique prend chez lui une inflexion particulière, lorsque elle vient se confondre avec celle des musiques tristes. En effet, dès lors que la musique vertueuse des Sages Rois, mise en œuvre pour l'amendement des hommes, est définie comme un vecteur de joie, les musiques licencieuses sont à l'inverse assimilées à des musiques tristes, ie. à une source de tristesse responsable, dans ses excès, des plus grands dommages pour l'ordre du royaume. La condamnation des mauvaises musiques se formule donc par le biais d'un réquisitoire contre les musiques tristes ou, plus exactement, contre le plaisir pris dans ces musiques, qui témoigne d'une perversion de la conscience morale et de la sensibilité esthétique¹⁷⁸.

B – De la condamnation des mauvaises musiques à la critique des musiques tristes

Jessica : « I am never merry when I hear sweet music. »
William Shakespeare, *Le Marchand de Venise*¹⁷⁹

« ... the melancholy which is inseparable from the sweetest melody... »
Shelley, *Défense de la Poésie*¹⁸⁰

1) Des « mauvaises musiques » aux « musiques tristes »

Très tôt dans le texte, Ruan Ji associait les mauvaises musiques avec des airs exprimant ou suscitant la tristesse : les « mélodies aux grâces languissantes » (*yimi aisi zhi yin* 猗靡哀思之音) et les « paroles aux afflictions futiles » (*chouyuan toubo zhi ci* 愁怨偷薄之辭), qui prospérèrent en temps de déclin moral et de corruption des usages rituels et musicaux ; ces expressions qui juxtaposent les registres de la mélancolie (*aisi* 哀思, *chouyuan* 愁怨) et de la lasciveté (*yimi* 猗靡, *toubo* 偷薄) préludent aux effusions lacrymales et aux gémissements des musiciens et des auditeurs décrits un peu plus loin :

¹⁷⁸ Mou Zongsan 牟宗三 parle de « réaction psychologique anormale » (*biantai xinli zhi fanying* 變態心理之反映). Cf. « Xingershang de tiandi zhi he zhi yuelun » 形而上的天地之和之《樂論》 (Le *Yuelun* et l'harmonie métaphysique du cosmos), in *Caixing yu xuanli* 才性與玄理 (*Nature humaine et pensée du Mystère*), Guilin, Guangxi shifan daxue cbs, 2006, p. 273.

¹⁷⁹ W. Shakespeare, *The Merchant of Venice* V.1.

¹⁸⁰ Shelley, *A Defence of Poetry*.

歌之者流涕，聞之者歎息，背而去之，無不慷慨。懷永日之娛，抱長夜之忻，相聚而合之，群而習之，靡靡無已。

Les chanteurs se répandaient en larmes et les auditeurs en soupirs, et renoncer à tout cela n'eût pas manqué de susciter chez tous un vif regret. Le plaisir de jours sans fin, la jouissance de nuits sans aube emplissaient leurs poitrines, comme ils se rassemblaient pour entonner et répéter, sempiternellement, ces mélodies aux accents envoûtants.

D'emblée, il appert que ces musiques qui flattent les sens et amollissent l'âme, composées dans des royaumes en perdition sous le règne de souverains dégénérés, suscitent la tristesse soit du peuple accablé qui souffre, soit des classes dirigeantes qui font donner ces représentations musicales et se complaisent dans leur débauche.

Ce thème sera amplement développé par Ruan Ji dans la tirade finale du *Yuelun*, qui constitue sans contredit un moment majeur de sa réflexion et l'acmé de son discours. Musiques tristes et musiques licencieuses y sont alors parfaitement coextensives, de sorte qu'il existe une véritable coïncidence également entre leurs dénonciations. La critique des musiques tristes n'est qu'un aspect particulier de la condamnation des musiques licencieuses, elle aborde le versant émotionnel, sachant que l'émotion est morale (de même qu'en contexte médical le physiologique était moral). Dans cette longue tirade émaillée d'exemples pris à l'histoire, Ruan Ji ne dénonce pas seulement la prolifération des musiques licencieuses et tristes en temps de décadence, sous les tyrans funestement célèbres de la Chine ancienne, mais encore et surtout un phénomène d'engouement pour ce type de musique, qui connut un essor considérable sous les Han et les Six Dynasties, et que l'on appellera la « vogue de la musique triste ».

當夏后之末，輿女萬人，衣以文繡，食以梁肉，端噪晨歌，聞之者憂戚，天下苦其殃，百姓傷其毒。殷之季君，亦奏斯樂，酒池肉林，夜以繼日。 (...) 滿堂而飲酒，樂奏而流涕 (...) 當王莽居臣之時，奏新樂於廟中，聞之者皆為之悲咽。桓帝聞楚琴，悽愴傷心，倚床而悲，慷慨長息曰：“善哉呼！為琴若此，一而已足矣。”順帝上恭陵，過樊衢，聞鳥鳴而悲，泣下橫流，曰：“善哉鳥鳴！”使左右吟之，曰：“使絲聲若是，豈不樂哉！” (...) 昔季流子向風而鼓琴，聽之者泣下沾襟，弟子曰：“善哉鼓琴，亦已妙矣！”

Durant les dernières années du règne des Xia, sous Jie, ce furent cohortes de danseuses et légions de musiciennes, parées de somptueuses soieries et nourries de mets exquis, qui dès matines entonnaient des aubades à contrister tout l'auditoire. Dans le royaume, le peuple endurait les maltraitances du despote et souffrait de sa malfaisance. Sous le règne de Zhou Xin, dernier tyran des Shang, se jouaient aussi de telles musiques, nuit après jour, au milieu de flots de vin et de forêts de viandes. (...) Dans des salles combles les bacchanales battaient leur plein, les airs joués déclenchaient dans l'assemblée des torrents de larmes (...) Au temps où l'usurpateur Wang Mang était sur le trône, il faisait donner dans le Temple ancestral des mélodies nouvelles que tous écoutaient la gorge nouée de chagrin. L'empereur Huan, entendant la cithare de Chu, en eut le cœur fendu de tristesse ; appuyé dolent contre un paravent, dans un long soupir il s'exclama : « Magnifique ! Que la cithare soit ainsi jouée, et une seule mélodie suffit à me combler ! » L'empereur Shun, passant par Fan Qu pour se rendre sur la sépulture de son père, entendit un chant d'oiseau qui l'affecta profondément ; à travers ses larmes, il s'écria : « De toute beauté, ce ramage ! » Puis, intimant à ses hommes de le fredonner, il reprit : « Ne serait-ce pas une joie si les cordes des cithares pouvaient rendre un son pareil ? ! » (...) Ji Liuzi jadis face au vent jouait de la cithare et ses auditeurs inondaient de larmes leur tunique ; ses disciples s'extasiaient : « Excellent, votre jeu, tout simplement prodigieux ! »

Dans cette série d'exemples illustrant le goût pour les musiques tristes, il nous semble pouvoir déceler une certaine gradation : les trois premiers cas, développés dans la section précédente, sont empruntés à la lointaine Antiquité et renvoient aux musiques licencieuses évoquées par Ruan Ji depuis le début de son exposé : il s'agit des airs langoureux joués à la cour de rois dépravés dans une débauche de plaisirs sensuels. Ces airs provoquent la tristesse immodérée des auditeurs qui assistent aux représentations (*youqi* 憂戚, *liuti* 流涕, *beiye* 悲咽) et l'affliction du peuple qui pâtit des excès de son souverain (*ku qi yang* 苦其殃, *shang qi du* 傷其毒)¹⁸¹. Concernant ces effusions pathétiques, Ruan Ji apporte une explication simple : « *ci fei jie you you zhe ye, ze ci yue fei le* 此非皆有憂者也，則此樂非樂也 : non point qu'ils eussent tous une raison de s'affliger, mais cette musique n'était pas une joie. » Or nous l'avons vu, la musique est foncièrement joie. Le sous-entendu implicite d'un tel axiome se laisse aisément déduire : la mauvaise musique, qui exprime et suscite des sentiments de tristesse comme ceux décrits ici, n'est même pas considérée comme de la musique au sens plein et noble du terme, car elle manque son objectif premier : engendrer le contentement individuel autant que collectif.

Les trois derniers exemples, historiquement plus proches (tous remontent à l'époque Han), mais aussi plus complexes, nous semblent relever d'un autre type : il ne s'agit plus des aubades languides, et des cantilènes lascives de la cour, mais d'un chant d'oiseau ou d'un air de cithare (rappelons que « la cithare de Chu » renvoie à un épisode du *Zuozhuan* dans lequel un musicien natif de Chu envoyé captif à Jin lors d'une bataille, joua sur son *qin* une mélodie de son pays natal exprimant publiquement sa nostalgie). Quant aux réactions des auditeurs, si elles sont toujours décrites en termes d'épanchements lacrymaux (*qi xia hengliu* 泣下橫流, *qi xia zhanjin* 泣下沾襟), de soupirs (*changxi* 長息), de gémissements (*yin* 吟) et d'affliction (*qichuang shangxin* 悽愴傷心, *bei* 悲 à deux reprises), on perçoit aussi chez eux une certaine exaltation (*kangkai* 慷慨), qu'ils expriment sans ambages dans leur appréciation : par trois fois, l'interjection enthousiaste *shan zai* 善哉 « excellent/remarquable/magnifique ! » introduit leur commentaire, qui vient qualifier la musique elle-même ou son effet sur la sensibilité de son auditeur : l'un est « comblé » (*zu* 足), l'autre trouve dans ce chant qui lui arrache des larmes son « plaisir » ou sa « joie » (*le* 樂), l'autre encore juge la musique « prodigieuse/merveilleuse » (*miao* 妙). Ce sont donc trois jugements de valeur éminemment positifs qui sont émis sur une expérience de vif bouleversement que, dans la grille de nos catégories, nous tendrions spontanément à nous représenter comme pénible et négative. Ce renversement axiologique, Ruan Ji le saisit dans une formule paradoxale : *yi bei wei le* 以悲為樂 « faire de la tristesse une joie », pointant un singulier phénomène esthétique qui émerge sous les Han et s'amplifie sous les Wei-Jin.

¹⁸¹ Décivant les nouvelles musiques introduites par Wang Mang dans le temple des ancêtres, le *Hanshu* lui-même les qualifiait de « tristes et austères, typiques d'un pays non florissant » (清厲而哀, 非興國之聲也). Cf. *Hanshu*, « Wang Mang zhuan » ZHSJ p. 4154.

2) La vogue des musiques tristes et du dolorisme esthétique

Les sources primaires et secondaires qui documentent ce sujet abondent : il a été copieusement traité par les lettrés des époques Ming et Qing, comme Lu Wenchao 盧文弢 (1717-1795), qui parlait d'une tendance à la « réjouissance dans la tristesse en musique » (*yinyue xi bei* 音樂喜悲)¹⁸². Qian Zhongzhu reprit et compléta ses réflexions dans une notice « La bonne musique a pour principe fondamental la tristesse » (*Hao yin yi beiai wei zhu* 好音以悲哀為主)¹⁸³, mais son texte relève plus de la compilation exhaustive que d'une véritable analyse. R. Egan, traducteur de cette notice en anglais¹⁸⁴, la prolonge et l'approfondit dans un article intitulé « The Controversy over Music and 'Sadness' and Changing Conceptions of the Qin in the Middle Period China »¹⁸⁵. Telles sont les principales sources consultées pour cet exposé.

Si l'on reprend la formule de Qian Zhongshu « *yin yi beiai wei zhu* 音以悲哀為主 », on doit y distinguer deux voire trois significations possibles : *bei* 悲 peut s'appliquer soit à la musique elle-même, soit à son action sur l'auditeur, soit encore à l'état de l'auditeur résultant de cette action. Autrement dit, la tristesse est une qualité perçue à la fois dans la ligne mélodique et dans le sentiment ainsi instillé à l'auditeur. Comme le fait remarquer Egan, le terme *bei* 悲 (ou ses synonymes *ai* 哀 et *shang* 傷) est souvent moins déterminé, plus nuancé que « tristesse » par lequel on le traduit généralement : il désigne en réalité une plus large tessiture d'émotions, de « plaintif, mélancolique » à « poignant », ou même juste « émouvant », suggérant moins la tristesse à proprement parler que la force émotionnelle de la musique et son influence sur les auditeurs. Cet aspect est souligné également par K. DeWoskin, qui rend plus simplement *bei* par « gravité » du sentiment¹⁸⁶.

Dans la plasticité de ses objets et la diversité de ses nuances, la tristesse est intimement et communément associée à la musique en Chine. Les sources anciennes fournissent nombreux exemples de cette association sous les Han et les Wei-Jin. Le plus probant est sans doute celui de la chanson de la femme de Qi Liang 杞梁, dans le cinquième des *Dix-Neuf Poèmes Anciens* composés sous les Han, eux-mêmes marqués par une tonalité de profonde tristesse :

(...) 上有弦歌聲，音響一何悲。 (...) 清商隨風發，中曲正徘徊。一彈再三嘆，慷慨有餘哀。

¹⁸² Lu Wenchao 盧文弢, *Longcheng zhaji* 龍城札記, in *Baojing tang congshu* 抱經堂叢書, Pékin, Zhili shuju, 1923 (juan 2.2b-3a).

¹⁸³ Qian Zhongshu 錢鐘書 : « hao yin yi beiai wei zhu » 好音以悲哀為主 (« De la tristesse comme valeur première en musique »), *Guanzhui bian* 管錐編, Pékin, Zhonghua shuju, 1994 p. 946-951.

¹⁸⁴ R. Egan, « Sadness as the primary value in music » in *Qian Zhongshu : Limited Views : Essays on Ideas and Letters*, Cambridge & London, Harvard University Asia Center, 1998, p. 67-73.

¹⁸⁵ R. Egan, « The Controversy over Music and 'Sadness' and Changing Conceptions of the Qin in the Middle Period China », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57, n°1, juin 1997.

¹⁸⁶ K. J. DeWoskin : *A Song for One or Two*, p. 108-110.

Là-haut résonnent mêlés un chant et des cordes, quelle affliction dans ces sonorités ! (...) / Le mode du *shang* pur se déploie au gré du vent, en son milieu la mélodie se fait hésitante. / Trois soupirs viennent ponctuer chaque accord, ce cœur navré déborde de chagrin¹⁸⁷.

Toutefois, dans le contexte de l'histoire de Qi Liang et de l'état affectif de sa veuve, on comprend aisément la tristesse imprimée à son chant ; par ailleurs il ne s'agit pas encore du plaisir pris à l'audition de musiques tristes, dans le cadre de représentations musicales telles que les évoque Ruan Ji. En revanche, on peut citer d'autres exemples qui illustrent mieux ce cas de figure, notamment plusieurs passages du *Lunheng* 論衡 de Wang Chong 王充 (27-91), évoquant la préférence de Kui pour des tonalités tristes lorsqu'il accordait les notes (*tiaosheng bei shan* 調聲悲善), le goût semblable des animaux et des hommes pour les sonorités tristes (*niaoshou hao beisheng* 鳥獸好悲聲) ou encore la pluralité des sonorités tristes, ayant toutes en commun de réjouir l'oreille (*beiyin bu gong sheng, jie kuai yu er* 悲音不共聲, 皆快於耳)¹⁸⁸. Un siècle plus tard, un poème de Wang Can 王粲 (177-217) parle des « sonorités limpides et tristes » (*qudu qing qie bei* 曲度清且悲) qui émanent des flûtes et des cithares lors d'un festin ducal¹⁸⁹. Enfin, il faut faire une mention particulière des rhapsodies de l'époque Han (en particulier celles consacrées à la musique et à ses différents instruments), qui sont assurément la meilleure illustration de cette tendance à mettre en avant non seulement la qualité triste de la musique, mais sa capacité à affliger un auditoire, comme si sa force émotionnelle s'évaluait avant tout à l'aune de ce sentiment :

彈琴擷箏，流風徘徊，清角發徵，聽者增哀。（...）彈箏吹笙，更為新聲，寡婦悲吟，鷓鴣哀鳴，坐者悽歎，蕩魂傷精。

Les musiciens pincet [les cordes de] leurs cithares et pressent [les trous de] leurs flûtes, les sonorités flottent et ondulent dans les airs comme une brise fluide. Lorsque le mode du « jue limpide » se change en « zhi », le chagrin des auditeurs redouble d'intensité (...) Pinçant les cordes des cithares, soufflant dans les flûtes, on fait retentir l'une après l'autre de nouvelles mélodies. Une veuve rend un gémissement navré, un faisan pousse un chant plaintif. Tous dans l'assemblée, l'âme agitée et les esprits vitaux blessés, émettent des soupirs désolés¹⁹⁰.

聲既發，秘弄乃開（...）一彈三歎，悽有餘哀。...哀人塞耳以惆悵，轅馬蹀足以悲鳴。

Alors les sonorités pleines de tristesse jaillissent sous les doigts des joueurs, et la mystérieuse mélodie commence. Chaque accord de cithare soulève trois sanglots, l'affliction recèle d'inépuisables soupirs. De chagrin, les hommes affectés se bouchent les oreilles, les chevaux attelés trépiguent et hennissent tristement¹⁹¹.

¹⁸⁷ *Gushi shijiu shou* 古詩十九首 n°5, *Wenxuan* 文選 29.3. La femme de Qi Liang se trouve ici seule au monde après la perte de son fils et de son mari. À la mort de celui-ci dans une bataille, elle avait pleuré dix jours sans discontinuer sur son corps qui reposait au pied d'une muraille ; l'intensité de ses lamentations avait fini par provoquer l'effondrement du mur. (*Lienü zhuan* 4.5a).

¹⁸⁸ Wang Chong 王充 : *Lunheng* 論衡, « Shuxu » 書虛 juan 4, section 16 (p. 195) ; « Ganxu » 感虛 juan 5 section 19 (p. 245) ; « Ziji » 自紀 juan 30 section 85 (p. 1201).

¹⁸⁹ Wang Can 王粲 : *Gongyan shi* 公讌詩, *Wenxuan* 文選 juan 20.

¹⁹⁰ Zhang Heng 張衡 (78-139), *Rhapsodie sur la capitale du Sud* (*Nandu fu* 南都賦), *Wenxuan* juan 4, Shanghai guji cbs, 2007, p.157 ; trad. D. Knetchges, *Selections of Refined Literature I*, p. 325-327.

¹⁹¹ Cai Yong 蔡邕 (132-192), *Rhapsodie sur la Cithare* (*Qin fu* 琴賦), *Quan Hou Han wen*, juan 69, shangwu yinshuguan p. 712-713.

聽聞，甚悲而樂之。

En entendant cette musique, je me sentis soudain profondément triste, et m'en réjouis¹⁹².

Cette tendance reste prégnante sous les Wei-Jin, comme le montre exemplairement cette lettre d'un certain Fan Qin 繁欽 (mort en 218), fonctionnaire dans l'administration de Cao Pi, décrivant une performance lyrique donnée par un grand chanteur¹⁹³ :

車子年始十四，能喉嚨引聲，與笳同音。……潛氣內轉，哀音外激。……悽入肝脾，哀感頑艷。……同坐仰歎，觀者俯聽，莫不泣涕隕涕，悲懷慷慨。

Chezi avait alors tout juste quatorze ans. Il était capable d'émettre avec sa gorge des sons qui ressemblaient à ceux du sifflet barbare¹⁹⁴. (...) Ses souffles circulaient d'abord à l'intérieur de son corps, avant d'en être expulsés dans des notes pleines de tristesse. (...) La mélancolie pénétrait chaque auditeur jusqu'au tréfonds de ses entrailles, le chagrin affectait aussi bien les sots que les brillants esprits. Dans le public, les uns soupiraient en levant les yeux au ciel tandis que d'autres écoutaient en baissant la tête avec recueillement ; il n'était personne parmi eux qui ne se répandît en larmes ou en sanglots, le cœur submergé de tristesse¹⁹⁵.

Ici, la tristesse décrit non seulement les sonorités musicales elles-mêmes, mais aussi les réactions des auditeurs. La mention des sonorités du sifflet barbare imitées par ce chanteur prodige suggère d'emblée que les mélodies qui émanent de sa gorge ne sont pas les traditionnels airs de l'Antiquité, mais ces « nouvelles mélodies » aux origines souvent barbares et aux teintes exotiques, d'une richesse et d'une beauté sonore visant à charmer les oreilles et bouleverser le cœur des auditeurs. Il est manifeste ici que ces derniers se pâment de chagrin et se délectent de leur affliction. Comme le dit Egan, dans cet engouement pour les musiques tristes, l'auditeur *attend précisément que la musique suscite en lui de l'affliction*, il désire, espère, aime être ému aux larmes, comme l'illustre l'anecdote de Mengchang 孟嘗君, grand seigneur du pays de Qi sous les Royaumes Combattants, demandant entre désir et défi au musicien Yongmen Zhou 雍門周 s'il serait capable de le rendre triste avec un air de cithare¹⁹⁶ ; ou encore celle du Duc Ping de Jin 晉平公 (r. 556-

¹⁹² Ma Rong (79-166), *Rhapsodie sur la flûte* (*Changdi fu* 長笛賦) *Wenxuan* 18, SHGJ p. 807-822 ; trad. Knechtges p. 259-279.

¹⁹³ Indiquons également le Poème sur le recueil de la Vallée d'or (*Jinggu ji shi* 金谷集詩) de Pan Yue 潘岳 (né en 247) ou la Rhapsodie sur les Lettres (*Wenfu* 文賦) de Lu Ji 陸機 (261-303) (*Wenxuan* juan 17). Toutes ces références sont citées par Lu Wenchao et complétées par Qian Zhongshu, qui souligne la prégnance de ce motif jusque des ouvrages plus tardifs comme les « Notices sur la musique » dans l'histoire officielle des Sui (*Sui shu*, « yinyue zhi »).

¹⁹⁴ *Jia* 笳 : sorte de sifflet ou de flûte confectionné à partir d'une feuille de roseau enroulée, en usage dès l'époque Han chez les nomades du nord (d'où l'épithète *hu* 胡 qui lui est généralement accolée) et qui s'introduit largement dans la Chine des plaines centrales sous les Wei. Il produisait une musique fréquemment associée à la tristesse, car elle appartenait au registre des musiques de frontière, qu'on pouvait entendre lors d'exils, de déplacements ou de campagnes militaires loin des siens ; son timbre exacerbait en outre le sentiment de nostalgie. Cf. Ji Liankang 吉聯抗, Liao Tianrui 繆天瑞 *Zhongguo yinyue cidian* 中國音樂詞典 *Dictionnaire de la musique chinoise*, Pékin, Renmin yinyue cbs, 1985 p. 158.

¹⁹⁵ Fan Qin 繁欽 : « Lettre à l'Empereur Wen des Wei » (*Yu Wei Wendi jian* 與魏文帝牋), *Wenxuan* juan 40 (Shanghai guji cbs p. 1821-1823) et *Quan Hou Han wen*, juan 93 (Shangwu yinshuguan p. 943-944).

¹⁹⁶ Biographie de Mengchang Jun dans le *Shiji* juan 75 (ZHSJ 1959 p. 2351-2365) L'anecdote figure dans le chapitre « Qin dao » 琴道 (la Voie du *qin*) des *Nouveaux Traités* (*Xinlun* 新論) de Huan Tan 桓

531) priant le maître de musique Kuang 師曠 de jouer pour lui les musiques les plus tristes *bei* 悲 du répertoire, tout en répétant que « ce qu'il aime c'est la musique » (*guaren suo hao zhe yin ye* 寡人所好者音也)¹⁹⁷.

Cette prédilection pour les musiques affligeantes prend une dimension axiomatique lorsque se formulent de véritables jugements de valeur associés à de simples caractérisations émotionnelles, comme on le voit dans les trois exemples de Ruan Ji. En effet, sous les Han et les Wei-Jin, les performances musicales étaient tenues pour supérieures lorsqu'elles suscitaient la tristesse (*sheng bei* 生悲), et les auditeurs capables d'y réagir par la tristesse (*neng bei* 能悲) étaient considérés comme de vrais connaisseurs de musique (*zhiyin* 知音)¹⁹⁸. C'est sans doute Wang Bao 王褒 (84-53 av. J.-C.) qui dans sa *Rhapsodie sur la Flûte* (*Dongxiao fu* 洞簫賦) donne à cette conception son expression la plus catégorique :

故知音者樂而悲之，不知音怪而偉之。

Ceux qui comprennent la musique se délectent d'elle et s'affligent, tandis que ceux qui ne la comprennent pas s'émerveillent et sont impressionnés¹⁹⁹.

Le paradoxe d'une réaction qui adjoint, à la manière d'un oxymore, le plaisir et la tristesse (*le er bei zhi* 樂而悲之) trouve sa validation dans le terme de *zhiyin* 知音 : celui qui « connaît ou comprend la musique », et y répond donc avec la réaction appropriée. Cette sanction de la tristesse en musique est si répandue sous les Han et les Wei-Jin que les termes *bei* 悲 ou *ai* 哀 initialement de nature *descriptive*, sont employés de manière interchangeable comme s'ils en étaient des synonymes, avec les termes *évaluatifs* *hao* 好 « beau », *he* 和 « harmonieux », *miao* 妙 « merveilleux », brouillant la distinction entre description et évaluation²⁰⁰. On peut parler ici d'une mutation axiologique du descriptif en évaluatif et du « triste » en « beau », où tristesse et beauté deviennent coextensives.

On dira donc que l'esthétique de la tristesse opère en deux étapes : dans un premier temps, la musique est simplement qualifiée de triste (*bei yin* 悲音, *ai yin* 哀音, *yi bei wei yue* 以悲為樂) ; un cap est franchi lorsque la musique triste est considérée comme belle (*yi bei wei mei* 以悲為美), ou la tristesse comme source de plaisir (*yi bei wei le* 以悲為樂), avec un glissement du sens de 樂 de *yue* « musique » à *le* « joie ».

Ce culte du beau triste n'est pas une tendance exclusive de la Chine ancienne et s'est avéré très fécond aussi en Europe, comme on a eu loisir de l'apercevoir dans les vers de Shakespeare, Shelley ou Musset cités en exergue. Nombreux genres artistiques (l'élégie en poésie, la vanité en peinture etc.) étaient consacrés à la représentation d'une beauté triste,

譚 (*Quan Hou Han wen* 全後漢文 15.10 a-b) ; voir aussi le *Shuoyuan*, section « Shan shui » 善說 (ZHSJ p. 279-281). Nous développerons plus largement cette anecdote dans l'étude sur Ji Kang.

¹⁹⁷ *Hanfeizi* « Shi guo » 3 p. 171-172.

¹⁹⁸ Qian Zhongshu, *Guanzhui bian* 3 p. 946.

¹⁹⁹ *Dongxiao fu* 洞簫賦, *Wenxuan* 17.

²⁰⁰ Qian Zhongshu, *Guanzhui bian* 3 p. 948.

et le Romantisme fut le courant esthétique par excellence de cette conception de la beauté triste. Avant les Romantiques, au temps du Baroque, l'homme revendiquait un véritable droit aux larmes et en faisait un paradoxal canon artistique, évaluant par exemple le talent d'un dramaturge au nombre des pleurs versés par le public. L'Angleterre élisabéthaine (16-17^{ème}), mais aussi la France et l'Italie, subissaient une véritable « inondation de larmes » avec Shakespeare en littérature et John Dowland en musique, célèbre pour ses *Lachrimae* qui devinrent l'un des thèmes d'improvisation favoris de l'époque²⁰¹. Et avant encore, Pétrarque évoquait une « certaine volupté à souffrir » (*dolendi voluptas quaedam*)²⁰², que Montaigne analysait ainsi :

J'imagine bien qu'il y a du dessein, du consentement, de la complaisance à se nourrir en la mélancolie. Il y a quelque ombre de la friandise et de la délicatesse, qui nous rit et qui nous flatte, au giron même de la mélancolie²⁰³.

La faveur considérable que reçurent les émotions tristes à l'époque où écrit Ruan Ji ne se limite pas à la musique, et doit être comprise comme un phénomène social et culturel, avant d'être esthétique : elle s'explique par les mentalités et l'état psychologique des lettrés dans le contexte particulier de leur temps. L'époque Wei-Jin est tenue pour celle d'une prise de conscience et d'une affirmation croissante de la valeur de l'individu, où l'expression plus libre et franche des émotions se veut une manifestation authentique de la personnalité et une forme de relation spontanée entre les êtres. La sombre violence du climat socio-politique et le désarroi qu'elle provoque favorise dans l'esprit des lettrés une inclination plus particulièrement marquée aux passions tristes : sans souci du jugement moral et des impératifs de retenue prescrits par les codes de bienséance, l'on s'abandonne aux larmes et aux soupirs, dont le débridement marque la libération et le laisser-aller à la spontanéité (le *rendan* 任誕 du *Shishuo xinyu*), leur conférant à ce titre une valeur positive inédite. Ainsi les personnages du *Shishuo xinyu* sont-ils souvent célèbres dans la tradition littéraire chinoise pour leur émotivité ou leur sentimentalité, pour leurs réactions sans retenue excédant toutes convenances. Ce trait est particulièrement saillant dans les anecdotes relatives au deuil, comme par exemple celle rapportant l'affliction de Wang Rong de la mort de son fils, et sa revendication d'expression des sentiments comme impulsion naturelle du commun des hommes²⁰⁴. D'autre part, la pratique répandue de l'évaluation du caractère,

²⁰¹ J. L. Charvet : « Les larmes à l'époque baroque, un paradoxe éloquent », *Mélanges de l'École française de Rome*, 1993, n°105 p. 539-566 ; M. de Person : *John Dowland et la mélancolie : l'affect mélancolique dans l'œuvre instrumentale du musicien*, mémoire sous la direction de G. Durosoir (Université Paris-Sorbonne, UFR de Musique et Musicologie), 2004 ; W. Mellers, « La mélancolie au début du XVII^e siècle et le madrigal anglais » in *Musique et poésie au XVI^e siècle* (Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 30 juin-4 juillet 1953), Paris, éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1954, p. 153-159.

²⁰² *De remediis utriusque fortunae* [Les remèdes aux deux fortunes] II, 93.

²⁰³ Montaigne, *Essais*, livre II chap. 20 (éd P. Villey et V.L. Sulnier 1965 p. 674).

²⁰⁴ « 聖人忘情，最下不及情，情之所鐘，正在我輩：Un Sage oublie ses émotions, les êtres les plus vils sont incapables d'en éprouver. C'est précisément chez les gens comme nous que se concentrent les émotions. » *Shishuo xinyu* 17.4 (ZHSJ p.751).

suscitant l'appréciation de la beauté (aussi bien des hommes que de la nature), apparaît également comme un facteur d'exacerbation de la sensibilité et d'apologie des émotions. Là encore, nombreuses anecdotes du *Shishuo Xinyu* montrent comment le cœur s'émeut à la vue d'un paysage, ou comment les larmes s'écoulent à l'écoute d'un chant mélancolique ou d'un poème élégiaque.

Si donc il n'était pas réservé à la musique d'être considérée comme belle et bonne à l'aune des larmes, des frissons et des soupirs qu'elle arrachait, ces tendances dans la sphère esthétique se fixèrent particulièrement à la musique, en raison de la polysémie du terme *le/yue* 樂 et du rapprochement entre musique et joie : les zéloteurs du dolorisme esthétique (comme les différents protagonistes des exemples évoqués par Ruan Ji) s'en servaient pour clamer que la musique triste était une source de joie, ses détracteurs (comme Ruan Ji lui-même) pour rappeler au contraire que la vocation première de la musique était la joie et non la tristesse.

3) Condamnation de l'esthétique doloriste

« Le plaisir du doloriste, c'est la douleur propre, dont il fait un objet de délectation spécial ; sa jouissance est dans la souffrance comme celle du voluptueux est dans la volupté. »
Vladimir Jankélévitch, *Traité des vertus*²⁰⁵

Commentant les effusions pathétiques des auditeurs de musiques langoureuses à la cour et leur tentative pour imputer cette tristesse à une forme de beauté musicale (*shan* 善 « excellent », *miao* 妙 « merveilleux ») et l'assimiler à une source de plaisir (*yi er zu yi* 一而已足矣 « une mélodie suffit à me combler », *qi bu le zai* 豈不樂哉 « quelle joie ne serait-ce pas là ») Ruan Ji entreprend de dissoudre les amalgames. On peut dire qu'il proteste contre ce que V. Jankélévitch appelle « *le chiasme doloriste des modernes, qui est l'interversion du plaisir et de la douleur*²⁰⁶ » :

夫是謂以悲為樂者也。誠以悲為樂，則天下何樂之有？天下無樂，而有陰陽調和，災害不生，亦已難矣。樂者，使人精神平和，衰氣不入，天地交泰，遠物來集，故謂之樂也。今則流涕感動，噓唏傷氣，寒暑不適，庶物不遂，雖出絲竹，宜謂之哀。奈何俛仰嘆息以此稱樂乎？

Voici en somme ce qui s'appelle faire de la tristesse une joie. Mais si la joie devait vraiment consister dans la tristesse, quelle musique resterait-il encore en ce monde ? Et c'est bien la quadrature du cercle qu'un monde sans musique, où malgré tout le *yin* et le *yang* seraient en équilibre et où ne se produirait aucun désastre ! La musique dispose l'âme humaine à la quiétude et à l'harmonie, et empêche l'intrusion des mauvais souffles ; par elle le Ciel et la Terre communiquent, et les créatures des lointains viennent se rassembler ; c'est pourquoi l'on dit qu'elle est « joie ». Mais cela qui tire des larmes et secoue d'émois, arrache des soupirs et ruine les souffles, cela qui détraque l'alternance des saisons et tarit la croissance des êtres, bien qu'émanant des cithares et des flûtes, c'est « tristesse » qu'il convient de l'appeler. Comment ces sons qui causent à l'homme tant de désarroi et le laissent tour à tour pâmé ou prostré, mériteraient-ils le nom de « joie » ?

²⁰⁵ Vladimir Jankélévitch, *Traité des vertus*, Paris, Bordas, La Haye, Mouton, 1968, t. 1, p. 43.

²⁰⁶ V. Jankélévitch *L'Austérité et la vie morale*, Paris, Flammarion, 1956, p. 237.

Il poursuit, par l'entremise de Ji Liuzi qui lui sert de porte-parole :

季流子曰：“樂謂之善，哀謂之傷，吾為哀傷，非為善樂也。” (...) 悲夫！以哀為樂者...

Ji Liuzi répartit : « Ce qui relève de la joie peut être qualifié d'excellent, ce qui participe de la tristesse doit être taxé de dommageable. Ce que je joue ici est triste et dommageable, en aucun cas joyeux ou excellent. » (...) Quelle consternation hélas, que ces gens qui font de la tristesse l'essence de la musique et la source de leur délectation !

En rappelant les fonctions premières de la musique, qu'il s'est employé à mettre en lumière tout au long de son discours (harmonie cosmique, concorde sociale et surtout pacification spirituelle) et qui valent à la musique d'être considérée comme un facteur ou un vecteur de joie, Ruan Ji corrige un emploi inapproprié des termes : ce qui va de toute évidence à l'encontre de ces principes et engendre des effets radicalement opposés (agitation émotionnelle, rupture de l'équilibre spirituel, perturbation du fonctionnement cosmique) ne peut porter le même nom et être considéré comme de la joie. De même Ji Liuzi, en bon héritier de la « rectification des noms » chère à Confucius, établit-il une stricte démarcation entre ce qui réjouit et ce qui afflige, ce qui est beau ou bon et ce qui cause du tort, interdisant toute confusion entre les deux.

Le passage tout entier est délicat à traduire, car Ruan Ji joue manifestement sur l'ambiguïté du mot 樂 *le/yue*, brouillant la lecture et engageant dans presque chaque occurrence les deux sens à la fois, comme pour les rendre interchangeable. À chaque occurrence se pose pour le traducteur la question du terme approprié : « joie » ou « musique », l'un ou l'autre ne s'impose pas, et la logique de la phrase permet les deux compréhensions. Il suffit d'ailleurs de consulter les différentes traductions disponibles pour s'aviser que la réponse n'est pas consensuelle : certains traducteurs ont pris le parti d'explicitier le sens, par « music » ou « happiness » en anglais, et en chinois par un dissyllabique : *kuai le* 快樂 ou *yinyue* 音樂 qui, tout en ayant le mérite de lever l'indétermination, ont l'inconvénient d'annuler le *jeu* ouvert par cette dernière et de réduire la profondeur de la phrase ; d'autres (pour les traductions chinoises) ont préféré laisser le monosyllabe dans toute son équivocité ; les langues occidentales ne permettant pas ce recours, d'autres encore ont cherché à conserver les deux sens en les accolant : « music-joy », « music/pleasure », avec cependant un résultat peu heureux à la lecture. On le voit, aucune solution n'est idéale, c'est pourquoi nous avons opté pour une traduction univoque, par le terme intuitivement le plus immédiat dans le contexte de la phrase, en soulignant bien que pour chaque choix, l'autre terme est présent en filigrane. Dans l'exclamation finale en particulier « *bei fu, yi ai wei le/yue zhe* 悲夫！以哀為樂者 », Ruan Ji fait une exploitation maximale de cette indétermination et la transforme — telle est du moins notre hypothèse — en ressource rhétorique : la polysémie de 樂 permettant deux niveaux de lecture simultanés, Ruan Ji fait si l'on peut dire d'une pierre deux coups, et accuse par une même phrase deux déviances de son époque : l'assimilation entre tristesse et musique (*yi ai wei yue* 以哀為樂),

et la confusion entre tristesse et joie ou plaisir esthétique (*yi ai wei le* 以哀為樂). Cette double lecture constitue selon nous la clé de voûte de toute la démonstration, c'est pourquoi nous avons pris le parti, pour cette phrase, de surtraduire en explicitant littéralement ses deux significations. En somme, la musique triste n'est pas une joie. Et elle n'est à proprement parler pas non plus de la musique.

4) L'invocation de Mozi

Arrivé à ce point de sa démonstration, Ruan Ji en appelle à une figure qui détonne dans le répertoire des références auquel il puisait jusqu'alors : Mozi 墨子, grand penseur social et politique du V^e siècle avant notre ère, considéré comme l'un des principaux adversaires du confucianisme et auteur d'une « Condamnation de la musique »²⁰⁷. L'invocation expresse et nominale, dans une apologie de la musique rituelle (et plus largement, dans une défense du système social et de l'éthique confucéenne), d'un philosophe considéré comme l'un de ses plus grands contempteurs, ne laisse pas de surprendre. D'autant que Mozi était précisément la cible, tout aussi expresse et nominale, des critiques de Xunzi — sur qui s'appuie Ruan Ji dans sa défense de la « musique-joie »—. Une polémique ouverte opposait les deux philosophes, et chaque idée du *Yuelun* est ponctuée d'une apostrophe ou d'une pique directe lancée contre son adversaire²⁰⁸. On sort donc ici de l'opposition classique entre confucianisme et taoïsme pour une autre opposition, entre confucianisme et mohisme, dans un argument à contre-emploi qui constitue de l'un des moments les plus intéressants du texte, toutefois à peine analysé ni même relevé par les commentateurs.

En outre, on trouve pour ce passage deux ponctuations différentes qui en modifient sensiblement le sens :

-以此言之，絲竹不必為樂，歌詠不必為善也，故墨子之非樂也。

Partant de quoi l'on peut dire que les sons des cordes et des flûtes ne sont pas nécessairement quelque chose de joyeux et que les chants et les incantations ne sont pas nécessairement quelque chose d'excellent ; c'est la raison pour laquelle Mozi condamnait la musique.

-故墨子之非樂也，悲夫以哀為樂也。

C'est pourquoi Mozi condamnait la musique, déplorant que l'on prît le chagrin pour de la joie / musique.

²⁰⁷ La dénonciation de la musique « fei yue » 非樂 comptait initialement trois chapitres, dont il ne reste aujourd'hui que le premier. *Mozi* juan 8 chap. 32. Wu Yujiang 吳毓江, *Mozi jiaozhu* 墨子校注, Pékin, ZHSJ, 1993, p. 379-399. B. Watson, *Mozi, Basic Writings*, New York, Columbia U.P., 2003, p. 113-119 ; Cai Zhongde 蔡仲德 : « Mozi de yinyue meixue sixiang » 墨子的音樂美學思想 (Les conceptions musicales de Mozi), in *Zhongguo yinyue meixue shi*, p. 115-123.

²⁰⁸ « Et pourtant Mozi critique [la musique] » (*er Mozi fei zhi* 而墨子非之) est un leitmotiv du *Yuelun*. Xunzi va jusqu'à déclarer : « Mozi est vis à vis du Dao comme un aveugle ne distinguant pas le blanc du noir, un sourd ne distinguant pas les sons limpides des sons troubles, ou quelqu'un qui voulant se rendre à Chu le chercherait au nord » (墨子之於道也，猶瞽之於白黑也，猶聾之於清濁也，猶欲之楚而北求之也), montrant à quel point selon lui Mozi se fourvoie.

D'après la première ponctuation, la proposition principale *gu Mozi zhi fei yue ye* 故墨子之非樂也 porte sur ce qui précède : Mozi critique la musique parce qu'elle n'est pas nécessairement joyeuse/plaisante/excellente (*bu bi wei shan* 不必為善) ; d'après la seconde ponctuation, la proposition principale porte sur ce qui suit, c'est-à-dire qu'il la critique parce que les auditeurs prennent, à tort, leur tristesse pour de la joie.

La lecture du chapitre « Contre la musique » de Mozi permet de déterminer que c'est la première des deux propositions qui correspond le mieux à son propos : effectivement, Mozi ne considère pas la musique comme une chose bonne, plaisante ou excellente, puisque le leitmotiv de sa critique est *wei yue fei ye* 為樂非也 « s'adonner à la musique est une mauvaise chose »²⁰⁹. Toutefois, comme nous allons le voir, la raison pour laquelle il soutient ce point de vue est toute autre que les considérations émotionnelles qui motivent Ruan Ji lorsqu'il invoque son autorité : car le critère de ce qui est bon ou plaisant pour Mozi, c'est avant tout et exclusivement le bien-être du peuple. La version de la seconde ponctuation n'est précisément pas le propos de Mozi, puisque celui-ci ne critiquait pas la musique en raison de l'amalgame qu'elle favorisait entre joie et tristesse. Par conséquent, soit l'on considère que la seconde ponctuation est fautive et doit être rectifiée, soit l'on prend en compte cette ponctuation fautive en y voyant une stratégie rhétorique de Ruan Ji : celui-ci fait délibérément dire à Mozi ce qu'il n'a pas dit, distord son propos pour lui faire servir sa propre thèse, faisant feu de tout bois quitte à déformer complètement le sens initial de l'argument qui lui sert de caution. Nous avons choisi de retenir la première ponctuation, plus conforme aux idées de Mozi, mais il reste à montrer l'écart qui les sépare de celles de Ruan Ji, et la liberté que prend ce dernier tout en se réclamant d'elles. À cette fin, un détour par une présentation de la pensée musicale de Mozi nous paraît nécessaire.

Toute la philosophie de Mozi est fondée sur sa compassion pour le peuple et le souci de son bien-être, qui commandent une approche foncièrement pragmatique des questions dont il débat, et le mettent en opposition radicale avec les classes dirigeantes de son époque. Chez Mozi, le bénéfice pour le pays et pour le peuple (*li* 利) est le critère exclusif à l'aune duquel se mesurent toutes les autres valeurs, y compris les aspects les plus nobles de la culture des Zhou que cherchent à perpétuer les confucéens. Dans cette « obsession de la fonctionnalité²¹⁰ » qui anime Mozi, tout ce qui ne contribue pas à la richesse et à l'accroissement de la population est par conséquent considéré comme non profitable, voire nocif (*hai* 害), et doit être rejeté. C'est pourquoi il exalte l'économie et la frugalité (*jiyong* 節用), et s'oppose à toute forme d'extravagance : l'habillement et le logement sophistiqués de l'aristocratie qui accablent le peuple, les longs deuils qui le détournent de ses activités vitales, les dépenses somptuaires des cours princières qui épuisent le bien commun, sont non seulement sans avantage pour le peuple, et constituent

²⁰⁹ Voir les extraits traduits en annexe.

²¹⁰ A. Cheng : « Le défi de Mozi à l'enseignement confucéen », *Histoire de la pensée chinoise* p. 100.

même des obstacles concrets à sa croissance, c'est pourquoi ils sont condamnés. Pour des raisons similaires, les activités musicales associées aux fastes rituels ou aux excès des classes dirigeantes sont elles aussi condamnées.

Dans le chapitre « Contre la musique », Mozi dénonce les méfaits de cette dernière, telle qu'elle est mise en œuvre par les classes gouvernantes et la haute aristocratie, dans leur désir d'apparat et de performances grandioses. Depuis le stade de la confection des instruments jusqu'à celui de la performance et de l'écoute, la musique porte de grands préjudices au peuple, accablé sous le poids des taxes et la charge de travail, mobilisé à ces tâches superflues sans plus pouvoir se consacrer aux siennes (l'agriculture et le tissage), qui lui sont pourtant vitales. Non seulement les activités musicales ne permettent pas de satisfaire les besoins primaires (se nourrir, se vêtir, se reposer) de l'homme, mais à une plus grande échelle elle ne permet pas d'instaurer la paix dans le royaume, d'éviter les situations d'oppression, d'agression, de tromperie des petits par les grands, des faibles par les forts. Par conséquent, sa récusation se conclut sur cette déclaration :

是故子墨子曰：今天下士君子，請將欲求興天下之利，除天下之害，當在樂之為物，將不可不禁而止也。

C'est pourquoi Mozi dit : si les princes, les ministres et les gentilshommes dans le royaume désirent aujourd'hui promouvoir ce qui est bénéfique pour le monde et éliminer ce qui lui cause du tort, ils ne peuvent rester sans interdire et mettre un terme à cette chose qu'est la musique²¹¹.

On trouve par ailleurs dans le chapitre deux passages auxquels Ruan Ji est susceptible d'avoir fait allusion dans le *Yuelun* :

昔者齊康公興樂萬， (...) 食必梁肉，衣必文繡。此掌不從事乎衣食之財，而掌食乎人者也。 (...) 今王公大人惟毋為樂，虧奪民衣食之財以拊樂，如此多也。是故子墨子曰：為樂，非也。

Naguère le duc Kang de Qi (404-379 av. J.-C.) avait à sa cour pas moins de dix-mille musiciens et danseurs²¹² (...) qu'il fallait nourrir des meilleures viandes et vêtir des plus belles soieries. Ces musiciens le plus souvent ne prenaient pas part à la production des aliments et des vêtements, et se reposaient généralement sur les autres. De nos jours les dirigeants et les ministres pour avoir leur musique, privent le peuple de nombreuses occasions qu'il eût pu consacrer à sa subsistance et à son habillement. C'est pourquoi Mozi dit : s'adonner à la musique est une mauvaise chose²¹³.

啟乃淫溢康樂，野于飲食，將將銘，莧磬以力，湛濁于酒，渝食于野，萬舞翼翼，章聞于天，天用弗式。故上者天鬼弗戒²¹⁴，下者萬民弗利。

Qi²¹⁵ s'abandonnait à la luxure et à la musique, il festoyait et buvait dans des lieux inappropriés tandis que les flûtes et carillons retentissaient frénétiquement ; dans les prés qui accueillait ses orgies, le vin coulait à flot, la nourriture débordait. La danse de Wan était somptueuse et étourdissante, sa musique atteignait les oreilles du Ciel, mais n'était pas conforme aux usages rituels. C'est pourquoi non

²¹¹ *Mozi jiaozhu* p. 383.

²¹² On peut comprendre également *wan* 萬 comme le nom d'une danse sous les Zhou.

²¹³ *Mozi jiaozhu* p. 381.

²¹⁴ 戒 mis pour 式.

²¹⁵ Qi 啟 était le second souverain de la dynastie Xia, d'abord considéré comme bon et sage, mais il perdit sa vertu dans les dernières années de son règne.

seulement cela ne pouvait servir pour les cérémonies au Ciel et aux divinités, mais cela n'était également pas bénéfique pour le peuple²¹⁶.

Dans une tonalité qui semble ici proche des confucéens, Mozi récuse lui aussi les musiques licencieuses, responsables de la perte du royaume ; mais la différence fondamentale avec ces derniers est qu'il ne raisonne pas en termes de bonnes et mauvaises musiques, d'airs corrects ou dépravés, ni du point de vue des excès émotionnels. Chez lui, les musiques licencieuses stigmatisées par les confucéens se distinguent à peine des grands dispositifs de la musique rituelle glorifiée par eux. Les critères moraux ou émotionnels sont remplacés par ceux, purement pragmatiques, du bénéfice et de la nuisance²¹⁷.

Enfin, on trouve dans un autre chapitre un passage qui tourne complètement en dérision le jeu de mot favori des confucéens basé sur l'homographie de 樂, et montre que Mozi n'est absolument pas sensible à l'identité qu'ils aiment établir entre la musique et la joie :

子墨子曰問於儒者：“何故為樂？”曰：“樂以為樂也。”子墨子曰：“子未我應也。今我問曰：“何故為室？”曰：“冬避寒焉，夏避暑焉，室以為男女之別也。”則子告我為室之故矣。今我問曰：“何故為樂？”曰：“樂以為樂也。”是猶曰“何故為室”？曰“室以為室也。”

Mozi demanda à un confucéen : « Pour quelle raison fait-on de la musique ? » Celui-ci lui répondit : « On fait de la musique pour le plaisir. » Mozi répliqua : « Vous n'avez pas répondu à ma question. Si je vous demande pour quelle raison l'on construit des maisons et que vous me répondez que c'est pour se protéger du froid l'hiver, de la chaleur en été, et pour garantir la séparation des hommes et des femmes, alors vous m'aurez donné la raison pour laquelle on construit des maisons. Or, je vous demande pour quelle raison l'on fait de la musique, et vous me répondez que la musique c'est pour le plaisir ; c'est comme si à la question pourquoi fait-on des maisons vous répondiez que les maisons c'est pour les maisons. »²¹⁸

Le confucéen interrogé ici par Mozi sur la destination et la raison d'être de la musique joue de la polysémie du terme pour répondre que « l'on fait de la musique pour le plaisir 樂以為樂也 », en écho à la formule de Xunzi « la musique est plaisir/joie 樂者樂也 ». Mais Mozi fait mine de ne voir là qu'une tautologie absurde, insinuant implicitement que la musique ne sert à rien. En effet, sans usage pratique ni bénéfique effectif et durable, la musique vectrice de joie que brandissent les confucéens comme un étendard de leur doctrine est réduite par Mozi à un plaisir momentané et superflu. On voit ici très nettement que la question morale des émotions et de la musique est totalement absente de son champ de vision : ce n'est pas parce qu'elle conduit à des effusions de tristesse qu'elle est condamnable, et ce n'est pas non plus parce qu'elle exalte la joie qu'elle serait louable. Par conséquent, s'il existe bien chez Mozi une condamnation de la musique, et si cette condamnation est bien fondée

²¹⁶ *Mozi jiaozhu* p. 383.

²¹⁷ Si la lecture d'autres chapitres montre que Mozi condamne aussi les émotions, il ne le fait que dans la mesure où elles sont inutiles et constituent un obstacle aux actions rationnellement conduites, et non d'un point de vue moral. Cf. chap. « gui yi » 貴義, juan 12, chap. 47, *Mozi jiaozhu* p. 685-702.

²¹⁸ *Mozi* juan 12 chap. 48 « Gongmeng » 公孟, *Mozi jiaozhu* p.706.

comme le prétend Ruan Ji sur le constat que « la musique n'est pas nécessairement une bonne chose », les raisons de ce constat diffèrent foncièrement de celles alléguées par ce dernier, qui ne garde que la lettre mais rien du sens profond de la pensée qu'il invoque.

III. Hypothèse interprétative : intentions politiques et actualité du *Yuelun*

A – Critique voilée de pratiques dévoyées

À l'issue de ces développements sur les méfaits des mauvais genres musicaux et la méprise quant aux véritables finalités de la musique à travers l'histoire, on est naturellement porté à se demander quelles intentions sous-tendent le propos de Ruan Ji : pourquoi une telle récurrence de la critique des musiques licencieuses, pourquoi une telle insistance dans cette longue tirade dirigée contre les sectateurs du dolorisme esthétique ? Ruan Ji livre lui-même, à mi-mot, la réponse, lorsqu'il achève sa tirade par une adresse aux souverains : « Hélas ! Les bons princes peuvent-ils ne pas tirer la leçon de tout cela ?! » (*wu hu, junzi ke bu jian zhi zai* 嗚呼，君子可不鑒之哉), qui donne à ses paroles un air de réquisitoire et en scelle la destination politique. Mais l'on ne peut s'en tenir à ce constat, sans chercher à élucider plus précisément les enjeux et l'actualité du texte : Ruan Ji ne se livre-t-il ici qu'à un exercice de style sur un sujet séculairement rebattu, dans l'intention d'asseoir les principes confucéens du bon gouvernement, à une époque où il est encore imprégné de ces idéaux ? N'est-il pas loisible de déceler, par-delà la promotion convenue de la vulgate confucéenne que toutes les études s'accordent à souligner, une autre voix moins conformiste et plus subversive, commentant à mots couverts l'actualité politique et musicale de son siècle ?

1) *L'allusion historique, stratégie argumentative de l'écriture critique*

Avant de mobiliser des connaissances plus précises sur la qualité du règne, les pratiques politiques, les mœurs des dirigeants et la situation de la musique à leur cour, afin de soumettre à l'examen notre hypothèse d'une dénonciation contemporaine, il semble opportun de souligner un élément qui, dans notre lecture, a constitué une pierre d'achoppement et a de ce fait retenu notre attention : il s'agit des allusions historiques ou, plus précisément, de l'emploi qu'en fait Ruan Ji. Massivement mobilisées, elles sont pour la

plupart relativement convenues et transparentes, mais aussi pour certaines d'entre elles ardues et indécryptables (ou peut-être délibérément cryptées ?) Or il nous a semblé que des enjeux fondamentaux du texte se nichaient précisément là, dans ces anecdotes énigmatiques, censées éclairer le sens et bonnes seulement à l'obscurcir ; comme si, en creux du discours théorique, positif et explicite de Ruan Ji, tout se jouait dans la petite histoire, et qu'il fallait débusquer ici les intentions et l'intérêt du texte.

Nous avons déjà indiqué que le texte tout entier était construit sur une alternance de situations idéales, appartenant aux règnes des souverains mythiques (Shun en particulier), et de situations dégradées, qui se reproduisent tout au long de l'histoire à chaque fois que la vertu des sages rois est occultée. Si l'on observe la progression de ces références historiques, on note qu'elle suit globalement un ordre chronologique ; c'est particulièrement patent dans la dernière section du texte, consacrée à la critique conjointe des mauvaises musiques et du dolorisme esthétique : les allusions progressent depuis la haute antiquité (les airs licencieux composés sous les Xia puis les Shang), jusqu'aux Han antérieurs puis postérieurs, périodes relativement récentes du point de vue de Ruan Ji. Outre cette proximité temporelle, on constate que les derniers épisodes, mettant en scène Huhai 胡亥, *i.e.* Ershi Huangdi 二世皇帝, fils de Qin Shihuang 秦始皇, et Li Si 李斯 son ministre, ou encore un certain Ji Liuzi 季流子 qui relaie la quintessence de la pensée de Ruan Ji, sont mal, voire non identifiables : si les sources historiques éclairent bien l'épisode de Huhai, réduit à sa dernière extrémité et implorant d'être déchu au rang de simple roturier plutôt que d'être mis à mort²¹⁹, elles ne permettent pas d'identifier l'allusion à sa complaisance immuable dans le chagrin ou les musiques tristes (*dan ai bu bian* 耽哀不變). Dans le cas de Li Si, on voit mieux l'abandon sans retour au chagrin (*sui ai bu fan* 隨哀不返) puisque, accusé de complot suite aux manigances d'un rival et jeté en prison, battu et condamné à subir les cinq supplices, il se livra en effet à maintes déplorations sur l'iniquité des tyrans et le sort funeste des probes conseillers²²⁰ ; mais l'on perçoit mal en revanche le rapport avec le dolorisme musical dont Ruan Ji entend illustrer les méfaits, ainsi que la raison pour laquelle sont mises sur un plan d'égalité les figures antagonistes du tyran inique et du ministre vertueux. Sans doute faut-il comprendre que bien qu'aux antipodes elles illustrent une même vérité ; mais force est d'admettre que les rouages de la démonstration nous demeurent obscurs.

D'autre part, rien n'atteste l'existence du fameux Ji Liuzi, que Ruan Ji pourrait avoir forgé de toutes pièces pour lui servir de porte-parole. De sorte que si certaines allusions sont parfaitement transparentes, d'autres dont on eût espéré davantage d'éclaircissements sont au contraire des plus sibyllines. Est-ce simplement parce qu'une regrettable coïncidence nous prive aujourd'hui des outils et connaissances nécessaires à leur élucidation ? Ou est-ce

²¹⁹ *Shiji* 6, « Qin Shihuangdi benji », ZHSJ p. 274.

²²⁰ *Shiji* 87, « Li Si liezhuan », ZHSJ p. 2562.

précisément le fait d'une stratégie d'écriture, d'un *obscurcissement volontaire* que Ruan Ji, connu pour le pratiquer dans sa poésie, mettrait en œuvre également dans son essai afin de crypter délibérément ses critiques ? Comme si à la faveur de ce voilement progressif et de cette confusion croissante, il pouvait se permettre une attaque implicite de certains faits contemporains, qui restent à identifier.

Tout au long du texte en effet, certains éléments semblent renvoyer aux réalités politiques et musicales contemporaines : que ce soit au moyen de résonances relativement explicites, mais jamais directes, ou de stratégies d'écriture plus subtiles, Ruan Ji double son apologie de la *doxa* confucéenne d'allusions à certains faits et débats bien précis relatifs la musique à la cour. Les spécialistes s'accordent à voir dans la diatribe de Ruan Ji contre les mauvaises musiques, et tout particulièrement contre les musiques tristes, une allusion voilée à son siècle²²¹, marqué par la vogue du dolorisme esthétique ; les musiques tristes étant assimilées à des formes de musique dévoyées, et le goût pour de telles musiques n'étant qu'un aspect particulier des mauvais règnes, ces exemples empruntés aux époques anciennes permettaient à Ruan Ji la critique implicite des dirigeants au pouvoir à son époque, chez lesquels il percevait les mêmes penchants. À travers cette dénonciation, Ruan Ji s'attribuait un rôle de censeur contre ces pratiques erronées, porteuses de la ruine du royaume, et proclamait la remise en vigueur d'une conception non dévoyée, où musique fût un facteur d'harmonie et de joie.

2) *Actualité du Yuelun et datation : trois hypothèses*

Une fois mise en lumière l'actualité du *Yuelun* et son implication dans les débats politiques et musicologiques de son siècle, il reste à identifier la cible exacte de son attaque : qui sont-ils au juste, les « sages princes » invités à observer les précédents désastreux pour en tirer les leçons ? La question engage le problème de la datation de l'œuvre : le destinataire de la critique n'est pas le même selon qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse (écrite sous les Cao) ou d'une œuvre plus tardive (écrite sous les Sima). Sur ce point, il n'existe pas de consensus et plusieurs hypothèses peuvent être formulées :

a. Les Sima : une cible trop convenue ?

La première tentation serait de considérer que les dirigeants aux pratiques corrompues et aux comportements licencieux visés par la critique de Ruan Ji ne sont autres que les Sima. C'est une tentation à laquelle il est facile de céder dans la mesure où si quelqu'un dans l'histoire mérite le blâme c'est forcément eux, usurpateurs violents,

²²¹ Tel est le point de vue partagé par Tian Wentang, Gao Chenyang ou Criddle.

hypocrites et oppresseurs qu'ils étaient. R.A. Criddle, qui voyait avec pertinence dans ce texte une dénonciation subversive, se laisse prendre à cette assimilation et identifie le clan des Sima comme la cible du *Yuelun*, sans avoir mené d'examen critique pour le justifier, ni cherché à estimer la date de composition du texte. Ce point là tenu pour acquis, le ton confucéen de Ruan Ji ne serait plus alors qu'une simple stratégie pour mieux faire passer son propos. Selon Criddle, « il n'y avait qu'en exposant les principes fondamentaux de l'ordre, de la hiérarchie et de l'harmonie, que Ruan Ji pouvait se livrer à une critique subversive et indirecte contre le clan des Sima. C'est là une forme de protestation passive qui dénonce les exactions et les abus des usurpateurs sans accuser explicitement les dirigeants au pouvoir »²²².

Chen Bojun, éditeur des œuvres de Ruan Ji, s'appuie quant à lui sur un passage de la biographie de Cao Mao 曹髦 (241-260), placé sur le trône par Sima Shi en 254 et qui régna jusqu'à 260, pour établir le contexte de composition du *Yuelun* :

甘露元年 (...) 夏八月丙辰，帝幸太學，問諸儒……於是復命講禮記。
L'été de la première année de l'ère Ganlu (256-260), au jour *bingchen* du huitième mois, l'empereur se rendit à l'Université impériale, et interrogea l'ensemble des lettrés confucéens (...) Enfin il les invita à débattre sur les *Mémoires sur les Rites et sur la Musique*²²³.

Sur la base de ce passage, Chen Bojun considère donc que le *Yuelun* date de 256, époque où Ruan Ji occupait le poste de *sanqi changshi* 散騎常侍 (Cavalier de l'escorte ordinaire) de Cao Mao. Sur ordre de ce dernier, il aurait débattu avec les lettrés de l'Université impériale sur les différents classiques du canon confucéen, en commençant par le *Zhouyi*, puis le *Shangshu*, et jusqu'aux *Mémoires sur les Rites et sur la Musique*²²⁴. Mais selon cette source, la réponse donnée à Cao Mao est celle de l'académicien Ma Zhao 博士馬照, et cet épisode ne fait aucune mention de Ruan Ji. D'ailleurs, une simple considération temporelle suffit à écarter cette éventualité : l'essai de Ruan Ji a fait l'objet d'une réfutation par Xiahou Xuan 夏侯玄 : le *Bian Yuelun* 辯樂論 « Réfutation de l'Essai sur la Musique »²²⁵, nécessairement antérieur à 254, année de l'exécution de son auteur. Par conséquent, l'hypothèse à privilégier pour le contexte de composition du *Yuelun*, et donc la cible de ses critiques, est celle du règne des Cao.

Cette hypothèse est accréditée par les pratiques musicales en vogue à leur cour d'une part, et la qualité de leur politique d'autre part, qui permettent de resituer le contexte des débats musicaux suscités alors. Comme nous l'avons présenté en introduction, le paysage musical de la cour des Cao est marqué par le recul de la musique rituelle et l'essor des musiques de divertissement, qui entraînèrent une évolution notable de l'orchestre : les cloches disparurent progressivement pour laisser place à des ensembles plus petits, légers et

²²² Criddle, « An Exposition and Translation of Ruan Ji's *Essay on Music* », p. 46.

²²³ *Sanguozhi*, Wei shu, « Gaogui xianggong Mao ji » 高貴鄉公髦記 (ZHSJ p. 138).

²²⁴ *Ruan Ji ji jiaozhu* p. 77.

²²⁵ Xiahou Xuan, biographie dans le *Sanguozhi*, Wei shu 9, ZHSJ p. 295-299.

mobiles, composés de cordes, flûtes et voix, permettant une plus grande variété modale et une installation rapide dans d'autres pièces que les temples et les grandes salles du palais (par exemple les appartements privés, latéraux). La cour, lieu de nombreuses représentations, donna une impulsion considérable à cet essor des musiques récréatives, qui gagnèrent les sphères lettrées et s'épanouirent dans le cadre du loisir privé. Cao Pi en particulier, désireux de maintenir sa cour vivante et moderne, se détourna de la musique rituelle pour privilégier les représentations festives des « nouvelles musiques » ; lui et ses successeurs furent souvent accusés de s'abandonner à la musique de plaisir, et d'avoir ruiné la grâce et la solennité de l'orchestre de cour²²⁶.

b. Les extravagances de Cao Rui

En considération de l'atmosphère politique de l'époque et de la teneur du *Yuelun*, il semble d'abord que la fin du règne de Cao Rui (235-239) soit le moment le plus propice à sa composition. Lorsque Cao Rui (Mingdi 明帝) succéda à Cao Pi sur le trône en 226, quoique sans expérience, il entendait néanmoins exercer seul le pouvoir et écarta les autres membres du clan Cao ainsi que Sima Yi, chargés par Cao Pi de l'assister : les reléguant à des fonctions de défense militaire, il s'entoura pour les tâches administratives importantes de lettrés issus de grandes familles aristocratiques. Remplaçant les méthodes épurées et progressistes de Cao Cao par le luxe et la prodigalité, il entreprit un programme colossal de travaux publics : vers 236, il fit construire à Luoyang de nombreux palais, halls, tours, pavillons, parcs, ainsi que des bâtiments pour l'administration impériale et le logement des mandarins, accablant lourdement la population mobilisée pour les travaux²²⁷ ; aux abords de Luoyang, il réquisitionna de grosses superficies de terres pour ses élevages de cerfs, qui piétinaient les cultures et mangiaient les récoltes, entraînant de grosses pertes pour les paysans ; il fit venir au palais des concubines des milliers de jeunes femmes destinées à son harem, etc. Cette politique dispendieuse qui oppressait le peuple et affaiblissait son prestige le fait généralement tenir pour responsable du déclin de la dynastie Cao-Wei. À la cour, il s'abandonnait aux plaisirs lascifs de la musique sans en respecter la fonction éducative et moralisatrice. Nombreux furent les lettrés de la cour, comme Wang Su 王肅 (195-256)²²⁸,

²²⁶ Liu Xie 劉勰 leur reprochera d'avoir composé des airs aux paroles triviales et aux rythmes grossiers, sans commune mesure avec les airs nobles de Yu ou de Shun. Cf. *Wenxin diaolong* juan 2 « Yuefu » 7. Cf. Fan Wenlan 范文瀾, *Wenxin diaolong zhu* 文心雕龍註, Hong Kong, Shangwu yinshuguan, 1960, p. 102 ; V. Yu-chung Shih : *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, New York, Columbia University Press 1959, p. 41-42.

²²⁷ Wang Zhongluo 王仲榮 : *Wei-Jin Nanbeichao shi* 魏晉南北朝史 (*Histoire des époques Wei-Jin et Six Dynasties*) Pékin, ZHSJ, 2007, p. 133.

²²⁸ Wang Su fit une carrière mandarinale brillante, d'abord au service des Cao puis des Sima dont il soutint la prise de pouvoir. Expert en musique de cour et rituelle, il était aussi compositeur de paroles pour les airs officiels. Biographie dans le *Sanguozhi*, *Weishu* (juan 13, ZHSJ p. 414-420) ; ses textes sont conservés dans la *Prose Complète des Trois Royaumes* (全三國文 juan 23, Wei 23) de Yan Kejun.

Gao Tanglong 高堂隆 (?-237)²²⁹ ou Liu Shao 劉邵 (ca. 180-245)²³⁰, à lui adresser dissertations et mémoires pour le mettre en garde contre sa mauvaise politique et les désordres qu'elle occasionnait dans le royaume. Dans le champ musical plus particulièrement, ils exhortaient Cao Rui à déployer les fonctions civilisatrices du rite et de la musique : le classiciste Wang Su critiquait les « nouvelles musiques » (données en contexte privé pour le divertissement) qui dominaient la cour. Ses nombreux mémoires sur les danses rituelles témoignaient du souci de contrôler les représentations excessives et promouvaient une musique pure et non sophistiquée. Rappelant le rôle capital des cloches dans les cérémonies sacrificielles au Ciel et à la Terre, considérées comme les plus hautes des manifestations musicales, il préconisait leur remise en vigueur et leur localisation dans les temples impériaux, soulignant en outre la nécessité qu'elles fussent « non ornées », c'est-à-dire harmoniquement simples. Liu Shao, estimant que le système du Rite et de la Musique était nécessaire à la réforme des mœurs²³¹, il composa un *Yuelun* qui formulait un certain nombre de propositions pour le bon usage de la musique (lesquelles ne furent jamais appliquées : Cao Rui mourut avant que Liu Shao ne lui ait remis son texte), et pourrait avoir inspiré celui de Ruan Ji²³².

C'est à cette époque, vraisemblablement en 236, qu'éclata à la cour une polémique autour d'une cloche que Cao Rui avait entrepris de faire ramener de Chang'an²³³ pour l'installer dans la salle des fêtes de son palais. D'abord centrée sur le fait que ladite cloche n'était pas conforme aux standards cosmiques, la polémique gagna ensuite un niveau théorique plus général, relatif à l'essence et aux fonctions de la musique. Parmi les nombreux lettrés qui semoncèrent Cao Rui et lui rappelaient la nécessité de recadrer l'usage du rite et de la musique, Gao Tanglong lui adressa un mémoire dans lequel il soulignait que la grande cloche était l'instrument des royaumes de perdition, signe de démesure et présage de ruine, et qu'il fallait la retirer :

青龍中，大治殿舍，西取長安大鍾。隆上疏曰：“昔周景王不儀刑文、武之明德，忽公旦之聖制，既鑄大錢，又作大鍾，單穆公諫而弗聽，泠州鳩對而弗從，遂迷不反，周德以衰，良史記焉，以為永鑒。然今之小人，好說秦、漢之奢靡以盪聖心，求取亡國不度之器，勞役費損，以傷德政，非所以興禮樂之和，保神明之休也。”

²²⁹ Gao Tanglong, lettré érudit et grand connaisseur des classiques, occupa diverses charges dans l'administration de Cao Rui. Biographie dans le *Sanguozhi, Weishu* 25 (ZHSJ p. 708-718) ; œuvre conservée dans la *Prose complète des Trois Royaumes*, Wei 31.

²³⁰ Liu Shao fit toute sa carrière mandarinale au service des Cao. Avant tout juriste, il était aussi grand tacticien, conseiller impérial et philologue. Son œuvre n'est pas conservée, hormis le *Traité des Caractères (Renwuzhi 人物志)* pour lequel il est resté célèbre. Biographie dans le *Sanguozhi, Weishu* 21, p. 617-621 ; fragments rassemblés dans la *Prose Complète des Trois Royaumes*, juan 32.

²³¹ La biographie de Liu Shao note qu'il préconisait de « instituer le Rite et entretenir la Musique, afin de transformer les mœurs » (*zhi li sheng yue, yi yi fengsu* 制禮生樂，以易風俗).

²³² Gao Chenyang 高晨陽 : *Ruan Ji pingzhuan* p.67-70.

²³³ Chang'an (Xi'an) fut la capitale des Zhou occidentaux (1046-771) avant sa destruction par les barbares Rong 戎, puis celle des Han antérieurs, jusqu'à l'usurpation de Wang Mang.

Au cours de l'ère Qinglong (233-237), l'empereur Mingdi (Cao Rui) fit construire un grand nombre de palais, et voulut prendre à l'ouest la grande cloche de Chang'an. Gao Tanglong lui adressa le mémoire suivant : « Jadis, le roi Jing de Zhou ne suivit pas le vertueux modèle des rois Wen et Wu, et méprisa le principe de la sage gouvernance établi par le duc de Zhou. Il fit forger de grosses sapèques et fonder une grande cloche, sans entendre les admonestations de son conseiller Dan Mugong ni les exhortations du Musicien de la Cour Zhoujiu ; en fin de compte il s'abandonna à une dépravation sans mesure, entraînant le déclin de la vertu des Zhou. Un historien avisé consigna ces événements afin qu'ils servissent de miroir instructif aux générations ultérieures. Mais aujourd'hui, des hommes de petite vertu aiment à relater l'étalage de luxe somptueux et exorbitant des dynasties Qin et Han, afin d'égarer l'esprit de sa Majesté, et suggèrent d'aller prendre l'instrument déréglé d'un royaume déchu, accablant le peuple sous un faix de labeur et dissipant ses ressources, si bien que la conduite vertueuse du royaume s'en trouve abîmée. Ce n'est pas là une manière de déployer l'harmonie du Rite et de la Musique, ni de préserver la perfection de la radiance des Esprits (...) »²³⁴

C'est manifestement à cette polémique que fait allusion le *Yuelun* de Ruan Ji, lorsque il mentionne le « goût pour la Grande cloche » du roi Jing de Zhou (周景王). Comme nous l'avons indiqué en note de notre traduction, le *Guoyu* et le *Zuozhuan* relatent tous deux cet épisode du roi Jing (r. 544-520) qui voulut faire forger une cloche énorme, démesurément chère et purement ostentatoire, dans une tonalité non conforme à l'accordage réglementaire. Malgré les objurgations de son conseiller Dan Mugong 單穆公 et de son Maître de Musique Zhou Jiu 州鳩, il fit forger sa cloche et mourut l'année suivante, d'une maladie du cœur qui confirma leurs mises en garde²³⁵. Cette entreprise du roi Jing constituait une infraction aux règles musicales d'accordage, autant qu'un manquement au protocole rituel.

La polémique déclenchée à la cour par la cloche de Cao Rui gagna ensuite à l'extérieur les autres cercles de lettrés, et fut probablement un élément déclencheur de la composition du *Yuelun* de Ruan Ji. Se faisant le relai de cette polémique, celui-ci adoptait la même stratégie rhétorique que les musicologues de la cour et, sous couvert d'évoquer des événements de l'histoire ancienne, exprimait une critique dès lors à peine voilée des dirigeants de son époque.

La biographie de Gao Tanglong relate ensuite la controverse qui découla directement de ce mémoire et l'opposa à Bian Lan 卞蘭²³⁶, un autre lettré conseiller de Cao Rui connu lui aussi pour ses remontrances, mais qui joue ici son porte-parole :

帝以隆表授蘭，使難隆曰：“興衰在政，樂何為也？化之不明，豈鍾之罪？”隆曰：“夫禮樂者，為治之大本也。故簫韶九成，鳳皇來儀，雷鼓六變，天神以降，政是以平，刑是以錯，和之至也。新聲發響，商辛以隕，大鍾既鑄，周景以弊，存亡之機，恒由斯作，安在廢興之不階也？”

L'empereur remit le mémoire de Gao Tanglong à Bian Lan et chargea celui-ci de le réfuter. Bian Lan dit : « C'est de la manière de gouverner que dépendent la prospérité et le déclin d'un royaume, qu'est-ce que

²³⁴ *Sanguozhi, Weishu* 25 « Gao Tanglong zhuan » (ZHSJ p. 708-718).

²³⁵ *Guoyu*, « Zhouyu » 周語 3.6 et 3.7 (*Guoyu jijie xiudingben* 國語集解修訂本, Xu Yuangao 徐元誥, Pékin, ZHSJ, 2002, p. 107-129) et *Zuozhuan*, « Zhaogong » 10.21.1.

²³⁶ Bian Lan, neveu de Dame Bian (160-230), épouse de Cao Cao. Très apprécié de Cao Pi, il fut nommé dans son administration puis resta en service à la cour sous le règne de Cao Rui. Pas de biographie dans le *Sanguozhi* : il est évoqué dans celle de sa tante (*Sanguozhi, Weishu* 5, « Wuxuan Bian huanghou » 武宣卞皇后). Son œuvre, majoritairement perdue, est conservée dans le *Quan Sanguo wen* juan 30 Wei 30.

la musique aurait bien à voir avec cela ? Si l'œuvre de transformation n'est pas éclairée, en quoi serait-ce la responsabilité d'une cloche ? » Gao Tanglong répondit : « Le Rite et la Musique sont le grand fondement de la conduite du royaume. C'est pourquoi quand les neuf mouvements de l'air de *Shao* étaient exécutés, le couple de phénix se livrait à une danse auguste. Lorsque résonnaient les six variations du tambour *le*²³⁷, les esprits célestes descendaient sur terre. C'est par eux que la conduite du royaume est stable, que la loi est en vigueur et que la concorde advient. Dès que les nouvelles musiques se firent entendre, ce fut la fin du tyran Zhouxin ; après que la grande cloche fut forgée, le roi Jing de Zhou ne tarda pas à déchoir. C'est toujours ici que se trouve le ressort de la perdition ou de la pérennité d'un royaume. Comment prétendre qu'ils sont sans effet sur sa destinée ? »²³⁸

Dans cet échange, on perçoit une nette influence, voire une similitude avec le *Yuelun* : la question de Liuzi qui ouvre le dialogue : « De quelle utilité [la musique] est-elle pour le gouvernement, et quel préjudice son absence porte-t-elle à l'œuvre civilisatrice ? » semble faire directement écho à celle de Bian Lan « prospérité et déclin d'un royaume sont le fait de la manière de gouverner, qu'a la musique à faire avec cela ? » Toutes deux remettent en cause l'idée d'une incidence de la musique sur la conduite du royaume, et par conséquent d'un rôle dans la transformation des mœurs, que ce soit dans le sens d'une amélioration ou d'une dégradation. Dans la bouche de Bian Lan, cette prétendue discontinuité entre le champ musical et le champ politique sert de toute évidence à dédouaner son prince de ses frasques et de sa quête de plaisirs.

Ces discussions permettent de mesurer l'actualité du propos de Ruan Ji et son implication dans la vie politique de son siècle. S'il ne prend pas directement part à ces débats, ceux-ci n'en constituent pas moins une toile de fond omniprésente à laquelle il adjoint sa propre voix. Sa critique plus ou moins voilée (par le biais de l'allusion historique) du règne de Cao Rui ou de Cao Shuang est d'ailleurs présente dans plusieurs de ses *Poèmes intimes*, parmi lesquels certains évoquent eux-mêmes des pratiques musicales dévoyées²³⁹.

c. Cao Shuang et la bande des frivoles

Selon une troisième hypothèse plus vraisemblable, le *Yuelun* daterait des premières années de l'ère Zhengshi (vers 239-241), sous le règne de Cao Fang dont Cao Shuang assurait la régence²⁴⁰. Prince de parade dispendieux et dissipé, médiocre et sans

²³⁷ Le *leigu* 雷鼓 était un tambour à huit faces utilisé dans les cérémonies sacrificielles aux divinités célestes. D'après le *Zhouli*, il servait avec les flûtes de Guzhu 孤竹 et les cithares de Yunhe 雲和 pour exécuter la danse de la « Porte des Nuées » (*Yunmen* 雲門).

²³⁸ Cité dans la biographie de Gao Tanglong, p. 709.

²³⁹ Par exemple le 11^{ème}, le 29^{ème} et le 31^{ème} des *Poèmes intimes*, qui déplorent le sort funeste d'états anciens (Chu 楚, Liang 梁, Wei 魏 sous les Royaumes Combattants) subséquent aux excès de la maison impériale ou à la vie dissolue des nobles. *Ruan Ji ji jiaozhu* p. 251, 301 et 308.

²⁴⁰ C'est la position de Gao Chenyang, qui s'appuie sur la biographie de Xiahou Xuan pour estimer la date de la composition du *Yuelun* à partir de celle de sa réfutation. Selon lui, il est peu probable que Xiahou Xuan ait eu le loisir d'engager la polémique avec Ruan Ji durant les années de ses campagnes militaires à l'extérieur de la capitale (245-249) ; il est aussi peu probable qu'il se soit adonné à l'écriture durant les années précédant son exécution : devant la terreur inspirée par le règne des Sima, il adopta une attitude de prudence et se tint à distance de son pinceau. Gao

compétences pour la conduite du royaume, Cao Shuang favorisait ses proches et octroya des postes clés à des lettrés comme He Yan 何晏, Deng Yang 鄧颺, Ding Mi 丁謐, Li Sheng 李勝 ou Xiahou Xuan 夏侯玄 que Cao Rui avait renvoyés de son administration (leur mode de vie superficiel et leur quête de plaisirs matériels leur avait valu le surnom de « frivoles » *fuhua* 浮華). Du point de vue des pratiques musicales, Cao Shuang perpétuait les mœurs de son prédécesseur et fit de la cour un lieu de festivités et de réjouissances, où les musiques de pur divertissement supplantèrent les formes plus nobles et solennelles de la tradition classique, au grand dam de ses défenseurs.

Lorsque Ruan Ji critique dans le *Yuelun* la prolifération des musiques lascives à la cour des mauvais souverains, il évoque entre autres les chants de Daling et les danses de Beili, que l'on retrouve précisément dans son dixième *Poème Intime*, consensuellement interprété comme une critique des mœurs dépravées de la cour de Cao Shuang :

北里多奇舞，濮上有微音。輕薄閑游子，俯仰乍浮沉。捷徑從狹路，僂俛趨荒淫。
Les danses étranges surabondaient à Beili, / Des sonorités ténues résonnaient sur les rives de la Pu. /
Des freluquets frivoles et désœuvrés, / S'inclinaient puis se redressaient, leur corps en suspension
soudain s'affaissaient²⁴¹. / Cherchant les raccourcis, empruntant des chemins étroits²⁴², / Appliquant tous
leurs efforts à la poursuite d'un plaisir débridé (...) ²⁴³

Les jeunes lettrés futiles et superficiels évoqués ici désignent indubitablement la bande de Deng Yang, He Yan et autres sybarites qui négligeaient leurs devoirs administratifs et se livraient à une quête effrénée de plaisirs. Le motif des danses de Beili, des airs de Daling et autres faisait donc partie du répertoire d'allusions historiques dans lequel piochait Ruan Ji pour dénoncer des conduites similaires chez ses propres dirigeants.

Le croisement de ces différents textes rend donc manifeste la visée d'admonestation, partagée avec ses contemporains de la cour, qui anime Ruan Ji dans le *Yuelun*. Son texte a la même vocation de défendre la fonction civilisatrice de la musique et de réfuter la théorie selon laquelle celle-ci n'aurait aucun rôle dans la qualité du gouvernement ou la transformation du peuple.

À quelques différences près : Ruan Ji n'était pas un conseiller de l'empereur et ne fréquentait vraisemblablement pas les cercles de lettrés auxquels appartenaient les autres protagonistes de ces discussions. Les sources historiques ne permettent pas de déterminer exactement quel poste il occupait durant ces années, mais aucune des biographies ne fait état d'un lien entre eux et Ruan Ji. Les formes d'écriture elles-mêmes diffèrent : le *Yuelun*

Chenyang en infère qu'il composa sa réfutation avant d'être nommé Général de la campagne occidentale (vers 243-244), et que le *Yuelun* lui-même fut écrit entre 239 et 243-244. (*Ruan Ji ji pingzhuan* p. 69-70).

²⁴¹ La phrase décrit soit les mouvements du corps qui suit les inflexions de la musique, soit le va-et-vient de ceux qui se laissent porter sans fermeté morale par les tendances du moment.

²⁴² *jièjìng* 捷徑, *xiáolù* 狹路 : « chemin de traverse » et par dérivation « procédé expéditif » : métaphore péjorative désignant des stratégies déloyales ou des expédients malhonnêtes pour parvenir à ses fins.

²⁴³ *Ruan Ji ji jiaozhu* p. 247.

s'apparente plus à un essai philosophique, théorique et général, qu'à une dissertation officielle ou à un mémoire au trône, technique et utilitaire. Tout en abordant les mêmes questions, sur des points parfois très précis en rapport direct avec l'actualité musicale et politique, Ruan Ji opère de manière plus contournée : chez lui le lien aux événements contemporains n'est jamais immédiat, explicite, mais se formule par le biais d'allusions historiques, auxquelles il recourt abondamment. Alors que les lettrés qui disputent de ces questions sont avant tout des politiciens ou des techniciens, qui cherchent à répondre à des problèmes précis et ponctuels, Ruan Ji développe un propos moins ciblé, plus général : en réponse à la question de Liuzi (qui à la différence de Cao Rui ne semble pas chercher une caution philosophique à ses penchant licencieux mais à comprendre sur quels fondements repose la fonction transformatrice de la musique et l'importance qui lui est octroyée), Ruan Ji reprend l'exposé dès la racine, à partir de l'origine et de l'essence de la musique ; c'est uniquement en reposant ces bases ontologiques qu'il pourra fonder la validité de l'efficacité musicale (autrement dit sa fonctionnalité) et démontrer la nécessité d'un gouvernement guidé par un bon usage non seulement de la musique, mais aussi plus largement des préceptes confucéens.

3) Une réponse à Ruan Ji : la Réfutation de Xiahou Xuan

Dans le dialogue qui se tisse entre les lettrés de l'époque sur des questions musicales, le *Yuelun* de Ruan Ji n'a pas manqué de susciter à son tour des réactions chez ses contemporains. La plus substantielle d'entre elles est la réfutation que lui adressa Xiahou Xuan 夏侯玄, l'un des « frivoles » de la clique de Cao Shuang contre qui était en partie dirigé le *Yuelun*. Cette réfutation intitulée *Bian Yuelun* 辨樂論 (*bian* 辨 est à lire dans le sens de 辯 : disputer, argumenter, débattre) donne au texte de Ruan Ji un contrepoint qui éclaire la vivacité de la controverse et la pluralité des voix qu'elle soulevait.

a. Xiahou Xuan

Xiahou Xuan (209-254) nom social Taichu 太初, était le fils de la tante paternelle de He Yan²⁴⁴. Célèbre dès sa jeunesse, il fut nommé dès sa majorité à la charge de *sanqishilang* 散騎侍郎 (Cavalier de la suite), et *Huangmen shilang* 黃門侍郎 (Gentilhomme de la garde au Palais impérial) de Cao Rui. Celui-ci, qui lui portait une aversion personnelle, le rétrograda (de même que Li Sheng, Deng Yang et autres « futiles »). Puis au début de l'ère Zhengshi, lorsque Cao Shuang prit les rênes du pouvoir pour la régence de Cao Fang, il s'entoura de ceux mêmes que son prédécesseur avait maintenus à l'écart ; Xiahou Xuan fut promu *sanqichangshi* 散騎常侍 (Cavalier de

²⁴⁴ Biographie dans le *Sanguozhi*, *Wei shu* 9, ZHSJ p. 295-299.

l'escorte ordinaire) puis muté comme *zhonghujun* 中護軍 (Gouverneur militaire de la capitale), puis *Zheng Xi jiangjun* 征西將軍 (Général de la campagne de l'ouest); il participa notamment à l'offensive de Luogu 駱谷 contre le royaume de Shu, et ne retourna à la capitale qu'après la mort de Cao Shuang (249). Nommé *Da honglu* 大鴻臚 (Surintendant du service de réception des ambassades étrangères), puis, quelques années plus tard *Taichang* 太常 Grand maître des cérémonies, il est finalement mis à l'écart du pouvoir par les Sima en raison de ses relations avec Cao Shuang, et mène une existence opprimée et relativement isolée. La 6^{ème} année de l'ère Jiaping 嘉平 (254) il est mêlé à une tentative de coup d'état de Li Feng 李豐, puissant dignitaire de la cour, contre le Grand Général; le complot est découvert et Li Feng exécuté par Sima Shi; les autres conspirateurs, dont Xiahou Xuan, sont condamnés à mort sur trois degrés de parenté. Décrit dans sa biographie comme un homme « au tempérament dégagé et magnanime, Xiahou Xuan en arrivant sur le lieu de son exécution garda le visage impassible et sa démarche ne trahissait pas la moindre émotion. »

Quoique contemporain de Ruan Ji dont il conteste les théories musicales, Xiahou Xuan ne faisait pas partie du cercle des Sept Sages de la forêt de bambous; il évoluait dans une sphère différente, à la cour, où il fréquentait notamment He Yan à qui il semblait assez lié. Cet élément indique que les lettrés, même lorsqu'ils appartenaient à des sphères différentes de la vie officielle, tissaient malgré tout des dialogues. De la même manière que le *Yuelun* de Ruan Ji faisait écho à certaines discussions des musicologues de cour dont il ne faisait pourtant pas partie, de la même manière Xiahou Xuan qui appartenait précisément à ces cercles se sentit appelé à discuter et contester les conceptions de Ruan Ji.

b. Le *Bian Yuelun*

Seuls deux fragments nous restent de la réfutation de Xiahou Xuan au *Yuelun*. Ces fragments, sélectionnés pour figurer dans une anthologie (le *Taiping Yulan*), sont censés représenter l'écrit tout entier, et exprimer l'essence de la pensée de leur auteur. Sans rapport apparent l'un avec l'autre, ils sont classés dans des sections différentes de l'encyclopédie, et il est impossible de dire lequel précédait l'autre dans l'écrit original.

夏侯玄《辨樂論》曰：昔伏羲氏因時興利，教民田漁，天下歸之，時則有網罟之歌。神農繼之，教民食穀，時則有豐年之詠。黃帝備物，始垂衣裳，時則有龍袞之頌。

La Réfutation du *Yuelun* par Xiahou Xuan dit : Jadis, Fuxi, s'accordant à son temps, donna son essor à ce qui était profitable : il enseigna au peuple à cultiver la terre et à pêcher, et tout le royaume lui fit allégeance. Avec le temps apparurent alors des chants sur les rets et les filets. Shennong lui succéda, inculquant à son peuple l'art de manger des céréales, et avec le temps apparurent des chants sur les récoltes abondantes. Huangdi, pour pourvoir aux besoins des créatures, leur transmit les

enseignements relatifs à la confection des vêtements, c'est pourquoi apparurent des hymnes sur les robes ornées de dragons²⁴⁵.

夏侯玄《辯樂論》曰：阮生云：「律呂協，則陰陽和；音聲適，則萬物類。天下無樂而欲陰陽和調，災害不生，亦已難矣。」此言律呂音聲，非徒化治人物，乃可以調和陰陽，蕩除災害也。夫天地定位，剛柔相摩，盈虛有時，堯遭九年之水，憂民阻饑，湯遭七年之旱，欲遷其社。豈律呂不和，音聲不通哉？此乃天然之數，非人道所招也。

Ruan Ji soutient que « lorsque l'échelle musicale est bien accordée, le *yin* et le *yang* sont en harmonie, et si les notes s'accordent adéquatement aux tons, toutes les choses s'ordonnent en catégories (...) Sans musique il est difficile d'espérer que le *yin* et le *yang* soient en harmonie, et d'éviter la survenue des désastres. » Cela signifie que les notes, les tons et les échelles musicales non seulement peuvent transformer les hommes et les autres choses, mais aussi qu'elles harmonisent le *yin* et le *yang*, et évitent la survenue des catastrophes. Or, le Ciel et la Terre ont leur position fixe, l'interaction des souffles *yin* et *yang* entraîne l'alternance des périodes de croissance et de décroissance. Lorsque sous le règne de Yao la pluie tomba durant neuf années, il s'affligea de ce que son peuple eût à subir la famine ; lorsque, sous le règne de Tang, la sécheresse sévit durant sept ans, il songea à déplacer ses autels. Comment cela aurait-il pu être le fait d'un dérèglement de l'harmonie des échelles musicales, ou d'une communication imparfaite entre les notes et les tons ? Ce sont là des phénomènes purement naturels, en rien causés par des actions humaines²⁴⁶.

Dans le premier fragment, Xiahou Xuan trace une histoire alternative des débuts de la musique, et rattache son émergence aux inventions respectives des trois souverains légendaires : Fuxi est associé aux premières chansons évoquant la pêche, Shennong à l'invention des chansons sur l'agriculture et Huangdi à celles sur la production de la soie. Les airs musicaux sont directement inspirés par le labeur des hommes, c'est donc une conception anthropologique de la création musicale qui se dessine ici, prenant le contre-pied des explications traditionnelles sur les origines de la musique, son association aux forces cosmiques et ses pouvoirs mystiques.

Le second extrait concerne plus directement Ruan Ji et ses théories sur l'influence de la musique dans la sphère humaine. En même temps qu'il refuse à la musique tout pouvoir surnaturel, Xiahou Xuan récuse toute explication mystique des phénomènes naturels et la remplace rationnellement par le facteur naturel. Juxtaposant deux affirmations prises respectivement au début et à la fin du *Yuelun*, Xiahou Xuan démontre qu'il est ridicule de considérer les catastrophes naturelles comme les conséquences des erreurs ou des torts humains, et en particulier de les rattacher à l'équilibre des tons ou des notes : aussi bien le déluge sous le règne de Yao que la sécheresse sous le roi Tang, sont une affaire de la nature, en quoi la « voie humaine » n'a rien à faire. En d'autres termes, Xiahou Xuan sépare l'harmonie musicale, des tons et des notes, de l'harmonie naturelle, du *yin* et du *yang*. La musique est ramenée à sa qualité purement musicale et désormais déparée de ses pouvoirs surnaturels. Il rejoint le point de vue de Liuzi, l'interlocuteur de Maître Ruan dans le *Yuelun*, ou de Bian Lan et Cao Rui qui ne voyaient pas ce que la musique avait à voir avec

²⁴⁵ *Taiping yulan* juan 571, « yue bu » 樂部, « ge » 歌 (*Siku quanshu* 898-327).

²⁴⁶ *Taiping yulan* juan 16, « shixu bu » 時序部, « lü » 律 (*Siku quanshu* 893-299).

sa conduite du royaume. Sur ce point, nous verrons que Ji Kang partage également la même position. Si Xiahou Xuan récuse les conceptions de Ruan Ji sur l'interrelation entre microcosme et macrocosme et rompt la causalité nécessaire entre sphère cosmique et sphère sociale, Ji Kang rompra quant à lui la causalité entre musique et émotions.

B – « Apporter son tribut au bon ordre de son siècle »

Rangé parmi les écrits de la première période intellectuelle de Ruan Ji, le *Yuelun* reflète très manifestement le désir, reconnu d'après ses propres déclarations comme une ambition de jeunesse, d'« apporter son tribut au bon ordre de son siècle » (*jishi zhi zhi* 濟世之志).

1) Restauration des vertus confucéennes contre les rigueurs légistes

Certains spécialistes ont avancé que la défense des valeurs confucéennes à laquelle Ruan Ji se livrait dans cet écrit pouvait se comprendre, à la lumière de la conjoncture politique de l'époque, comme l'expression d'une préoccupation commune à grand nombre de ses contemporains. En tenant pour acquis qu'il fut composé sous les Cao plutôt que sous les Sima, le *Yuelun* reflète l'inquiétude des lettrés devant le déclin de la pensée confucéenne, et le vœu conséquent de lui rendre son prestige d'antan ; il témoigne ainsi d'une volonté de tempérer et corriger les défauts du système politique des Cao, fondé exclusivement sur les principes nominalistes et légistes, en faisant appel aux préceptes humanistes et éthiques du confucianisme. En effet, si le légisme est le régime le plus approprié et efficace dans un contexte de chaos politique, comme celui de l'effondrement des Han, il ne vaut pas, en temps de relative stabilité, un gouvernement conduit suivant les principes de la vertu, de la justice, du Rite et de la Musique. Conscients que la multiplication des lois et des peines n'agissait qu'au niveau des conséquences sans éradiquer la racine du mal, et que seule la culture morale pouvait être vraiment efficace à cet égard, les souverains Cao affichaient leur préférence pour la transformation par la vertu et annonçaient continuellement la remise en vigueur des enseignements confucéens²⁴⁷.

²⁴⁷ Cao Cao déclarait : « Dans les enseignements mis en œuvre pour établir l'ordre dans la société, c'est le Rite qui doit occuper la première place ; dans les mesures adoptées pour régler le désordre, ce sont les châtiments qui ont la préséance » (夫制定之化，以禮為首；撥亂之政，以刑為先). (*Sanguozhi, Weishu* 24, Gao Rou zhuan 高柔傳) ; Cao Pi préconisait de « privilégier le blâme aux châtiments, pour traiter le peuple avec bonté » (廣議輕刑以惠百姓). (議輕刑詔, *Quan Sanguo wen* juan 6, Wei 6) ; et Cao Rui proclamait que « honorer la doctrine confucéenne et valoriser l'étude

Toutefois, leurs décrets restèrent le plus souvent lettre morte, et devant la nécessité de préserver la stabilité de leur règne, ils furent contraints de perpétuer l'ordre légiste et d'en appliquer durablement les mesures rigides et coercitives.

Cette situation donna lieu chez les lettrés à de nombreuses réflexions sur la nécessité de passer d'un régime légiste à un mode de gouvernement fondé sur l'éducation plutôt que la répression, sur la transformation morale plutôt que martiale. C'est dans cette mouvance que s'inscrit le *Yuelun*, qui promeut l'idéal d'une transformation intérieure et profonde des esprits par la musique, au regard de laquelle les moyens coercitifs des lois et des châtiments n'ont qu'une fonction auxiliaire. C'est pourquoi l'on a pu lire, dans le paragraphe sur la complémentarité de ces différentes instances, que quand la musique déployait pleinement son influence vertueuse, la concorde régnait dans le royaume sans que le recours à la Loi soit nécessaire.

2) Conciliation de la spontanéité naturelle et du conformisme moral

La critique moderne s'accorde à voir dans le *Yuelun* un texte de facture confucéenne, émaillé d'inspirations taoïstes. Les divergences paraissent sitôt que l'on cherche à déterminer lequel des deux composants prévaut. Pour les uns, le texte est une reprise conventionnelle de la vulgate confucéenne, pour les autres une tentative de fusion dans la veine du premier *Xuanxue*, qui lui confère sinon une profonde originalité, du moins une complexité plus intéressante qu'il n'eût semblé au prime abord²⁴⁸.

D'emblée, le ton était donné par la formule « la voie naturelle de la musique », qui juxtaposait comme un oxymore deux notions antithétiques, naturel et rituel, préfigurant le syncrétisme à l'œuvre dans tout le texte. Ce syncrétisme s'observe d'abord sur le plan stylistique, dans l'intrication terminologique des deux paradigmes, dont les phraséologies respectives se côtoient dans un même paragraphe voire une même phrase sans se heurter ni s'écraser. Les idées elles-mêmes s'entrelacent en concaténations inéluctables, à tous les niveaux de l'exposé : comme nous l'avons vu, on trouve aussi bien dans la description de la nature et des propriétés de la musique des attributs propres à l'esthétique confucéenne (la

sont au fondement des enseignements royaux » (尊儒貴學，王教之本也). (*Sanguozhi, Weishu* 3, « Mingdi ji » 明帝紀).

²⁴⁸ Tian Wentang salue dans ce syncrétisme l'originalité des conceptions esthétiques de Ruan Ji ; Gao Chenyang admet la présence de certains éléments taoïstes mais considère que Ruan Ji n'a pas pris le parti d'explicitier les conceptions confucéennes en termes taoïstes, et n'est donc pas sorti du cadre traditionnel ; R.A. Criddle interprète l'emploi d'une phraséologie confucéenne immédiatement familière à ses contemporains comme une stratégie rhétorique au service d'un appel à la restauration des grands principes confucéens ; Li Zehou lit dans le *Yuelun* une double postulation : l'ambition d'apporter son tribut au monde, et le refus de se laisser entraver par les codes du ritualisme : cette aspiration à la liberté individuelle n'allait pas jusqu'à remettre en cause les principes de la société féodale et s'exprimait donc dans les limites autorisées par eux.

simplicité, la sobriété, l'équilibre du milieu, la juste mesure), que d'autres plus spécifiquement taoïstes (la fadeur, la ténuité quasi inaudible des sons) ; de même, dans la description de ses effets et fonctions, on trouve d'une part sa vertu régulatrice et modératrice, mais d'autre part aussi l'ataraxie ; l'uniformisation et la transformation des mœurs (*jiaohua* 教化), mais aussi la transformation spontanée des choses en vertu de leur dynamisme interne.

Ce syncrétisme s'explique par la volonté des penseurs du premier *Xuanxue* d'accorder les deux doctrines et d'inscrire l'ordre culturel dans l'ordre naturel, de faire du premier une émanation ou une reproduction du second. Cet effort caractérise également la première philosophie de Ruan Ji, avant sa mutation intellectuelle et l'adoption d'une posture qui opposera radicalement les deux doctrines. Sous la plume de Ruan Ji, la musique est une instance fondamentale de l'ordre ritualisé ; elle contribue à l'instauration d'une société hiérarchisée et harmonieuse, et conduit les hommes vers un degré supérieur de civilisation. Héritier de la tradition philosophique de l'époque pré-impériale qui invoquait la sanction de la Voie du Ciel (*tiandao* 天道) pour justifier le fonctionnement des hommes (*rendao* 人道), Ruan Ji ancre l'harmonie musicale dans l'harmonie cosmique afin de fournir un fondement philosophique à la mise en œuvre des principes de gouvernance : une fois établie la conformité de la musique à l'essence du cosmos et des êtres qui le peuplent, l'ordonnement du monde qui découle de cette essence naturelle se pare elle-même des attributs de la nature et de la nécessité. Dès lors, les codes (*lifa* 禮法) qui régissent dans l'ordre social les hiérarchies et rapports de classe seront eux aussi fondés et calqués sur les structures de l'univers. En d'autres termes, l'effort continu de Ruan Ji pour naturaliser la musique n'a d'autre fin que de légitimer son influence et son autorité sur le monde civilisé, et la mettre au service de la perpétuation des doctrines rituelles *mingjiao* 名教.

Mais par ailleurs, dans le tableau que dépeint Ruan Ji de la société idéale où règnent la concorde et l'unité, la transformation qu'opère la musique revêt parfois des allures de spontanéité naturelle (*ziran* 自然) et de non-agir (*wuwei* 無為) caractéristiques du taoïsme. Ainsi :

故律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類 (...) 天地合其德則萬物合其生，刑賞不用而民自安矣矣。乾坤易簡，故雅樂不煩。道德平淡，故五聲無味。不煩則陰陽自通，無味則百物自樂。日遷善成化而不自知，風俗移易而同于是樂。此自然之道，樂之所始也。

C'est pourquoi lorsque les échelles étaient bien ajustées, les souffles *yin* et *yang* étaient en harmonie, et lorsque les tons et les notes étaient bien équilibrés les dix-mille êtres s'ordonnaient en catégories (...) Le Ciel et la Terre joignaient leurs vertus et toutes les créatures alliaient leur vitalité ; sans même qu'il fût nécessaire de recourir aux châtiments ou aux éloges, le peuple tout naturellement se trouvait en paix. Les principes *qian* et *kun* procèdent avec aisance et simplicité, partant la musique élevée est sans sophistication. La Voie et son efficience sont égales et discrètes, partant les cinq notes sont sans saveur. En vertu de cette sobriété, les énergies *yin* et *yang* communiquent naturellement ; en vertu de cette fadeur, les dix-mille êtres connaissent naturellement la félicité. Au fil des jours, insensiblement le bien s'accomplissait, mœurs et coutumes allaient en s'amendant, unifiées sous l'effet de cette musique.

Dans cette description des vertus de la musique en son état originel, que Ruan Ji résume en une formule : « la voie naturelle » (*ziran zhi dao* 自然之道), la transformation opère de manière discrète et secrète, sur le mode du non-agir qui est le propre du Dao : la Voie et sa vertu sont sans à-coups ni éclat (*pingdan* 平淡), la musique sans saveur (*wuwei* 無味) et son influence insensible : ses bienfaits s’accomplissent au fil des jours dans une pure spontanéité, sans conscience ni intentionnalité (*ri qian shan cheng hua er bu zi zhi* 日遷善成化而不自知). On ne peut manquer de relever dans ce paragraphe la récurrence de l’adverbe *zi* 自 (*zi an* 自安, *zi tong* 自通, *zi le* 自樂), désignant cette force spontanée de génération ou de transformation, ce dynamisme silencieux mais fécond et sans limites en vertu duquel tout advient de par soi-même.

Peut-être cette influence imperceptible de la musique est-elle moins chez Ruan Ji le fruit d’une vertu du Dao, proprement taoïste, que le fait de sa nature « douce » et non coercitive : la musique ne relève pas comme les châtements de la force ou de la violence, mais induit de l’intérieur le ressort de la rectification, de l’amendement : en tant que force de transformation morale ou agent d’influence civilisatrice, elle œuvre selon une modalité *pneumatique*, à la façon du climat ou de l’air ambiant. C’est parce qu’elle est dans son principe invisible mais irréprouvable et inéluctable comme l’air, que la transformation par la musique prend des allures de « non-agir » *wuwei* 無為. De ce point de vue, il existe une convergence des théories de l’influence pneumatique exploitées par la tradition confucéenne, et des conceptions du non-agir taoïste. Et de fait, Anne Cheng parle bel et bien d’un « non-agir confucéen » et d’un « terrain commun entre le non-agir taoïste et le ritualisme confucéen qui, lui aussi, repose sur l’efficace d’un Dao harmonieux²⁴⁹ », lorsqu’elle évoque « le rêve confucéen d’un monde non pas placé sous l’égide d’un gouvernement, fût-il idéal, mais s’équilibrant et s’harmonisant de lui-même, comme au temps du souverain mythique Shun qui se contentait de rester assis face au sud, incarnant ainsi un non-agir tout taoïste²⁵⁰. » Elle fait ici référence à un passage du *Lunyu* dans lequel Confucius déclarait :

無為而治者，其舜也與！夫何為哉？恭己正南面而已矣。

Qui, mieux que Shun, sut gouverner par le non-agir ? Que lui était l’action ? Il lui suffisait, pour faire régner la paix, de siéger en toute dignité face au plein sud. »²⁵¹

Or Shun est précisément, rappelons-le, le roi compositeur ou commanditaire de l’air de Shao, mentionné dans le *Yuelun* comme la musique suprême, l’archétype de la perfection et de la beauté musicale, auquel sont consacrées les descriptions les plus éloquents et les plus élogieuses. Elle est la musique qui par son efficace vertueuse instaure la communion des êtres, la paix et la concorde naturelles, jusqu’à rendre inutiles les châtements et les éloges.

²⁴⁹ Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise* p. 193-194 et p. 211 note 14.

²⁵⁰ *Ibid.* p. 83.

²⁵¹ *Lunyu* XV.4.

Tout se passe donc comme si la musique, instance de la civilisation confucéenne, adoptait le mode opératoire de la nature taoïste, et comme si la création de la musique par les anciens rois avait eu pour conséquence la formation d'un monde dans lequel toutes les créatures agissaient *instinctivement* en conformité avec le rituel, la convenance, l'ordre. Autrement dit, cette musique induit une *conformité naturelle aux instances civilisatrices*. Ressaisie dans les termes à des débats philosophiques à l'époque de Ruan Ji, cette conception de la musique est le lieu d'une harmonisation des paradigmes spontanéiste (*ziran* 自然) et conformiste (*mingjiao* 名教).

En résumé, la musique est cette instance culturelle fondée en nature qui permet de réaliser, au moyen d'une opérativité relevant du non-agir et de la spontanéité taoïste, la société uniforme, hiérarchisée et harmonieuse de l'idéal confucéen. Par conséquent, l'on peut dire que les conceptions musicales de Ruan Ji dans le *Yuelun* illustrent la double postulation de sa première philosophie : la réalisation des valeurs confucéennes, et la mobilisation pour y parvenir des valeurs taoïstes. Par la suite, Ruan Ji percevra ces valeurs comme antagonistes et mutuellement exclusives, et fera le choix de la nature taoïste *contre* l'ordre ritualiste.

CONCLUSION : SIGNIFICATION ESTHÉTIQUE DU YUELUN

La réflexion musicale d'un texte comme le *Yuelun* ne s'élabore pas dans une perspective esthétique (conçue comme recherche du plaisir, de l'agrément, du libre jeu des sensations) mais sous l'angle moral et politique de l'harmonie sociale. La valeur de la musique est donc estimée à l'aune de critères extra-musicaux, qui supplantent et même annulent les critères proprement esthétiques (recherche polyphonique, richesse mélodique, variation rythmique etc.). C'est pourquoi la musique charmeuse et envoûtante dont se grisent certains souverains est condamnée par Ruan Ji. C'est pourquoi également s'il promeut comme Xunzi l'idéal d'une musique principe de joie, cette joie ne se confond pas avec un plaisir esthétique consistant dans l'agrément des sens, mais est bien davantage une satisfaction morale résultant de la culture de soi ou de la concorde sociale ; et à l'inverse, lorsqu'il condamne le goût pour les musiques tristes, il condamne une forme de plaisir qui, même s'il s'exprime par les larmes et les soupirs, relève précisément de l'exaltation de la sensibilité et de la délectation esthétique.

Malgré cette conception utilitaire de la musique dont Ruan Ji perpétue les insuffisances et les partialités, il est loisible de trouver dans le *Yuelun* une contribution significative à l'histoire de l'esthétique musicale, qui se présente sous la forme d'une *esthétique embryonnaire de la transcendance* :

Du point de vue des émotions notamment, si le *Yuelun* exalte l'état sans désirs (*wuyu* 無欲) atteint grâce à la musique, il manque de définir précisément cette expérience, et par ailleurs ne va pas jusqu'à rejeter toute vie émotionnelle : son éloge des musiques aux vertus joyeuses, doublé de la condamnation des musiques tristes, trahit la persistance d'un esprit de distinction fonctionnant sur le mode partial des aversions et des préférences.

Ce n'est que plus tardivement, dans des textes comme le *Qingsi fu* 清思賦 (*Rhapsodie sur la purification des pensées*), le *Da Zhuang lun* 達莊論 (*Essai sur la compréhension du Zhuangzi*) et le *Daren xiansheng zhuan* 大人先生傳 (*Vie de Sieur Grand Homme*) que l'absence de désirs acquerra pleinement sa dimension d'ataraxie et relèvera d'une parfaite vacuité émotionnelle. Ainsi, dans le *Qingsi fu*, la sollicitation des sens et les désirs qui en résultent seront quelque chose qu'il faut dépasser pour ne pas se dissoudre dans des attirances conflictuelles, et atteindre un état de plénitude absolue :

冰心玉質，則皖潔思存；恬淡無欲，則泰志適情。

Pour qui est doté d'un esprit de glace et d'une constitution de jade, alors la pensée subsiste dans sa blancheur immaculée. Pour qui sait être serein, détaché, libre de tout désir, alors les aspirations sont pacifiées et les affections contentées²⁵².

Le poème tout entier se fera le récit de cette expérience d'apaisement ou de purification des passions, venant clore la quête d'une beauté surnaturelle et fantasmatique, et introduisant

²⁵² *Rhapsodie de la purification des pensées (Qingsi fu 清思賦) Ruanji ji jiaozhu p. 31.*

l'âme dans un état pur et silencieux où l'individu fait corps avec le monde, s'unit aux dix-mille êtres dans une totalité harmonieuse et illimitée. Plus qu'une évasion mystique loin du monde, c'est une purgation mystique qui est au cœur du poème, et l'ataraxie apparaît comme une expérience de transcendance et de liberté²⁵³.

Le *Dazhuanglun* et le *Darenxianshengzhuàn* développeront davantage encore ce motif de la transcendance absolue, en mettant en scène la figure d'un Homme Suprême (*zhiren* 至人), sorte de géant cosmique et fantasmatique qui affiche à l'égard des choses du monde une adiaphorie superbe, le disposant à les accepter toutes sans distinction. Ainsi, à une bande de ritualistes guindés brandissant les sacro-saintes valeurs de la *doxa* confucéenne (l'origine prétendument naturelle des différences et hiérarchies au fondement de l'ordre social, la distinction axiologique du bon et du mauvais, du vrai et du faux, de l'auspiceux et du funeste, etc.) le Grand Homme opposera la relativité et l'équivalence de toutes choses, qui appartiennent à une même totalité unifiée. Sitôt ce monisme compris, les préférences personnelles perdent leur raison d'être, inclinations et rejets se résorbent :

至人者，恬於生而靜於死。生恬，則情不惑；死靜，則神不離。故能與陰陽化而不易，從天地變而不移。生究其壽，死循其宜，心氣平治，消息不虧。

L'Homme Accompli est placide devant la vie et paisible devant la mort. Parce que la vie le laisse placide, ses sentiments ne peuvent se troubler ; parce que la mort le laisse paisible, ses esprits ne peuvent se disperser. C'est pourquoi il peut évoluer avec le *yin* et le *yang* sans changer, et suivre les changements du ciel et de la terre sans se transformer²⁵⁴. Vivant, il va au terme de l'âge imparti par le ciel ; mourant, il se conforme à l'ordre des choses. Son cœur et ses souffles sont pacifiés et bien régulés, diminuant ou croissant sans jamais venir à manquer²⁵⁵.

Si pour Sieur Ruan la quiétude de l'âme passait par l'absence de désirs (*wuyu* 無欲), pour le Grand Homme elle passera par l'égalisation de toutes choses (*qiwu* 齊物), dans le droit fil du *Zhuangzi*²⁵⁶. Entre l'indifférence (aux différences du monde) chez l'homme sans désirs, et la parfaite indifférenciation du monde (d'où sont absentes toutes distinctions) chez le Grand Homme, autrement dit entre l'homme indifférent (*wu yu* 無欲) et le monde indifférent (*qi wu* 齊物), s'opérera une mutation capitale dans la conception du quiétisme et de transcendance émotionnelle.

Cette évolution est corrélative d'un autre changement, affectant la vision de la Nature : alors que le *Yuelun* évoquait une nature structurée par les différences et les hiérarchies, les textes ultérieurs la décriront comme totalité indifférenciée, indistincte même de l'individu qui s'unit à elle. Par conséquent, l'idéal de détachement et d'impassibilité

²⁵³ Holzman : *Poetry and Politics*, p. 143.

²⁵⁴ De manière intéressante ici, on relève que l'homme suprême évolue « sans changer » (*bu yi* 不易) et suit les changements « sans se transformer » (*bu yi* 不移), tout au contraire d'un sujet soumis à l'influence transformatrice de la musique rituelle dans le *Yuelun*.

²⁵⁵ *Da Zhuang lun, Ruanji ji jiaozhu* p. 144.

²⁵⁶ Comprenant l'indifférenciation fondamentale de toutes choses (notamment la vie et la mort) *Zhuangzi* appelait à un « jeûne du cœur » (*xinzhai* 心齋), ascèse émotionnelle visant à l'abrasion de toute forme d'inclination ou de rejet, afin d'établir l'esprit dans une parfaite ataraxie. Cf. *Zhuangzi*, « Renjianshi » 人間世 et « Qiwulun » 齊物論.

fondé sur une compréhension philosophique de l'équivalence des choses n'aura plus rien à voir avec celui du *Yuelun*, fondé sur une indifférence résignée aux différences. Bien au contraire : le Ruan Ji de ces textes plus tardifs torpillera sans ménagement les valeurs portées au pinacle par ses contradicteurs confucéens, et par lui-même dans le *Yuelun* ; et plus encore, il dénoncera les méfaits de l'esprit de distinction, qui désarticule et cloisonne les réalités, échelonne les dignités et ce faisant les oppose, affirme l'un et récuse l'autre, conduisant à toutes sortes de désordres et de conflits. Alors que le maintien des distinctions conditionnait dans le *Yuelun* l'ordre et l'harmonie du corps social, il entraînera dans les textes plus tardifs leur désagrégation et leur perversion.

À défaut de pouvoir consacrer une analyse extensive à ces conceptions dans les textes de Ruan Ji, nous proposons de les aborder par un autre biais : celui de ses pratiques musicales, auxquelles nous consacrerons la suite de cette étude.

Chapitre 2 : Ruan Ji et le sifflement (*changxiao*) : Une esthétique naturaliste

La musique, c'était simplement le bruit que je faisais en m'emplissant de ciel.
Jean Giono, *Le serpent d'étoiles*¹

阮生古狂達，遁世默無言。
猶餘胸中氣，長嘯獨軒軒。
高情遺萬物，不與世俗論。
登臨偶自寫，激越蕩乾坤。
醒為嘯所發，飲為醉所昏。
誰能與之較，亂世足自存。

Ruan Ji vécut comme les anciens, libre et sans entraves.
Sans un mot il se retira, dans le silence loin du monde.
Comme si un excès de souffle emplissait sa poitrine,
Il poussait son long sifflement, heureux et solitaire.
Ses pensées élevées laissaient toutes choses loin derrière,
Il ne discutait pas avec l'homme des foules et du vulgaire ;
Il montait jusqu'à un coin retiré pour épancher son âme,
En des sons aigus et clairs qui ébranlaient ciel et terre.
Dans ses moments sobres, siffler l'inspirait ;
Et lorsqu'il buvait l'ivresse lui troublait l'esprit.
Qui pourrait prétendre se comparer à lui ?
Dans le chaos du monde, se contenter de rester en vie.²

¹ Jean Giono, *Le Serpent d'étoiles*, Grasset 1933, p. 44

² Su Shi 蘇軾 : *La Terrasse du Sifflement de Ruan Ji* (*Ruan Ji xiao tai* 阮籍嘯臺). La Terrasse du Sifflement (*xiao tai* 嘯臺, nommée aussi *Ruan gong xiao tai* 阮公嘯臺 ou *Ruan Ji tai* 阮籍台), se situe à Weishi 尉氏 (district de la maison ancestrale du clan Ruan) dans l'actuel Henan.

INTRODUCTION

Pour mettre en perspective les conceptions musicales exposées par Ruan Ji dans le *Yuelun*, nous nous proposons d'en chercher un contrepoint empirique dans sa pratique réelle de la musique. Celui-ci eût pu se trouver dans la mélodie pour *qin* dont la composition lui est attribuée « Le Fol ivre » (*jiu kuang* 酒狂), qui dément bien plus qu'il ne l'avère le propos du théoricien³. Toutefois, la pratique musicale qui nous semble caractériser le mieux Ruan Ji n'est pas tant le *qin*, que cet art très particulier du *sifflement*, terme par lequel nous rendons, approximativement et par défaut, le mot *xiao* 嘯 ou *changxiao* 長嘯. C'est là d'un trait distinctif qui définit Ruan Ji plus proprement que le *qin*⁴. Quoique cette pratique du sifflement ne fasse chez lui l'objet d'aucune théorisation et s'apparente moins évidemment à de la « musique », il nous paraît néanmoins pertinent de l'aborder dans le cadre d'une recherche sur les conceptions et pratiques musicales de Ruan Ji. En effet, sa mention dans les sources textuelles, contemporaines comme postérieures, si récurrente que l'on peut parler d'un véritable *topos hagiographique* et poétique, ainsi que la figuration picturale qui associe typiquement cette pratique à Ruan Ji, témoignent de l'importance de celle-ci dans le façonnement de son personnage et la constitution de sa singularité. Réciproquement, il appert que Ruan Ji a joué un rôle déterminant dans ce qu'on appellera « l'esthétique du sifflement », dans l'élaboration de son histoire ou de sa légende, de son répertoire, de l'idéal spirituel qu'il représente et des valeurs esthétiques qu'il véhicule.

C'est à ce double titre que le sifflement a attiré notre attention et nous a paru digne d'une incursion, au cours de laquelle ce qui eût pu sembler a priori une marotte marginale — un violon d'Ingres — et insignifiante dont Ruan Ji eût été l'un des seuls adeptes, s'est révélée une pratique à l'histoire longue et à la richesse insoupçonnée :

³ Nous avons consacré à cette mélodie une étude spécifique que, pour l'économie générale du travail nous avons décidé de ne pas inclure dans le corps de la thèse (voir en annexe).

⁴ Ouvrages consultés : Li Fengmao 李豐楙 : « Daojia xiao de chuanshuo ji qi dui wenxue de yingxiang » 道教嘯的傳說及其對文學的影響 (« La légende du *xiao* taoïste et son influence sur la littérature »), in *Liuchao Sui Tang xiandao lei xiaoshuo yanjiu* 六朝隋唐仙道類小說研究 (*Recherches sur les Immortels taoïstes dans les romans des Six dynasties, des Sui et des Tang*), Taïpei, Xuesheng shuju, 1987 ; Kong Ji 孔機 : « Wei Jin shidai de xiao » 魏晉時代的嘯 (« Le sifflement de l'époque Wei-Jin »), in *Wei-Jin fengdu ershi jiang* 魏晉風度二十講 (*Vingt conférences sur les mœurs lettrées de l'époque Wei-Jin*), Pékin, Huaxia chubanshe, 2009, p. 284-289 ; Huang Jieli 黃潔莉 : « Chenggong Sui zhi Xiaofu » 成公綏之嘯賦 (« La Rhapsodie sur le sifflement de Chenggong Sui »), dans *Wei Jin yuelü, yueli, yuejing juewei* 魏晉樂律、樂理、樂境抉微 (*Recherche sur les tempéraments, les théories et l'univers spirituel de la musique sous les Wei-Jin*), Thèse de doctorat à l'Université nationale de Chenggong, centre d'études en littérature chinoise, 1998 ; Yang Dian 楊典 : « Xiao wen » 嘯問 (« Le sifflement en question ») dans *Yinji changxiao lu, gudai qinren fenggu yu dangdai jingshen chuying* 隱几長嘯錄, 古代琴人風骨與當代精神處境 (*Siffler contre un accoudeur : Joueurs de qin de l'antiquité et mentalités contemporaines*), Taïpei, Xinrui wenchuang chubanshe, 2012, p. 135-143 ; Tim Wai-Keung Chan : « Ruan Ji's and Xi Kang's visits to the two "immortals" », in *Monumenta Serica*, vol. 44, 1996, p. 141-165 ; François Picard : « Le xiao, ou souffle sonorisé », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 4, 1991, p. 17-26.

Dès les fin des Han en effet, le sifflement est devenu un usage prisé par un certain nombre de lettrés, et se signale comme un phénomène culturel notable de la société Wei-Jin, à l'instar de l'absorption du vin et des drogues — le « manger froid » qui fut une autre constituante importante de l'identité lettrée à cette époque. Entre les Wei-Jin et les Tang, c'est toute une idéologie qui s'est développée autour du sifflement, avec sa littérature, sa mythologie, sa symbolique, sa tradition, son répertoire, au sein desquels Ruan Ji, fervent pratiquant, occupe une place essentielle. Alors qu'il nous apparaît comme un pionnier dans le développement de cette idéologie, les reconstructions historiques plus tardives aiment à faire de lui le dernier détenteur de cet art et l'ultime jalon de sa transmission.

La vogue du sifflement n'est certes pas comparable à l'engouement que suscita le *qin*, en particulier sous les Ming et les Qing, donnant naissance à l'impressionnant corpus littéraire et musical dont nous avons fait état dans les chapitres précédents. Il ne connut jamais cette ampleur mythique, et resta un phénomène beaucoup plus ponctuel et circonscrit : limité à une petite communauté de siffleurs parmi lesquels émergent quelques figures saillantes, et limité temporellement à la période Wei-Jin où il atteint son plein essor, après quoi l'on s'accorde à dire qu'il déclina. En somme, si l'époque Wei-Jin constitue pour l'histoire du *qin* une période charnière où se fixe l'amorce d'une esthétique à venir, elle marque pour le sifflement l'apogée d'un art qui fut toujours marginal et restera singulier. Le sifflement acquiert alors une signification foncièrement nouvelle et une valeur inédite, avant de disparaître, immédiatement, au fort même de cette apogée. S'il subsiste aux époques ultérieures, c'est de manière très résiduelle, et bien plus dans l'imaginaire et la littérature que dans la réalité concrète des lettrés⁵.

Son évanescence ne doit pas occulter son importance, et nous paraît même en tant que telle significative : pourquoi le sifflement connut-il une telle fortune sous les Wei-Jin ? Quel est le rôle de Ruan Ji dans cet engouement, qui lui vaut d'être en retour perçu comme une figure emblématique de cette pratique ? De quoi le sifflement est-il le signe, que représentait-il pour être ainsi investi ? Et surtout... qu'a-t-il à voir avec la musique ?

Nous partirons du postulat que sans en être aucunement le théoricien, Ruan Ji fut, peut-être à son insu, une figure de proue voire l'instigateur de cette pratique, au même titre que He Yan pour l'absorption des drogues. Il est notoire en effet que Ruan Ji, figure tutélaire des Sept Sages, exerça une forte influence chez ses contemporains comme dans la postérité ; si son tribut dans le domaine philosophique ne fut pas aussi substantiel que celui de Ji Kang, il jouit néanmoins d'une renommée considérable : outre la valeur littéraire de son œuvre poétique, il était admiré pour sa personnalité, sa conduite, ses idées ou plutôt la

⁵ La pratique existe toujours sous les Tang (son évocation dans les poèmes de Li Bai, Wang Wei ou Liu Zongyuan atteste un usage toujours vivant) puis disparaît sous les Song : hormis ses quelques apparitions nominales, les lettrés, à de rares exceptions près (Su Shi notamment) ne s'y adonnent plus vraiment.

manière dont il les exprimait (l'iconoclasme, le mépris des rites, la critique des convenances n'étant pas chez lui de creuses poses mais le reflet d'une posture idéologique profonde), et fit des émules parmi les lettrés de son temps. Ainsi l'un d'eux se faisait-il appeler le « fantassin de l'est » (*jiangdong bubing* 江東步兵)⁶ et les « Huit esprits libres » (*ba da* 八達) de la dynastie Jin se proclamaient-ils les héritiers des Sept Sages, dont ils imitaient à outrance les conduites les plus débridées⁷.

Après avoir mis en évidence la récurrence et la prégnance du sifflement chez Ruan Ji, qui permettent de le considérer non seulement une activité de prédilection ou un *motus vivendi*, mais plus encore un trait idiosyncratique de sa personnalité, nous préciserons la notion de *xiao* en déployant son large éventail de significations et d'emplois. En resserrant l'examen sur la période Wei-Jin, nous chercherons à rendre compte des prolongements, élargissements et inflexions de certains emplois, ainsi que de l'apparition de nouveaux usages qui, à la lumière de la conjoncture politique, sociale et intellectuelle, font du sifflement une spécificité culturelle sans équivalent, où se fixent certaines tendances majeures de cette époque.

C'est à cette époque que le sifflement, à la faveur d'un élargissement de son champ expressif, se fait plus souvent la manifestation satisfaite d'une nature fantasque et indépendante, ou celle arrogante d'un mépris des convenances, par quoi il assume une dimension provocatrice voire contestatrice ; associé à des aspirations de retraite, de non compromission avec le siècle, il devient l'attribut du lettré révolté ou dégagé, l'emblème de son détachement ou de sa dissidence. D'autre part, par son ancrage dans le monde naturel, il est le médium d'une communication spontanée, voire d'une communion avec lui. Cette fonction le rattache étroitement à la pensée taoïste, qui connaît à l'époque son renouveau à travers les réflexions de l'Étude du Mystère, focalisées notamment sur la notion de « Nature » (*ziran* 自然) et ses rapports avec la « doctrine des noms » (*mingjiao* 名教). Par conséquent, le sifflement apparaît comme le geste dans lequel se réalise une maxime forte du *Xuanxue* : l'injonction à privilégier la nature sur les normes ou les prescriptions rituelles, où se jouent pour les lettrés des choix existentiels capitaux.

Le sifflement intervient également dans un autre débat majeur du *Xuanxue*, débat séculaire et initialement herméneutique sur le langage et la pensée du Sage, à un moment où il s'infléchit en réflexion plus générale sur les potentialités du discours. En illustrant ces discussions et en apportant une réponse singulière aux lacunes de la parole, le sifflement acquiert une signification philosophique inédite et devient un mode privilégié de connaissance ou de communication.

⁶ *Shishuo xinyu* 23.20.

⁷ Deux d'entre ces huit libertins, Xie Kun 謝鯤 (281-323) et Ruan Fu 阮孚 (278- env. 326) étaient connus pour s'adonner au sifflement.

Enfin, son association de plus en plus fréquente avec la musique, et même, son assimilation pure et simple à une forme musicale, dotent le sifflement d'une consistance artistique qui fait de lui un habitus à valeur esthétique. Cette inflexion nouvelle dénote la prédilection croissante des lettrés pour des formes artistiques émancipées des tutelles morales, qui évincent le plaisir privé et répriment le libre déploiement de la sensibilité.

Nous chercherons à mettre en lumière ces différents linéaments et leurs corrélations afin de montrer comment ils convergent dans le concept d'« esthétique naturaliste », qui s'inscrit en faux contre les conceptions musicales défendues par Ruan Ji lui-même dans son *Traité sur la musique*. Ce démenti scelle la dichotomie chez lui entre théorie et pratique musicale, et illustre sur le plan esthétique les contradictions ou les mutations de sa pensée.

I. Ruan Ji, un parangon du sifflement

Dans la représentation collective qui s'est forgée à travers les siècles depuis leur époque jusqu'à nos jours, et qui les apparie sans jamais les confondre, « Ruan Ji siffle et Ji Kang joue du *qin* » : *Ji qin Ruan xiao* 嵇琴阮嘯. Cette formule, qui réduit à deux activités des personnalités riches et complexes, a fixé schématiquement dans les esprits les occupations favorites des deux lettrés ; il est loisible d'en dénoncer le tour caricatural, imputable au caractère synthétique et à la vocation ménmotechnique de l'ouvrage dont elle est extraite⁸, et il est bien évident que ces occupations attitrées ne constituaient nullement la prérogative de l'un ou de l'autre : Ruan Ji était reconnu comme un grand joueur de *qin*, et le sifflement n'était pas non plus étranger à Ji Kang, qui l'évoquait dans ses vers⁹. Mais par-delà sa simplification caricaturale, cette définition minimaliste s'enracine, tout en la consolidant, dans une imagerie tissée de confessions poétiques, portraits picturaux, récits historiques, anecdotes littéraires ou hommages commémoratifs, qui scellent jusque dans la postérité le motif non pas tant de Ruan Ji *sifflant*, que d'un « Ruan Ji *siffleur* » où le sifflement, d'épithète descriptive d'une manière de faire, devient le nom définitoire d'une manière d'être.

⁸ Cette formule est tirée du *Classique des dix-mille caractères* (*Qianzi wen* 千字文) de Zhou Xingsi 周興嗣 (470 ?-521), qui agença dix-mille caractères calligraphiés de Wang Xizhi en séquences rimées visant à faciliter la mémorisation. L'ouvrage servit durant des générations pour l'apprentissage des caractères ainsi que l'initiation à la littérature et à la calligraphie.

⁹ Voir le treizième des « Poèmes à son frère entrant dans l'armée » (*Zeng xiong xiucai congjun shi* 贈兄秀才從軍詩), le dernier vers du poème « Rage au cachot » (*Youfen shi* 幽憤詩) ou le second poème de la série « Partie à boire » (*Jiuhui shi* 酒會詩), *Ji Kang ji jiaozhu*, Dai Mingyang, p. 13, 32 et 73.

A – Le lettré qui aimait siffler

1) Le motif du sifflement dans les poèmes de Ruan Ji

Le sifflement de Ruan Ji paraît d'abord sous le pinceau du poète, dans les autoportraits que livrent de lui ses *Poèmes du for intime* :

陽精炎赫，卉木蕭森。谷風扇暑，密雲重陰。激電震光，迅雷遺音。零雨降集，飄溢北林。泛泛輕舟，載浮載沈。感往悼來，懷古傷今。生年有命，時過慮深。何用寫思，嘯歌長吟。(…)

Le soleil darde ses brûlants rayons, dépouillant les plantes de leurs feuilles. / Le vent de la vallée souffle dans la touffeur, les nuées serrées s'amoncellent. / Vifs éclairs et violentes lueurs, foudre soudaine dont résonnent les échos. / Une pluie fine se rassemble pour tomber, ses embruns gagnent le bois du nord. / La barque légère flotte et ballotte, tantôt au creux tantôt au pic de la vague. / Attristé du passé et déplorant l'avenir, je regrette les anciens temps et m'afflige du présent. / À toute vie est imparté son lot d'années, le souci s'approfondit avec le temps. / Que sert d'écrire de telles pensées, quand il suffit de chanter, siffler ou fredonner ?¹⁰

Ou encore :

月明星稀，天高氣寒。嘯歌傷懷，獨寤寐言。臨觴撫膺，對食忘餐。世無萱草，令我哀嘆！

La lune brille parmi les étoiles clairsemées, le ciel est haut et l'air glacé. / Je siffle et fredonne tristement ; / parlant seul dans le sommeil ou dans la veille, / Face à ma coupe je me frappe la poitrine, devant mon repas je perds l'appétit. / Hémérocalle¹¹ qui ne pousses guère en siècle, comme m'afflige ton absence !¹²

Force est d'admettre qu'au regard d'un corpus de plus de quatre-vingt poèmes, ces deux seuls vers ne suffisent pas à établir la fréquence, la prégnance ou l'importance du sifflement dans la vie de Ruan Ji, ni à définir celui-ci comme une caractéristique forte de sa personnalité. Tout au plus permettent-ils de constater le recours sporadique à cette pratique, dans une visée principalement lyrique. C'est donc ailleurs qu'il nous faut rechercher les éléments probants qui mettront en évidence ce trait définitoire de la personnalité de Ruan Ji.

2) Représentation iconographique de Ruan Ji sifflant

On trouvera d'abord cette image de Ruan Ji sifflant dans certaines représentations picturales des Sept Sages de la forêt de bambous, qui constituèrent longtemps un motif de prédilection des peintres. C'est ici plus particulièrement un bas-relief mural qui nous intéresse, découvert près de Nankin dans une tombe des Six Dynasties : « Portraits sur brique des Sept Sages de la forêt de bambous et Rong Qiqi » (*zhulin qixian yu Rong Qiqi*)

¹⁰ *Ruan Ji jiaozhu* p. 437.

¹¹ Aussi appelée *wangyou cao* 忘憂草 : « plante qui fait oublier le chagrin ».

¹² Poème conservé dans le *Yüwen leiju* juan 26, « ren bu » 人部, « yan zhi » (言志). On ne le trouve pas dans l'édition Zhonghua shuju mais dans celle du Shanghai guji (p. 124).

zhuanke bihua 竹林七賢與榮啟期磚刻壁畫)¹³. Les Sept Sages y figurent en compagnie anachronique de l'ermite Rong Qiqi¹⁴, chacun étant représenté avec son expressivité individuelle et les attributs qui permettent immédiatement de l'identifier : Ji Kang joue du *qin*, Ruan Xian pince son *ruan*¹⁵, Liu Ling lève sa coupe et Ruan Ji, la main portée à sa bouche dans une position évoquant un pied de nez, les lèvres pincées et les joues distendues, pousse un *xiao*¹⁶. En tant que reconstruction iconographique postérieure, cette représentation est indicatrice de l'image du Ruan Ji siffleur qui vient se superposer au personnage historique.

Dans un article consacré aux représentations picturales des Sept Sages à travers les siècles¹⁷, Ellen Johnston Laing montre comment sous l'influence de la libération néo-taoïste et dans le contexte de la découverte de l'individu, la peinture de personnages vit émerger sous les Wei-Jin un nouveau type de portrait qu'elle baptise « portrait de caractère » (*character portraiture*). Ces portraits, loin d'être de simples représentations physiques, relevaient davantage de l'évocation émotionnelle et de l'étude de la nature humaine, dérivée de l'appréciation du caractère (*character appraisal*¹⁸) qui connaissait à l'époque son plein essor, et dont on trouve dans l'« écriture du caractère » (*character writing*) du *Shishuo xinyu* une exemplification littéraire¹⁹. Témoignant d'une attention nouvelle à la réalité intérieure des êtres, ces portraits illustrent l'effort pour réaliser, par des moyens picturaux, des évocations authentiques et suggestives de leurs modèles. Recherchant moins la conformité physiologique que la saisie d'une nature intime et de la vie affective de leurs sujets, l'artiste représentait des traits saillants de leur caractère et introduisait les éléments d'un portrait personnalisé : chacun est donc représenté dans une posture, une activité

¹³ Voir annexe. La tombe, qui date de la fin du 4^{ème} siècle, fut découverte au printemps 1960 aux abords de Xishanqiao 西善橋 au sud-ouest de Nankin ; les deux panneaux de briques sont conservés au Musée de Nankin. Voir annexe. Cf. Luo Zongzhen 羅宗真 : « Nanjing Xishanqiao Nanchaomu ji qi zhuanke bihua » 南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫 (« La tombe des Six Dynasties de Xishanqiao à Nankin et ses portraits sur brique »), *Wenwu* 1960 n°8/9, p. 37-42. A. C. Soper : « A New Chinese Tomb Discovery : The Earliest Representation of a Famous Literary Theme », *Artibus Asiae* vol 24, 1961, p. 79-86.

¹⁴ Rong Qiqi 榮啟期 vivait en ermite au pied du Taishan sous les Printemps et Automnes (on le rencontre dans le *Huainanzi* « Zhushu xun » 主術訓 et le *Liezi* « Tianrui » 天瑞). Il représentait sans doute pour Ruan Ji, Ji Kang et les autres l'idéal d'une vie détachée des soucis mondains, en accord avec la Nature et en compagnie de son *qin* ; c'est pourquoi, outre les besoins de la parité dans la composition (quatre figures par panneau) il figure parmi les Sept Sages.

¹⁵ Le *ruan* 阮, sorte de luth circulaire à corps rond et manche étroit, avec quatre cordes et des frettes. Ruan Xian est parfois considéré comme l'inventeur de cet instrument, qui en réalité existait depuis les Han, et fut seulement baptisé ainsi en raison de sa fréquente association avec Ruan Xian. Cf. A. Dien, « Music and musical instruments » *Six Dynasties Civilization*, Yale University press, 2007, p. 491.

¹⁶ Voir annexe.

¹⁷ E. J. Laing, « Neo-Taoism and the "Seven Sages of the Bamboo Grove" in Chinese Painting », *Artibus Asiae* vol 36, 1974, p. 5-54

¹⁸ Tang Yiming : *The Voices of Wei-Jin scholars : A Study of Qingtan*, Columbia University, 1991.

¹⁹ Voir aussi Nanxiu Qian : *Spirit and self in Medieval China : The Shih-shuo hsin-yü and its legacy*, Honolulu, University of Hawai'i's press, 2001.

différentes, avec une expression faciale, une gestuelle, un attribut distinctifs, qui suggèrent son tempérament ou ses talents et illustrent l'application du précepte cher à Gu Kaizhi : *yi xing xie shen* 以形寫神 « transcrire l'esprit par des moyens visuels ». Soigneusement sélectionnés, ces détails significatifs rendent chaque portrait parfaitement individué et non interchangeable. Or c'est précisément en posture de siffleur qu'est représenté Ruan Ji dans cette série de portraits sur brique, et c'est ce qui nous fonde à parler chez lui du sifflement moins comme d'une marque stéréotypée que comme d'un *trait idiosyncratique* de sa personne, digne à ce titre de notre attention.

3) Le sifflement dans les sources historiques et les anecdotes littéraires

Nombreux sont en outre les textes, et variés leurs registres, à faire état du goût de Ruan Ji pour le sifflement. Leur inventaire non exhaustif permet de mettre en lumière un leitmotiv où s'élaborent concomitamment le personnage historique et littéraire de Ruan Ji, ainsi que les contours et significations de cette pratique :

(a) La biographie du *Jinshu* mentionne dès les premières lignes le talent de Ruan Ji pour le sifflement et le fait figurer au rang de ses activités favorites :

嗜酒能嘯，善彈琴。當其得意，忽忘形骸。

(Ruan Ji) adorait l'alcool et savait siffler ; c'était aussi un excellent joueur de *qin*. Lorsqu'il trouvait pleine satisfaction, il en oubliait son propre corps²⁰.

Cette synthèse des goûts de Ruan Ji présente l'intérêt de rapprocher l'ivresse, la pratique du *qin* et le sifflement, suggérant une communauté d'expérience que l'on peut nommer extase (littéralement « oubli du corps » 忘形骸), aspect capital du sifflement.

(b) D'une manière analogue, le *Zhulin qixian lun* juxtapose le don de Ruan Ji pour le sifflement à son penchant naturel pour l'alcool ; mais il lui donne une connotation plus désinvolte, en l'associant à une position malséante et à des habitudes inconvenantes :

阮籍，性樂酒，善嘯，聲聞數百步。籍常箕踞嘯歌，酣放自若。

Par nature, Ruan Ji trouvait sa jouissance dans le vin et excellait dans l'art du sifflement ; on pouvait l'entendre à des centaines de pas à la ronde. Il était courant de le trouver assis dans une posture cavalière, à chanter et siffler, se laissant aller sans retenue et tout à son aise²¹.

(c) Le *Shishuo Xinyu* dévoué à l'écriture du caractère à travers des mises en situation particulières, ne pouvait manquer de s'emparer de ce motif ; il donne à cette habitude de Ruan Ji l'occasion de se manifester dans un contexte précis, et place l'anecdote dans la section « *jian'ao* » 簡傲, sous le signe donc de l'arrogance et du mépris :

晉文王功德盛大，坐席嚴敬，擬於王者。唯阮籍在坐，箕踞嘯歌，酣放自若。

Le mérite et la vertu du prince Wen de Jin (Sima Zhao) étaient considérables ; lorsque il avait pris place en compagnie, il était majestueux et inspirait le respect dû à un roi. Seul Ruan Ji restait assis en sa

²⁰ *Jinshu* juan 49 (ZHSJ p.1362).

²¹ Cité dans le *Taiping yulan* juan 392 « *renshi bu, xiao* », (SKQS 896-561).

présence, les jambes étendues devant lui, sifflant et chantant, buvant sans retenue et parfaitement à l'aise²².

(d) On peut citer aussi une lettre adressée à Ruan Ji par son contemporain Fu Yi 伏羲, qui dénonçait l'extravagance avec laquelle il donnait libre cours à ses humeurs :

(...) 而吾聞子乃長嘯慷慨，悲涕潺湲，又或撫腹大笑，騰目高視，形性(个舟)張，動與世乖，抗風立侯，蔑若無人。(…)

(...) J'ai entendu dire que vous sifflez et soupirez, versant des flots de larmes ; ou qu'à d'autres moments vous vous esclaffez en vous caressant le ventre, roulant des yeux et regardant tout de haut ; prenant vos aises, vous n'aimez rien tant qu'à agir à l'inverse des usages de notre siècle. Vous avez placé votre cible dans le sens contraire du vent et méprisez le monde, comme si personne d'autre n'existait que vous. (...)²³

(e) Enfin, un poème composé en hommage à Ruan Ji par Yan Yannian 顏延年 (384-456), premier commentateur de ses *Yonghuai shi*, fait également mention du sifflement, qui apparaît ici comme un trait saillant et quasi mythique de son personnage :

阮公雖淪跡，識密鑒亦洞。沈醉似埋照，寓辭類託諷。長嘯若懷人，越禮自驚眾。物故不可論，途窮能無慟？

Ruan Ji cherchait à camoufler ses traces aux yeux du monde, / Mais dans son discernement pénétrait le fond des choses. / Plongé dans l'ivresse comme pour recouvrir l'éclat de ses talents, / Il se confiait à ses vers et les truffait d'allusions railleuses. / Il poussait de longs sifflements en pensant à l'ami de son cœur, / Offusquant les foules par son irrévérence. / À s'interdire tout jugement sur les choses ou les gens, / Pouvait-il ne pas s'affliger lorsque la fin du chemin brisait net sa course²⁴ ?

Dans ce portrait qui synthétise les principaux traits de la personnalité de Ruan Ji, le sifflement occupe significativement sa place parmi la circonspection, la dissimulation dans l'ivresse, la lucidité, la douleur, la transgression des règles ou encore la critique poétique voilée. Ce sifflement s'accompagne ici d'une « pensée pour quelqu'un » (若懷人, littéralement « comme s'il portait quelqu'un au fond de son cœur ») qui n'est pas forcément une personne précise, mais que l'on peut identifier comme étant Sun Deng 孫登, l'ermite que Ruan Ji rencontra dans les montagnes et avec qui il eut un échange très particulier. Cette rencontre, qui a nourri les récits des biographes et a inspiré de nombreux commentaires à ses contemporains comme à la postérité, mérite qu'on lui prête intérêt.

²² *Shishuo xinyu* 24.1 (ZHSJ p. 899).

²³ Fu Yi 伏羲, par ailleurs inconnu, était peut-être un descendant du clan Fu 伏 de Langya 琅邪 (sud-est du Shandong), appartenant à la haute aristocratie de la fin des Han. Sa lettre à Ruan Ji (*Yu Ruan Ji shu* 與阮籍書) est conservée dans le *Quan Sanguo wen* 53 (ZHSJ p. 1350) et le *Ruan Ji ji jiaozhu* p. 74.

²⁴ *Wujun yong* 五君詠, premier poème, conservé dans le *Wenxuan* juan 21, section 2 des « Poèmes » (*shi* 詩), sous-section des « Poèmes lyriques sur l'histoire » (*yong shi* 詠史) (SHGJ p. 1007).

B – Rencontre au sommet

Si la profusion des sources qui relatent cette rencontre dans la montagne entre Ruan Ji et un reclus rend sa datation et la localisation, voire parfois l'identité même du protagoniste, sujettes à discussion²⁵, il est incontestable qu'une telle rencontre eut lieu et constitua un événement capital dans la vie de Ruan Ji, et sans doute aussi décisif pour sa pensée et son œuvre, puisqu'elle lui inspira la composition d'un de ses textes majeurs, le *Daren xiansheng zhuan* 大人先生傳.

1) Récits d'une rencontre

Avant de nous interroger sur le sens et l'importance de cet épisode, il convient d'en faire la relation à partir des différentes sources, en rendant compte des variantes significatives. En effet, outre les différences relatives à certaines données factuelles et spatio-temporelles, les auteurs brodèrent à l'envi sur cette rencontre, chacun apportant un élément nouveau, soulignant un aspect particulier des protagonistes ou de leur échange :

(f) Biographie de Ruan Ji dans le *Sanguozhi* :

籍少時嘗遊蘇門山，蘇門山有隱者，莫知名姓，有竹實數斛、白杵而已。籍從之，與談太古無為之道，及論五帝三王之義，蘇門生蕭然曾不經聽。籍乃對之長嘯，清韻響亮。蘇門生追爾而笑。籍既降，蘇門生亦嘯，若鸞鳳之音焉。(...)

Durant sa jeunesse, Ruan Ji se promena un jour au mont Sumen, où vivait un ermite dont nul ne connaissait le nom ; il avait pour toute possession quelques boisseaux de grain, ainsi qu'un mortier et un pilon. Ruan Ji le suivit et l'entretint de l'antique voie du Non-agir, puis disserta de la vertu des Cinq Empereurs et des Trois Rois ; mais l'homme de Sumen, distant et silencieux, n'en écouta pas un mot. Alors Ruan Ji lui fit face et poussa un long sifflement, aux inflexions limpides et élégantes. Ravi, l'ermite de Sumen éclata de rire. Lorsque Ruan Ji fut redescendu de la montagne, l'ermite se mit lui aussi à siffler, émettant des sonorités pareilles aux chants d'un couple de phénix²⁶.

(g) Biographie de Ruan Ji dans le *Jinshu* :

²⁵ Différentes sources relatent la rencontre : une biographie de Sun Deng dans le *Shenxian zhuan* 神仙傳 de Ge Hong 葛洪, citée dans le *Taiping Guangji* 太平廣記 9.63 ; une autre biographie de Sun Deng dans le *Wenshi zhuan* 文士傳 de Zhang Yin 張隱, cité dans le commentaire au *Shishuo xinyu* 18.1 ; le *Weishi chunqiu* 魏氏春秋 de Sun Sheng 孫盛, cité dans le commentaire au *Sanguozhi* 21.604-605 ; le *Zhulin qixian zhuan* 竹林七賢傳 de Yuan Hong 袁弘, cité dans le *Shuijing zhu* 水經註 9.5b ; le *Zhulin qixian lun* 竹林七賢論 de Dai Kui 戴逵, cité dans le commentaire au *Shishuo xinyu* 18.1 et le *Taiping yulan* 392 ; le *Gaoshi zhuan* 高士傳 de Sun Chuo 孫綽, cité dans le *Shuijing zhu* 15.6b ; le *Shishuo xinyu* 世說新語 18.1 ; le *Jinshu* de Fang Xuanling 房玄齡 49.1362 ; une biographie non officielle de Sun Deng (*Sun Deng biezhuàn* 孫登列傳) citée dans le *Taiping yulan* 392. Ces sources ne sont pas unanimes sur la localisation ni sur la datation de la rencontre. Voir l'analyse et les hypothèses de T. Wai-Keung Chan : « Ruan Ji's and Xi Kang's visits to the two "immortals" », *Monumenta Serica*, vol 44, 1996, p. 141-165.

²⁶ La biographie est rattachée à celle de Wang Can par Pei Songzhi, qui cite le *Weishi chunqiu*. Ce passage figure aussi dans le *Taiping yulan*, juan 502, « yimin bu » 逸民部 (SKQS 897-598).

籍嘗於蘇門山遇孫登，與商略終古及棲神導氣之術，登皆不應，籍因長嘯而退。至半嶺，聞有聲若鸞鳳之音，響乎巖谷，乃登之嘯也。遂歸著《大人先生傳》。(…) Un jour au mont Sumen, Ruan Ji rencontra Sun Deng, qu'il entretint de la haute Antiquité et des techniques pour reposer les esprits et conduire les souffles. Comme Sun Deng restait sans répondre à rien, Ruan Ji poussa un long sifflement et se retira. Arrivé à mi-côte, il entendit un son semblable au chant des phénix qui résonnait par les crêtes et les vallées : c'était le sifflement de Sun Deng. À son retour, Ruan Ji composa la « Vie du Sieur Grand Homme ». (...) ²⁷

(h) *Shishuo xinyu* 18.1 (section « Réclusion et désengagement » *qiyi* 棲逸) :

阮步兵嘯，聞數百步。蘇門山中，忽有真人，樵伐者咸共傳說。阮籍往觀，見其人擁膝巖側。籍登嶺就之，箕踞相對。籍商略終古，上陳黃、農玄寂之道，下考三代盛德之美，以問之，佗然不應。復敘有為之教，棲神導氣之術以觀之，彼猶如前，凝矚不轉。籍因對之長嘯。良久，乃笑曰：「可更作。」籍復嘯。意盡，退，還半嶺許，聞上嘖然有聲，如數部鼓吹，林谷傳響。顧看，迺向人嘯也。 Lorsque Ruan Ji sifflait on pouvait l'entendre à des centaines de pas à la ronde. Un beau jour dans les montagnes de Sumen était apparu un Homme Véritable, dont parlaient tous les coupeurs de bois. Ruan Ji alla se rendre compte par lui même des choses, et aperçut l'homme accroupi au bord de la falaise, les genoux entre ses bras. Ruan Ji gravit la pente jusqu'au sommet pour s'en approcher et s'assit en vis-à-vis, les jambes écartées devant lui. Ruan Ji discourt des temps les plus reculés, depuis la Voie mystérieuse et silencieuse de l'Empereur Jaune et de Shennong, pour finir avec l'excellence de la vertu suprême des Trois Âges²⁸. Mais lorsqu'il le questionna, l'autre observa un silence altier. Ruan Ji poursuivit alors avec les doctrines de l'activisme et les techniques du repos des esprits et de la conduite des souffles. Mais sous ses regards interrogateurs, l'autre conserva son expression, l'œil fixe et immobile. Alors Ruan Ji lui fit face et émit un long sifflement. Après un long moment, l'homme dit en riant : « Faites-le encore ! » Ruan Ji siffla une seconde fois, mais son intérêt s'étant épuisé, il se retira. Lorsqu'il fut redescendu jusqu'à mi pente, il entendit un son qui ressemblait à une symphonie de flûtes et de tambours, répercuté à travers les vallées et les forêts ; se retournant pour regarder, il vit que celui qui sifflait n'était autre que l'homme qu'il venait de quitter²⁹.

2) Présentation de Sun Deng

Qui est exactement Sun Deng, cet ermite que Ruan Ji, mais également Ji Kang³⁰, rencontra dans les montagnes où il s'était retiré au nord de la capitale et qui, quand il ne restait pas coi, communiquait par longs sifflements ?

(i) Il existe une biographie (*Sun Deng zhuan* 孫登傳) dans la section des « Vies de Reclus » du *Jinshu*, qui relate elle aussi cette rencontre avec Ruan Ji, dépêché alors par Sima Zhao à qui était parvenue la rumeur d'un homme extraordinaire vivant dans la montagne ; mais la narration, succincte, n'évoque pas l'épisode du sifflement, ni même un goût pour cette pratique. Voici par ailleurs sous quels traits Sun Deng est dépeint dans cette biographie :

孫登，字公和，汲郡共人也。無家屬，於北山為土窟居之，夏則編草為裳，冬則被髮自覆。好讀《易》，撫一弦琴，見者皆親樂之。性無恚怒，人或諸諸水中，

²⁷ *Jinshu* juan 49 p. 1362.

²⁸ Les dynasties mythiques des Xia 夏, des Shang 商 et des Zhou 周.

²⁹ *Shishuo xinyu* p. 762. Liu Xiaobiao cite le *Zhulin qixian lun* qui fait un récit très similaire.

³⁰ Plusieurs sources relatent cet épisode. L'une d'elles, le *Jinyang Chunqiu* 晉陽春秋 (cité dans le *Taiping yulan* 392) rapporte que l'ermite resta longtemps sans mot dire à siffler (對之長嘯, 逾時不言), et ne consentit à dire quelques mots qu'à la demande insistante de Ji Kang.

觀其怒，登既出，便大笑。時時游人間，所經家或設衣食者，一無所辭，去皆捨棄。

Sun Deng, nom social Gonghe, était originaire de Gong³¹, dans la commanderie de Ji. Sans famille, il vivait dans une grotte creusée à même la terre, dans une montagne au nord de la capitale. L'été il se vêtait d'une tunique d'herbes tressées, et l'hiver se couvrait de ses longs cheveux lâchés sur les épaules. Il se passionnait pour la lecture du *Yijing* et jouait de la cithare à une corde. Tous ceux qui le rencontraient éprouvaient pour lui de la sympathie et prenaient plaisir en sa compagnie. Il n'y avait en lui pas une once de haine ou de colère. Quelqu'un le poussa un jour dans l'eau pour le voir s'énerver, mais Sun Deng sortit simplement de l'eau et éclata d'un grand rire. Il lui arrivait parfois de se promener parmi les hommes, et les habitants devant chez qui il passait laissaient pour lui de la nourriture et des vêtements : il ne refusait rien, mais abandonnait tout en repartant. (...) ³²

On note ici le mode de vie troglodyte et primitif de l'ermite (la grotte, les vêtements d'herbe tressée, les cheveux recouvrant le corps), contrastant avec l'érudition et le raffinement lettré de ses activités (la lecture du *Changement*, la cithare ; le détachement des besoins physiques et l'ataraxie qui le rend impassible en toutes circonstances évoquent l'idéal de sagesse taoïste.

(j) La biographie de Ge Hong dans le *Shenxian zhuan* 神仙傳 fait de Sun Deng un immortel et donne à sa vie une coloration fantastique : après sa mort, Sun Deng, enterré pourtant quelques jours plus tôt, est aperçu dans les collines. Cette biographie ne dit pas un mot de l'épisode de sa rencontre avec Ruan Ji, ni d'une inclination à siffler, mais apporte des éléments intéressants qui nuancent ou enrichissent son portrait : une origine mystérieuse : « nul ne sait d'où Sun Deng était originaire » (不知何許人也), un visage inaltérable qui dénote l'équanimité du sage : « à son visage d'une noblesse peu commune, plusieurs générations d'hommes virent une expression immuable » 又雅容非常，歷世見之，顏色如故), un comportement excentrique allié à des capacités vitales peu communes : « il lui arrivait d'aller mendier sur les marchés, puis de s'en retourner et de tout donner aux pauvres, jusqu'à ce qu'il ne lui reste plus rien ; personne ne l'a jamais vu manger » (市中乞得錢物，轉乞貧下，更無余資，亦不見食) ³³.

(k) Nous citerons enfin une biographie anonyme et non datée, vraisemblablement plus tardive : *Sun Deng liezhuan* 孫登列傳, qui présente l'intérêt de décrire le sifflement de Sun Deng dans une terminologie explicitement taoïste, où l'on distingue en filigrane le portrait du Grand Homme dont l'ermite était précisément le modèle :

孫登字公和，汲郡共縣人。清靜無為，其情志悄如也。好讀《易》、彈琴，頽然自得。觀其風神，若游六合之外。當魏末，共處北山中，以石室為宇，編草自覆。阮嗣宗聞登而往焉，適見公和苦蓋，被發端坐巖下鼓琴。嗣宗自下趨進，既坐，莫得與言。嗣宗乃噉嘈長嘯，與琴音諧會，雍雍然。登乃攸爾而笑，因嘯和之。妙響動林壑，風氣清太玄。

Sun Deng ou Gong He de son nom social, était originaire de Gong, dans la commanderie de Ji. C'était un homme pur et silencieux, pratiquant le non-agir, équanime dans ses affections et calme dans ses aspirations. Il aimait lire le *Classique du Changement* et jouer de la cithare, occupations qui le mettaient

³¹ Actuelle Huixian 輝縣 dans le nord du Henan.

³² *Jinshu*, juan 64 « Yinyi liezhuan » 隱逸列傳 (ZHSJ p. 2426).

³³ *Shenxian zhuan* juan 6, citée dans le *Tai ping Guangji* 9.63.

dans un état de prostration sereine où son être trouvait la plénitude. À observer ses manières, on avait l'impression qu'il vaguait sans entraves par-delà les six Orientes. À la fin des Wei, il se réfugia dans les montagnes au nord de la capitale, où d'une grotte de terre il fit sa demeure ; pour se vêtir il se couvrait simplement d'herbes tressées. Ayant entendu parler de lui, Ruan Ji alla lui rendre visite ; il découvrit Sun Deng sous un toit de chaume au pied d'une falaise, les cheveux lâchés sur les épaules, assis bien droit et jouant du *qin*. Ruan Ji s'approcha et s'assit auprès de lui, mais ne put obtenir de lui la moindre parole. Alors Ruan Ji émit un long sifflement au timbre de flûte, qui se mêlait harmonieusement aux notes du *qin*. Sun Deng éclata alors d'un rire franc, et siffla pour lui donner la réplique. Les sonorités merveilleuses ébranlaient forêt et vallée, le souffle rendait pur et limpide le Mystère suprême³⁴.

Selon les versions, outre les variantes spatio-temporelles, c'est l'identité même de l'ermite qui semble flottante : il est soit inconnu (莫知名姓), soit simplement nommé (孫登), soit désigné par les périphrases « l'Homme véritable de Sumen (蘇門真人) ou « Homme véritable » (真人), soit précisément identifié par son nom social et son lieu d'origine (字公和, 汲郡共縣人), soit évoqué comme un immortel à l'origine mystérieuse (不知何許人). Quant aux motivations et aux circonstances de la visite de Ruan Ji, elles diffèrent elles aussi d'une source à l'autre, selon qu'il rencontre Sun Deng au hasard d'une flânerie, est envoyé par Sima Zhao ou va le trouver de son propre chef, mu par la curiosité. Malgré leurs variantes, ces récits convergent néanmoins vers un point focal : le sifflement, dont il éclairent dans leur diversité les différents aspects.

Une première lecture de ces différents textes nous permet de dégager trois ou quatre significations majeures du sifflement, qui coïncident avec autant de composantes majeures de la personnalité de Ruan Ji, et correspondent à autant de situations d'émission, *i.e.* de modalités de rapport entre le sujet siffleur et son destinataire.

- Lorsque Ruan Ji siffle seul, pour lui-même, c'est-à-dire *sans* l'autre :

Le sifflement sert à l'expression des émotions, comme on le voit en (e) et dans les *Poèmes du for intime* ; ou bien il conduit à l'oubli de soi et à la libération des entraves mondaines, comme dans le texte (a) : c'est le motif de la transcendance, fondamental dans l'œuvre et les idéaux existentiels de Ruan Ji, et il est significatif de trouver le sifflement évoqué à proximité immédiate du vin ou de la cithare, deux autres voies de transcendance. On parlera donc dans le premier cas de la signification émotionnelle du sifflement, et dans le second cas de sa signification mystique.

- Lorsque Ruan Ji siffle *devant* ou *en présence* d'un autre comme s'il n'y avait personne, comme en (b) et plus encore en (c) : le sifflement est une attitude malséante et insolente, une forme de provocation caractérisée ou d'insulte aux bienséances, qui peut être perçue comme un acte d'insoumission voire de contestation. On parlera de la signification sociale du sifflement.

- Lorsque Ruan Ji siffle *avec* l'autre, en l'occurrence Sun Deng, comme dans tous les textes relatant leur rencontre : le sifflement constitue le médium d'un dialogue sans

³⁴ *Tai ping yulan*, juan 392 (SKQS 896-560).

paroles et la voie d'accès à une vérité supérieure, retranscrite ensuite par Ruan Ji dans l'un de ses textes majeurs (la *Vie de Sieur Grand Homme*). Cet échange, qui s'apparente à une sorte de « conversation pure », est l'illustration en acte d'un des débats les plus vivaces de l'époque sur les lacunes du langage, dont Ruan Ji ne pouvait manquer d'avoir connaissance. C'est la signification philosophique du sifflement, dont Ruan Ji fait ici une expérience profondément intime et sur laquelle il livre, implicitement, une position très personnelle.

II. De quoi « *xiao* » est-il le nom ?

Avant d'entrer dans le cœur de la réflexion, il convient de préciser ce que désigne le terme « *xiao* » 嘯 ou « *changxiao* » 長嘯, que nous traduisons par « sifflement » : on s'avisera qu'il recouvre en chinois comme en français de nombreuses acceptions, correspondant à un large éventail de techniques, sons, usages et valeurs, selon son sujet et la situation de son émission.

A – Définition et description

1) Étymologie, définition, traduction

Le dictionnaire étymologique du *Shuowen jiezi* 說文解字, où *xiao* est classé sous la clé de la bouche (口部), définit le mot par « souffler un son, produire un son en soufflant » (吹聲, 从口肅聲), et précise par une glose de Zheng Xuan 鄭玄 : « émettre un son en serrant la bouche » (蹙口而出聲)³⁵. Les dictionnaires modernes (*Ricci*, *Ciyuan* 辭源 et *Cihai* 辭海) donnent généralement deux ou trois sous-définitions : sifflement aigu et sonore ; hurlement, long rugissement ou cri d'animal ; de manière plus large, tout son long et strident³⁶.

De même que « sifflement » en français, *xiao* s'applique donc aussi bien à l'homme qu'à l'animal ou aux éléments naturels : employé pour nommer le mugissement du vent ou

³⁵ *Shuowen jiezi* juan 3, « kou bu ». Xu Shen cite la glose de Zheng Xuan au poème « Les bras du Fleuve » (*Jiang you si* 江有汜) des « Airs de Shao et du Sud » (*Shaonan* 召南) dans le *Shijing*.

³⁶ *Dictionnaire Ricci de caractères chinois*, 1999, p. 659 ; *Ciyuan* 辭源 : 1) 嘷口出聲 ; 2) 鳴 ; 凡發聲悠長者多曰嘯 (*Shangwu yinshuguan* p. 553) ; *Cihai* 辭海 : 1) 嘷口發出長而清越的聲音 ; 禽獸拉長聲音叫 ; 3) 泛指發出尖厲而悠長的響聲 (*Shangghai cishu chubanshe*, 2009, p. 2097).

de la mer, le cri de certains animaux, le plus souvent sauvages³⁷, il désigne également chez l'homme le ronflement du dormeur, ou une sorte de son émis en pinçant les lèvres. Dans ce dernier cas qui nous intéresse ici, la définition dans les sources anciennes comme modernes est trop vague pour que l'on puisse se représenter exactement à quoi ressemblait ce son, comment il était émis et quelle était sa qualité sonore : était-il voisé ou non, rauque ou aigu, long, bref, modulé ? De toute évidence, le *xiao* auquel s'adonnaient Ruan Ji, Sun Deng et d'autres, se distingue d'un simple cri, grommellement, rugissement ou ronflement ; nous verrons même qu'il est doté d'une certaine musicalité ; d'autre part, il n'est pas strictement identique non plus au « sifflement » compris comme ce son strident produit en chassant l'air par la bouche, qu'on appelle aujourd'hui en chinois *chui koushao* 吹口哨 : beaucoup plus puissant, il mobilise tout le souffle à l'intérieur de la poitrine et porte bien plus loin. Il s'apparente donc plutôt à « une sorte de longue émission de souffle modulée »³⁸, que François Picard, dans une étude expressément dévolue à ce sujet, dit avoir eu l'occasion d'entendre aussi dans le cadre de la pratique du *qigong*, et traduit par « souffle sonorisé »³⁹ ; d'après M. Kaltenmark, il signifie à la fois « siffler et vocaliser en mobilisant le souffle »⁴⁰ ; ce sifflement vraisemblablement non voisé, pur et aigu, est parfois associé au *humai* 呼麥 (chant de gorge) traditionnel des steppes mongoles⁴¹.

En somme, il s'agit d'un son très particulier dont il n'existe pas de strict équivalent aujourd'hui, et que l'on ne rend que par défaut, approximation et commodité, au moyen du terme « sifflement » (plus facile à intégrer dans une traduction, en particulier poétique, que

³⁷ On trouve nombreux exemples de cet emploi, notamment en poésie : « 山雞(...)悲號長嘯 : Les faisans (...) poussent de plaintifs appels et de longs piailllements » (Ma Rong 馬融 : *Rhapsodie sur la flûte* 長笛賦) ; « 淒風吟嘯 : Un vent glacial mugit et rugit » (Zhang Xie 張協 : Sixième des dix *Poèmes variés* 雜詩) ; « 猿狖群嘯 : Gibbons et macaques vocifèrent en bandes » (Liu An 劉安 : *L'appel au reclus* 招隱士) ; « 牧馬悲嘯 : Dans les pâturages les chevaux hennissent tristement » (Li Ling 李陵 : *Réponse à Su Wu* 答蘇武書) ; « 虎嘯風馳 : Feulent les tigres et file le vent » (Liu Xiaobiao 劉孝標 *Essai sur la prédestination* 辯命論). Nous verrons que le sifflement humain conserve un ancrage essentiel dans ce sifflement de la nature.

³⁸ Ma Jigao 馬積高 : *Fu shi* 賦史 (*Histoire du Fu*), Shanghai guji chubanshe, 1987 p. 183.

³⁹ François Picard : « Le *xiao* ou souffle sonorisé », p.17-26.

⁴⁰ Traduction de la « Biographie du Père Siffleur » (Xiao fu 嘯父) du Liexian zhuan 13 : Le « Lie-sien Tchouan », Biographies légendaires des Immortels taoïstes de l'Antiquité, éditions de l'IHEC, 1987, p. 75.

⁴¹ Fan Ziyue 範子燁 : « Gudai de changxiao yu yangsheng » 古代的長嘯與養生 (« Sifflement et entretien du principe vital en Chine ancienne »), *Zhongguo shehui kexue bao* n°412, fév. 2013 ; et « Humai yishu de bizu : dui Xinglonggou Hongshan wenhua taosurenxiang de yinyuexue jiedu » 呼麥藝術的鼻祖 : 對興隆溝紅山文化陶塑人像的音樂學解讀 (Les fondateurs de l'art du *humai* : une explication musicologique des figurines en terre de la culture de Xinglonggou et Hongshan), *Zhongguo shehui kexue bao* n°383, nov. 2012, consultés en ligne : <http://economy.guoxue.com/?p=8259> et <http://economy.guoxue.com/?p=8232>. On trouve également des hypothèses d'analogie avec le *Yodel* des Alpes suisses, qui permettait aux montagnards de communiquer à distance ; mais c'est encore le *Silbò Gomero*, sorte de langage sifflé utilisé sur l'île de la Gomera (Canaries) par les bergers pour communiquer de loin à travers la montagne, qui nous paraît, du point de vue sonore, le plus approchant du *xiao* 嘯 dont nous parlons ici. https://www.youtube.com/watch?v=UbVz_okyY3g

la locution proposée par F. Picard). Dans la mesure où, comme nous le montrerons, ce sifflement est largement associé aux pratiques taoïstes, on l'explicitera parfois dans la traduction, au moyen d'une formule telle que « siffler à la manière des taoïstes ».

2) Classification et démarcations

Xiao trouve sa place au sein de deux séries distinctes : dans les encyclopédies thématiques des Tang et des Song comme le *Yiwen leiju* 藝文類聚 d'Ouyang Xun 歐陽詢 (604) et le *Taiping Yulan* 太平御覽 de Li Fang 李昉 (984), il apparaît entre la parole *yanyu* 言語, le gémissement *yin*, 吟 et le rire *xiao* 笑⁴². En revanche, dans d'autres encyclopédies de la même époque et jusqu'aux Ming et aux Qing, il est classé dans la catégorie « Musique »⁴³. Nous verrons également qu'une *Rhapsodie sur le sifflement* (*Xiaofu* 嘯賦) de Chenggong Sui 成公綏 (231-273) figure dans la section « Musique » des Rhapsodies du *Wenxuan*⁴⁴. Ce classement prévaudra jusque sous les Qing, comme on peut le voir par exemple dans le *Lidai fu hui* 歷代賦彙 (*Recueil de fu classés par époques*) compilé par Chen Yuanlong 陳元龍 (1652-1736).

Cette taxinomie est intéressante car elle met d'ores et déjà en lumière deux fonctions majeures du sifflement : un mode d'expression d'un état émotionnel d'une part, et une forme musicale d'autre part ; le déplacement qui survient dans la catégorisation illustre ce qui pourra s'analyser comme une volonté des lettrés de privilégier l'aspect musical et d'écarter les autres déterminations du sifflement, afin de le façonner en une forme exclusivement artistique⁴⁵.

Par ailleurs, un traité des Tang intitulé *Principes du sifflement* (*Xiaozhi* 嘯旨)⁴⁶, qui constituera la première théorisation systématique de cette pratique, apporte dans sa préface

⁴² *Yiwen leiju* juan 19, « ren bu » 人部, qui comprend les sous-sections « parole » (*yanyu* 言語), « déclamation/ chant *a capella* » (*ouyao* 謳謠), « gémissement/fredonnement » (*yin* 吟), « sifflement » (*xiao* 嘯) et « Rire » (*xiao* 笑) ; *Taiping yulan* juan 392, « Renshi bu » 人事部, où la sous-section du « sifflement » suit celle du « gémissement » 吟.

⁴³ Par exemple le *Baishi liutie shileiji* 白氏六帖事類集 (Six Compositions de Monseigneur Bai répertoriées en catégories) de Bai Juyi, ou le *Hailu suishi* 海錄碎事 (Océan de notes sur des fragments épars) de Ye Tinggui 葉庭珪 (préface de 1149).

⁴⁴ *Xiao fu* 嘯賦, *Wenxuan*, juan 18. ZHSJ, 1977 (réimpr. 2008) p. 262 / SHGJ p. 865-871. Le texte chinois est donné en annexe.

⁴⁵ Ce point mériterait largement d'être approfondi dans une étude spécifique sur l'histoire du sifflement et la construction esthétique de cette notion, qui excède le cadre de notre travail. Ce pourrait être toutefois une piste pour de futures recherches, qui viseraient à élucider les motivations et les mécanismes de cette construction en l'inscrivant dans l'histoire de l'élaboration d'une identité culturelle lettrée.

⁴⁶ Attribué à un certain Sun Guang 孫廣, juge de la Cour Suprême (*dalisi pingshi* 大理寺評事) sous la dynastie Tang, il date de 765-766 et est conservé dans diverses compilations, dont le *Fengshi wenjian ji* 封氏聞見記 (Notations de choses vues et entendues par Monseigneur Feng) de Feng Yan 封演, juan 5 (édition consultée : *Fengshi wenjian ji jiaozhu* 封氏聞見記校注, ZHSJ, 1958 p. 44-45) ; fragments

une précision essentielle à la définition du terme *xiao*. Il établit la distinction entre celui-ci, produit à partir de la langue dans une tonalité pure et aiguë (*qing* 清), et la parole (*yan* 言), son trouble ou grave (*zhuo* 濁) émis à partir de la gorge⁴⁷. La distinction est d'abord organique : le son « trouble » qui définit la voix et la parole mobilise les cordes vocales tandis que le son « pur » qui définit le sifflement est émis avec la cavité buccale qui sert de caisse de résonance. Sur la base de cette démarcation fondamentale de la parole et du sifflement, ce dernier se trouvera souvent défini comme un « son sans parole ». Nous en verrons toute l'importance dans la suite de l'exposé, lorsque nous réfléchirons sur ce que peut représenter une technique sonore qui, tout en mobilisant la bouche, se distingue du chant et de la parole, et tout en faisant l'économie de cette dernière, est néanmoins comme elle capable d'exprimer des émotions variées et complexes. Nous verrons également comment cette distinction organique induit, tout aussi capitale, une distinction symbolique : toujours d'après le *Xiaozhi*, la parole permet la conduite des affaires humaines et l'expression des sentiments naturels, tandis que le sifflement atteint jusqu'au monde des esprits ; même si elle porte à mille *li* à la ronde, la première ne dépasse pas un certain rayon et reste confinée au monde des hommes, tandis que les sonorités rémanentes du second émeuvent jusqu'aux êtres surnaturels⁴⁸.

3) Modes d'émission et types de sifflement

Dans certains cas, le sifflement s'obtient simplement en expulsant le souffle par la bouche pincée, avec un placement particulier de la langue et des lèvres. Dans d'autres le siffleur introduit les doigts (le pouce, comme semble le montrer le portrait sur brique de Ruan Ji) dans sa bouche pour moduler les notes ; on parle alors de *zhixiao* 指嘯. Quant à la locution *changxiao* 長嘯 que l'on rencontre fréquemment dans les textes, elle s'est lexicalisée et doit être comprise comme une totalité sémantique, où *chang* 長 assume une valeur verbale plutôt qu'il n'indique une durée effective. Autrement dit, tout sifflement est long, et il n'existe pas de « court sifflement »⁴⁹. Outre *zhixiao* 指嘯 et *changxiao* 長嘯, on compte plusieurs syntagmes composés à partir de *xiao*, qui désignent différents types de sifflement, notamment *yinxiao* 吟嘯 et *xiaoge* 嘯歌, où une sorte de fredonnement vient se mêler ou plus vraisemblablement se substituer au sifflement, en particulier dans des moments d'inspiration poétique ou de jeu à la cithare (F. Picard suggère un rapprochement

dans la quatrième section du *Taiping Guangji* 太平廣記 et la section « Sifflement » du *Taiping yulan* 392. Traduction intégrale de E.D. Edwards : « Principles of Whistling - 嘯旨 Hsiao Chih », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, vol. 20 (1/3), p. 217-229.

⁴⁷ “其氣激于喉中而濁,謂之言;激于舌端而清,謂之嘯。” *Taiping yulan* 392 (SKQS 896-562).

⁴⁸ “言之濁可以通人事,達情性,嘯之清可以感鬼神,致不死。出其言善,千里應之;出其嘯清,萬靈授職。” (*id.*)

⁴⁹ F. Picard, « Le *xiao* ou souffle sonorisé », p. 22.

avec le pianiste Glenn Gould, que l'on entend parfois « bourdonner » avec sa bouche lorsqu'il joue⁵⁰). Le *Xiaozhi* s'est employé à décrire les différentes techniques d'émission et de modulation du son, selon la position de la langue, des lèvres, des joues ou de la gorge ; les différents styles de sifflement y sont ensuite développés par des vignettes poétiques décrivant la scène et le contexte, l'humeur et les idées associés à chacun.

Le *xiao* recouvre en somme une large palette sonore, et une tout aussi large palette expressive : même restreint à sa définition de sifflement humain, il évoque différentes humeurs, assume différentes fonctions et déploie différents effets qu'il conviendra de détailler, en les situant dans leur contexte d'émission, mais aussi à l'intérieur d'une certaine évolution. Un détour historique s'impose donc, qui permettra d'exposer la polyvalence de cette pratique depuis ses origines jusqu'à la période des Six Dynasties considérée comme son âge d'or, et de mieux cerner sa spécificité et sa richesse lorsqu'on le trouvera dans la bouche de Ruan Ji.

B – Historique du sifflement

Le sifflement auquel s'adonnent Ruan Ji, Sun Deng et de nombreux lettrés à l'époque médiévale a en Chine ancienne une longue histoire : depuis ses origines sous l'ère pré-impériale jusqu'à son apogée sous les Wei-Jin, il connaît une évolution notable de son usage et de sa signification : de pratique chamanique et magique, il devient une composante essentielle du mode de vie des lettrés et un trait caractéristique de leur identité. Autrement dit il passe du milieu populaire à celui d'une élite intellectuelle qui se le réapproprie et, sans évincer tout à fait ses fonctions anciennes, l'investit de valeurs inédites. Ces significations nouvelles se cristallisent tout particulièrement chez Ruan Ji, qui fait à ce titre figure de parangon. Plutôt que le considérer, comme dans les histoires du sifflement qui s'écrivirent par la suite, comme l'ultime détenteur de cet art, nous inclinons à voir en lui l'initiateur de cette vogue. Les textes montrent en effet que c'est à sa suite que la pratique se répandit parmi les lettrés, et après lui que se situent chronologiquement la plupart d'entre eux.

1) Le sifflement aux origines : émotions et chamanisme

En Chine pré-impériale et sous les Han, le terme *xiao* 嘯 ou *changxiao* 長嘯 revêtait principalement deux significations :

⁵⁰ *Ibid.*

- Il désignait d'abord une sorte de plainte traduisant une vive émotion, généralement de contrariété, d'affliction ou de détresse. On relève trois occurrences dans les poèmes du *Shijing*, où une femme en proie à une vive émotion (forcée de quitter son mari, négligée par l'homme qu'elle aime) exprime son affliction par des soupirs, des larmes et une sorte de long et lent gémissement qui ne ressemble pas à un « sifflement » proprement dit⁵¹. Une occurrence analogue dans le *Lienüzhuan* 列女傳 montre la dame de la maison Qi, préoccupée par le sort du royaume, se lamenter contre une colonne⁵². Dans ces sources anciennes, l'expression du désarroi par le sifflement semble donc plus fréquente chez les femmes, issues en outre de milieux populaires. Toutefois on la trouve aussi dans certains textes historiques chez des hommes en situation de difficulté (notamment en contexte militaire). Ainsi de Helü 闔閭, roi de Wu, s'affligeant de n'avoir aucun bon stratège militaire pour sa campagne contre l'état de Chu⁵³, ou Zhuge Liang 諸葛亮 à Jingzhou, épanchant chaque nuit ses nobles aspirations⁵⁴, ou enfin Liu Kun 劉琨 mettant en déroute une horde de bandits qui l'assiégeait⁵⁵.

- Un autre usage du mot se développe très tôt de manière indépendante, dans un contexte de sorcellerie ou de magie (*wushu* 巫術) : le *xiao* permet d'entrer en communication avec les esprits (compris comme âmes des défunts ou esprits de la nature) ; il ressemble alors davantage à un cri ou à un sifflement perçant, ou s'apparente à une sorte d'incantation (*zhou* 咒).

On trouve la première mention de cette technique du *xiao*, combinée à *hu* 呼 (« expirer de l'air », mais aussi « crier, appeler, invoquer ») utilisée par les chamanes (*wu* 巫) pour rappeler l'âme des défunts, dans les stances du « Rappel de l'âme » (*Zhaohun* 招魂) du *Chuci* 楚辭 : « 招具該備，永嘯呼些 : Tout est là, prêt pour votre rappel ; avec de longs cris et sifflements ils convoqueront l'âme qui erre ». Wang Yi 王逸 donne la glose suivante :

夫嘯陰呼陽，陽主魂，陰主魄，故必嘯呼以感之。
Xiao (siffler) a les caractéristiques *yin*, et *hu* (crier) les qualités *yang* ; le principe *yin* gouverne l'âme corporelle (*po* 魄) et le principe *yang* l'âme spirituelle (*hun* 魂). Pour convoquer l'être tout entier il faut *xiaohu* 嘯呼 siffler et héler⁵⁶.

⁵¹ Poème 22 des *Airs de Shao et du Sud* (*Shaonan* 召南) « Les bras du Fleuve » (*Jiang you si* 江有汜) dont nous avons cité plus haut la glose de Zheng Xuan ; poème 69 des *Airs de Wang* (*Wang feng* 王風) « L'agripaume dans la vallée » (*Zhong gu you tui* 中谷有蕓) ; Ode 229 des *Odes mineures* (*Xiao ya* 小雅), Décade de Durenshi (都人士之什) « Fleur blanche » (*Baihua* 白華) (*Shisanjing zhushu*, ZHSJ p. 292, 331 et 496).

⁵² Liu Xiang 劉向 : *Lienü zhuan* 列女傳, juan 3, « renzhi pian » 仁智篇 : la fille de la maison Qi de Lu (Lu Qishi nü 魯漆室女). Cité dans le *Taiping yulan* 392 (SKQS 896-561).

⁵³ Biographie de Helü 闔閭內傳, 3^{ème} année. *Wu Yue Chunqiu* 吳越春秋, *Taiping yulan* 392 (SKQS 896-560)

⁵⁴ *Wei lüe* 魏略 de Yu Huan 魚豢, *Taiping yulan* 392 (SKQS 896-559).

⁵⁵ *Jinshu*, biographie de Liu Kun, juan 62, ZHSJ p. 1679.

⁵⁶ *Chuci zhangju* 楚辭章句 (Glose par vers et verset des Élégies de Chu), juan 9.

2) Évolution sous les Han : fonctions magiques et techniques taoïstes

À partir des Han, le sifflement suit une veine qui le conduit des chamanes aux magiciens, puis des magiciens aux adeptes d'immortalité, par quoi se scelle une association étroite avec le taoïsme qu'il conservera définitivement, et qu'on devra toujours avoir à l'esprit lorsqu'on s'intéressera à ses significations chez les lettrés de l'ère Wei-Jin.

C'est vraisemblablement sous les Han que le sifflement s'est trouvé associé avec les sciences occultes (*fangshu* 方術 ou *fashu* 法術) et les techniques taoïstes : il sert alors à l'invocation non seulement des mânes ou des esprits, mais aussi des forces naturelles. Le *Hou Hanshu* atteste que le pouvoir de commander aux fantômes (*zhao gui* 召鬼) est déjà bien établi sous les Han, notamment avec l'exemple de Liu Gen 劉根, nécromancien retiré dans le Mont Song 嵩山 pour étudier les arts du Tao⁵⁷. Plus développée, la biographie du *Shenxian zhuan* (qui fait de Liu Gen un immortel) le décrit vivant dans une grotte à flanc de falaise, couvert pour tout vêtement d'une toison de poils, et conservant malgré son âge avancé un teint d'adolescent. Accusé de sorcellerie par le préfet Shi Qi 史祈 et arrêté, il est sommé de donner une preuve de son pouvoir sur les esprits ; il fait alors paraître les fantômes des parents défunts du préfet, par un sifflement strident qui emplit l'assemblée de frayeur⁵⁸. Cet épisode sera à l'origine d'une mélodie sifflée intitulée « Sieur Liu commande aux démons » (*Liu Gong ming gui* 劉公命鬼), mentionnée dans le *Xiaozhi*⁵⁹. D'autres sorciers des Han postérieurs sont dotés de pouvoirs similaires, comme Luan Ba 欒巴 de Shu 蜀, qui par quelques charmes dessinés et un sifflement parvient à débusquer un démon déguisé en humain⁶⁰.

Outre le pouvoir d'influencer l'humeur des hommes et de commander aux fantômes, le sifflement était crédité d'une efficacité magique sur les énergies cosmiques et les forces naturelles, en particulier les phénomènes atmosphériques : un bon siffleur était capable de mettre en mouvement mers, monts et forêts, de faire venir les oiseaux, mais aussi le vent, les nuages et la pluie. Ainsi par exemple Zhao Bing 趙炳 de Dongyang 東陽 (Shandong) et Xu Deng 徐登 de Minzhong 閩中 (Fujian, région où les sciences occultes étaient très répandues), passés maîtres dans l'art des charmes et des exorcismes, étaient-ils capables par un sifflement d'inverser ou arrêter un cours d'eau, de faire refleurir un arbre mort, etc. Un épisode de la biographie de Zhao Bing relate notamment comment il traversa une rivière assis dans un parapluie, appelant d'un long sifflement le vent qui le poussa jusqu'à l'autre

⁵⁷ Biographie de Liu Gen 劉根傳 dans le *Hou Hanshu* 後漢書 juan 82, « fangshu liezhuan » 方術列傳 (Biographies de sorciers et magiciens) (ZHSJ p. 2746).

⁵⁸ *Shenxian zhuan* 神仙傳, juan 3 (Pékin, ZHSJ, 1991, p. 17-20).

⁵⁹ Cité dans le *Taiping yulan* 392 (SKQS 896-562) Le *Xiaozhi* livre un autre exemple de ce lien du sifflement au monde des esprits, avec la mention d'un air intitulé « Démons la nuit dans un bois solitaire » (*kong lin ye gui* 空林夜鬼).

⁶⁰ Luan Ba 欒巴, biographie dans le *Shenxian zhuan* juan 5, cité par le *Taiping guangji*, « Shenxian » 11.

rive⁶¹. Ou bien encore Xingyin 姓音, née muette et abandonnée par son père dans la montagne : elle parvint à survivre en se sustentant des essences des astres, et rencontra un immortel qui lui transmit l'art de traiter les calamités naturelles ; de retour dans son pays où sévissait une terrible sécheresse, elle fit venir la pluie en sifflant la tête levée vers le ciel⁶².

Dans un chapitre érudit et passionnant consacré à la légende du sifflement taoïste et à son influence sur la littérature⁶³, Li Fengmao recense de très nombreux exemples montrant que le sifflement, fréquemment associé aux pratiques occultes et au surnaturel depuis les Han, entretint sous les Six Dynasties une affinité étroite avec le taoïsme religieux. Il est tout à fait notable en effet que dans les sources mentionnées ci-dessus, Liu Gen soit un maître taoïste, adepte des techniques d'immortalité ; de même pour Xingyin, se nourrissant de souffles et apprenant l'art du sifflement d'un immortel ; de même enfin pour Sun Deng, considéré par ses contemporains comme un immortel.

Li Fengmao s'attache à élucider la relation singulière qui se tisse entre le sifflement et les pratiques taoïstes, ainsi que son influence sur la littérature des Six Dynasties, époque où le sifflement connaît son essor maximal et où parallèlement la quête d'immortalité et les aspirations érémitiques gagnent largement la classe lettrée. Il souligne ainsi l'abondance, dans des compilations de contes surnaturels comme le *Soushenji* 搜神記 (*À la recherche des esprits*) de Gan Bao 干寶 ou le *Yi yuan* 異苑 (*Jardin d'histoires étranges*) de Liu Jingshu 劉敬叔, des figures d'immortels maîtrisant l'art du sifflement. La seule mention de celui-ci suffit à suggérer l'atmosphère surnaturelle de leur univers et la vertu magique de leurs pouvoirs, globalement définis par une capacité à « pénétrer le royaume des esprits » (神通力)⁶⁴. Li Fengmao montre aussi comment de nombreux personnages historiques de sources plus anciennes deviennent dans le *Soushenji* des figures mystiques, à l'instar de Dongfang Shuo 東方朔 (154-95) que les sources historiques dépeignent comme un conseiller avisé de l'empereur Han Wudi, célèbre pour son ironie philosophique, son originalité, sa culture livresque ou encore sa remarquable perspicacité⁶⁵, et qui dans plusieurs récits du *Soushenji* apparaît sous les traits d'un éminent sage taoïste, versé dans le chamanisme et l'ésotérisme : aspirant à quitter son siècle troublé, il abandonne la fonction

⁶¹ Biographies de Zhao Bing et Xu Deng dans le *Hou Hanshu* 82 « fangshu liezhuan », le *Soushenji* 搜神記 juan 2 ou encore le *Baopuzi neipian* 抱朴子內篇, « qinqiu » 勤求.

⁶² *Livre du Joyau Numineux* (*Lingbao jing* 靈寶經) attribué à Ge Chaofu 葛巢甫 (397), cité par Li Shan dans le commentaire au *Xiaofu* (SHGJ p. 868).

⁶³ Li Fengmao 李豐楙 : « Daojia xiao de chuanshuo ji qi dui wenxue de yingxiang » 道教嘯的傳說及其對文學的影響 (La légende du xiao taoïste et son influence sur la littérature), in *Liuchao Sui Tang xiandao lei xiaoshuo yanjiu* 六朝隋唐仙道類小說研究 (*Recherches sur les Immortels taoïstes dans les romans des Six dynasties, des Sui et des Tang*), Taibei, Xuesheng shuju, 1987.

⁶⁴ Li Fengmao, *op. cit.* p. 238.

⁶⁵ Biographie dans le *Shiji*, juan 126, « huaji liezhuan » 滑稽列傳 (biographies de bouffons) et le *Hanshu* juan 65.

publique et, emporté par le vent, se réfugie dans les montagnes où il fait commerce de drogues et devient immortel⁶⁶. Auteur de plusieurs ouvrages sur le surnaturel, il excellait dans l'art du sifflement —sifflement investi d'une efficacité magique puisque d'après certaines sources il faisait tomber la poussière et voler les briques.

Cette association au taoïsme constitue une étape nouvelle dans l'évolution du sifflement. Dans un processus que Li Fengmao appelle la « transformation du sifflement en pratique d'immortalité chez les adeptes taoïstes des Six Dynasties » (六朝時期嘯的仙道化)⁶⁷, la pratique incantatoire des chamanes et des sorciers est reprise par les taoïstes dévoués à l'entretien du principe vital, qui l'adaptent à leur propre mystique et aux arts du Dao (*daoshu* 道術). Le sifflement, qui est avant tout une mobilisation du souffle, est en effet assimilé à une technique de respiration et associé aux exercices gymniques et respiratoires (*daoyin* 導引) mis en œuvre pour nourrir, conduire et réguler les souffles dans la quête taoïste de longévité. Dans le cadre de l'alchimie intérieure (*neidan* 內丹) visant à créer dans son propre corps l'embryon d'immortalité en se purifiant des énergies mortifères pour conserver intact le principe vital, le travail sur les souffles jouait un rôle de premier ordre. À cet égard le sifflement, fonctionnant sur le principe de l'inspiration et de l'expiration, constituait un exercice idoine car il permettait l'expulsion des souffles viciés et l'absorption des souffles nouveaux (*tuna* 吐納). On considère également qu'il participait à la « respiration embryonnaire » (*taixi* 胎息, qui reproduit la respiration du fœtus par le cordon ombilical) basée sur la rétention des souffles. C'est ainsi que Liu Gen, passé maître dans l'art du sifflement, retint son souffle trois jours et devint immortel⁶⁸.

Cette orientation taoïste du sifflement et sa connexion à l'immortalité semblent d'emblée inscrites dans la tradition de ce dernier, telle qu'elle est exposée dans l'introduction du *Xiaozhi*. L'auteur y établit en effet la généalogie de cet art, dont il fait remonter l'ascendance à Laozi, Maître suprême du Tao (Taishang daojun 太上道君)⁶⁹ : celui-ci transmet le sifflement à la Reine-mère d'Occident (Xiwangmu 西王母)⁷⁰, qui le transmet à l'Homme véritable de l'Étoile Polaire du Sud (Nanji zhenren 南極真人)⁷¹, qui

⁶⁶ *Soushenji* 270 et 328 (juan 11 et 13).

⁶⁷ Li Fengmao p. 232.

⁶⁸ H. Maspéro « Les Adeptes taoïstes et la recherche de l'immortalité : techniques corporelles », dans *Le Taoïsme dans les croyances religieuses des chinois à l'époque des Six Dynasties* (Mélanges posthumes sur les religions et l'histoire de la Chine, Bibliothèque du Musée Guimet, Paris, 1950, vol. II, p. 13-57. Repris dans *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Gallimard, Paris, 1971, p. 293-330).

⁶⁹ Un point à noter ici, Laozi ne siffle ni dans sa biographie officielle du *Shiji* (juan 63), ni dans celle du *Shenxian zhuan* (juan 1), de sorte qu'il est désigné ici comme ancêtre du sifflement à titre symbolique.

⁷⁰ Xiwangmu 西王母, déesse mythologique de l'immortalité, est décrite dans le *Classique des Monts et des Mers* comme une créature fantastique à l'aspect humain. Excellente siffleuse, elle commande aux calamités du ciel et aux cinq châtiments. (*Shanhai jing*, « Xishan jing » 西山經, « Haineibei jing » 海內北經 et « Dahuangxi jing » 大荒西經).

⁷¹ Nanji zhenren 南極真人 : immortel mythique : biographie dans le *Shenxian zhuan* juan 4.

l'enseigna à son tour à Maître Ample-Accompli (Guangcheng zi 廣成子)⁷², qui le transmet au Père Siffleur (Xiaofu 嘯父)⁷³, qui le transmet à Wu Guang 務光⁷⁴, qui le transmet à Shun 舜, également inventeur du *qin*, qui le transmet enfin à Yu 禹. Dès lors, l'art déclina et ne renaquit qu'avec Sun Deng, qui disparut sans le transmettre à personne. Ruan Ji avait quelques connaissances en la matière, mais après lui l'art du sifflement se perdit tout à fait et l'on ne l'entendit plus⁷⁵.

Dans une étude consacrée au sifflement, D.A. White cite cette introduction du *Xiaozhi* et taxe la succession de Laozi à Yu de « spurious nonsense »⁷⁶ : selon lui, aucune source antérieure ne mentionne le sifflement en relation avec ces personnages mythiques, hormis le nom même du Père Siffleur 嘯父. Or comme nous l'avons souligné, le « père siffleur » précisément ne siffle pas ; par ailleurs, il est bien fait mention du sifflement concernant la Reine-mère d'Occident. Pour le reste, on conviendra avec D.A. White que cette tradition est certainement une pure construction, idéalisée, apocryphe et fantaisiste, dont le seul but est de souligner la nature foncièrement taoïste du sifflement, dans son origine comme sa transmission. On ne peut manquer non plus de relever que Sun Deng, considéré ici comme un immortel, est le dernier détenteur plénier de cet art, et Ruan Ji son ultime dépositaire.

En somme, on voit comment le sifflement, de moyen d'expression des humeurs et des émotions (en particulier des afflictions féminines) ou médium surnaturel employé par les magiciens ou les sorciers pour communiquer avec les esprits, a évolué sous les Han orientaux en technique d'immortalité des adeptes taoïstes ; c'est là un rouage essentiel permettant de comprendre, en amont, l'infiltration progressive de cet usage dans la vie des

⁷² L'immortel Guangcheng zi 廣成子 (Maître Ample-Accompli), âgé de 1200 ans, vivait en reclus dans une grotte des Mont Kongtong (崆峒) sous le règne de Huangdi. Ce dernier vint le trouver pour être initié aux grands principes du Dao et aux secrets de l'entretien du principe vital. Il se retira finalement par la Porte de l'Inépuisable pour errer dans les steppes de l'illimité. *Zhuangzi* chap. 11 « Zaiyou » 在宥 (ZHSJ p. 379) ; *Shenxian zhuan* juan 1. De même que pour Laozi, on ne relève dans les biographies de Guangcheng zi nulle mention du sifflement, et il semble lui aussi placé symboliquement dans la généalogie (confirmant qu'il s'agit d'une généalogie mythique).

⁷³ Xiaofu 嘯父 le Siffleur, natif de Jizhou 冀州 (Hebei) : savetier sur le marché, il resta des années sans que personne ne prête attention à lui ; mais à la longue les gens s'étonnèrent de ne point le voir vieillir et s'enquirent, en vain, de sa recette. Il alluma finalement un grand bûcher au sommet d'une montagne et s'éleva vers le ciel pour y disparaître. cf *Liexian zhuan* 13^{ème} bio, *Taiping yulan*, juan 697, « fuzhang » 服章, « lü » 履). À noter ici aussi : rien dans sa biographie ne renvoie au sifflement, hormis son nom qui lui vaut d'être intégré à cette tradition.

⁷⁴ Wu Guang 務光 vivait du temps des Xia ; il avait les oreilles longues de sept pouces (signe de sagesse et de longévité) et aimait jouer du *qin* ; il déclina l'empire que Tang le Victorieux voulut lui céder et se précipita dans les eaux de la Liao 蓼 (affluent du Fleuve Jaune, dans le Shanxi). Resté caché durant plus de quatre-cents ans, il réapparut sous Wuding 武丁 dont il refusa de devenir le ministre, et se réfugia définitivement dans les montagnes. Cf. *Liexianzhuan* 15.

⁷⁵ *Xiaozhi*, cité dans le *Taiping yulan* 392 (SKQS 896-562).

⁷⁶ Douglass Alan White : « Ch'eng-kung Sui's *Poetic Essay on Whistling* (The *Hsiao Fu*) : A translation of the text of the *Hsiao-fu* with a study of the poem and an analysis of the word hsiao », Harvard University 1964, p. 315-323.

lettrés, et la place sans précédent qu'il acquit sous les Wei-Jin. Ce rouage reste à rattacher, en aval, à la conjoncture particulière de cette époque, dont les différents aspects (politique, social, psychologique, intellectuel, culturel etc.) constituèrent autant de facteurs propices à cette diffusion dans la sphère lettrée. En effet, qu'il s'agisse du contexte politique, dont la violente noirceur favorisait les aspirations érémitiques et les attitudes dissidentes ; de l'évolution des mentalités, marquée par une conscience accrue de la fragilité de la vie nourrissant un idéal de détachement ou de transcendance ; du renouveau taoïste en philosophie, avec l'essor du *Xuanxue* dont les spéculations métaphysiques invitaient à chercher de nouvelles voies d'accès pour la compréhension du réel ; de l'émergence d'une conception moins ancillaire des différentes formes artistiques, témoignant d'un idéal de vie plus esthétique, etc. : toutes ces lignes de force qui définissent les mutations majeures de la Chine médiévale contribuèrent au façonnement du sifflement comme un usage privilégié des lettrés, investi de significations nouvelles. C'est à cette place inédite et à ces valeurs nouvellement acquises sous les Wei-Jin que nous allons nous intéresser à présent, non sans rappeler la figure cruciale que constituait Ruan Ji à cet égard : s'il est considéré par l'auteur du *Xiaozhi* comme l'ultime dépositaire et le dernier symbole historique de cette tradition, nous soulignerons plutôt son rôle pionnier et l'influence qu'il joua dans la diffusion de cet usage au sein de la société lettrée, rôle qui peut s'apparenter à celui de He Yan pour la vogue du « manger-froid »⁷⁷.

⁷⁷ He Yan initia la pratique de l'ingestion d'une substance connue sous le nom de « poudre des cinq pierres » (*wushi san* 五石散), mélange de minéraux aux vertus curatives destiné à renforcer la santé en évacuant les maladies hors de l'organisme. Extrêmement toxique et dangereuse, cette drogue pouvait provoquer d'atroces souffrances voire entraîner la mort, et nécessitait de rigoureuses précautions d'emploi (notamment celle de n'absorber que des aliments froids, d'où son autre nom de « poudre du manger froid » *hanshi san* 寒食散). Elle existait déjà sous les Han mais rares étaient alors ceux qui y recouraient. He Yan, que la fréquentation des maîtres en sciences occultes au palais de Cao Cao durant sa jeunesse avait pourvu de solides connaissances sur le sujet, sut modifier la composition du mélange des cinq pierres et fut le premier à oser l'absorber. D'autres fonctions supplantèrent alors son usage médical : procédé essentiel des techniques de longévité (sur le long terme), il avait plus immédiatement une fonction cosmétique (qui relevait sans doute de l'élucubration) : il faisait sembler plus jeune, rendait le teint plus radieux, le corps plus robuste et les cinq sens plus aigus. Mais surtout, He Yan sut tirer des prescriptions médicales initiales un effet spirituel qu'il décrivait en ces termes : « Lorsque j'absorbe la poudre des cinq pierres, non seulement mes maladies sont guéries, mais je sens aussi mes esprits et mon intelligence s'ouvrir et s'éclairer. » (*Shishuo xinyu* 2.14). Dans le contexte philosophique de l'époque où l'apologie du Non-être coïncidait avec un idéal d'infini, He Yan mit concrètement en pratique sa doctrine en libérant son esprit de ses entraves corporelles et mondaines. À son instigation, l'absorption des drogues suscita un vif engouement chez les lettrés des grandes familles et devint une mode, une composante essentielle des mœurs Wei-Jin. Voir le chapitre sur « L'absorption non curative des drogues » (« bu zhi wei zhibing de fuyao » 不只為治病的服藥) de Ning Jiayu 寧稼雨, dans *Wei Jin mingshi fengliu* 魏晉名士風流 (*Mœurs des lettrés de la période Wei-Jin*), Pékin, ZHSJ, 2007 ; Yu Jiayi 余嘉錫 : « Étude critique sur le manger-froid » (*Hanshisan kao* 寒食散考) dans *Yu Jiayi lun xue zazhu* 余嘉錫論學雜著 (*Écrits divers sur les Lettres*), ZHSJ 1963.

3) La vogue du sifflement sous les Wei-Jin

L'ère Wei-Jin représente un véritable âge d'or du sifflement. Yang Dian parle de « culture du sifflement » 嘯文化⁷⁸, et l'on peut y voir une certaine similarité avec la vogue de l'absorption des drogues et du « manger froid » dont He Yan fut sous l'ère Zhengshi le grand instigateur.

De cette pratique qui imprègne aussi bien les habitudes des lettrés que leurs écrits, l'on trouve maintes évocations dans la littérature, depuis les biographies des annales historiques jusqu'aux poèmes, en passant par les anecdotes du *Shishuo xinyu*, dont Ruan Ji est ou non le protagoniste. Une œuvre majeure illustrant la considération que lui portent les lettrés de l'époque est encore la *Rhapsodie sur le sifflement* (*Xiao fu* 嘯賦) de Chenggong Sui 成公綏 (231-273, ce qui en fait pratiquement un contemporain de Ruan Ji)⁷⁹, premier écrit, et l'unique de ce genre, expressément consacré au sifflement.

Au vu de ces sources littéraires, nombreux lettrés des Six Dynasties sont adeptes du sifflement : Ruan Ji et Sun Deng bien sûr ; mais aussi Cao Zhi 曹植 (192-232), Zuo Si 左思 (250-305), Lu Ji 陸機 (261-303), Tao Qian 陶潛 (365-427), Xie Tiao 謝朓 (464-499) etc., qui l'évoquent dans leur poésie. Ce sont parfois plusieurs membres d'un même clan qui s'y adonnent, comme en témoignent les anecdotes du *Shishuo Xinyu* : les deux fils de Wang Xizhi 王羲之 (303-361), Xianzhi 王獻之 (344-386) et Huizhi 王徽之 (?-env. 387) ; le clan Xie, composé de Xie An 謝安 (320-385), son frère aîné Xie Yi 謝奕 (301-358) et son cadet Xie Wan 謝萬 (321-361), ou encore Xie Kun 謝鯤 (281-323) ; Huan Wen 桓溫 (312-373), son fils Huan Xuan 桓玄 (369-404) et son neveu Huan Shixiu 桓石秀. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le sifflement apparaît bien plus répandu chez les lettrés postérieurs à Ruan Ji qu'antérieurs ou même contemporains, ce qui nous incite à voir en lui une figure de pionnier émulateur, imité pour *ce dont le sifflement était ou devint le signe*.

⁷⁸ Yang Dian, « Le sifflement en question » p. 140.

⁷⁹ Chenggong Sui 成公綏 : biographie dans le *Jinshu* juan 92, section « Wenyuan » 文苑 (ZHSJ p. 2371) : nom social Zi'an 子安, originaire de Boma 白馬 (district de Hua 滑 dans l'actuel Henan). Par nature il nourrissait peu de désirs et ne recherchait pas les gains matériels, la gloire ou les honneurs. Très jeune il témoigna d'une vive intelligence et d'un intérêt pour la lecture des classiques et des commentaires, et s'illustra dans l'écriture poétique. La langue belle et puissante de ses élégies et rhapsodies 辭賦 suscitait une admiration unanime : Liu Xie le considérait comme l'un des plus grands auteurs de *fu* de son époque Wei-Jin (魏晉之賦首, cf. *Wenxin diaolong*, juan 2, chap. « Appréciation des Rhapsodies » 銓賦 et juan 10, chap. « Talents littéraires » 才略). D'après les annales historiques, ses écrits (majoritairement perdus) occupaient plus de dix rouleaux. Sa biographie relate que, fin amateur de théorie musicale, il lui arriva par une chaude journée de se placer dans le sens du vent et de se mettre à siffler une fraîche mélodie, aux sons purs et aériens ; à la suite de quoi il composa le *fu* sur le sifflement, œuvre la plus représentative de son talent, entièrement citée dans la biographie. Outre ce *fu*, il est l'auteur d'autres rhapsodies sur la musique, notamment sur le pipa (*Pipa fu* 琵琶賦) et la cithare (*Qin fu* 琴賦), dont quelques fragments sont conservés dans des compilations littéraires (*Yüwen leiju* 藝文類聚 44, *Chuxueji* 初學記 16), ainsi que dans la *Prose complète des Jin* de Yan Kejun (*Quan Jin wen* 全晉文 juan 59). On trouve cinq poèmes dans la compilation de Lu Qinli (先秦漢魏晉南北朝詩, « Jin shi » 晉詩 juan 2).

CONCLUSION

De prérogative des chamanes et des sorciers, le sifflement devient donc sous les Wei-Jin une activité de prédilection des lettrés. On peut dire que cette évolution, sur un plan socio-culturel, fit du sifflement une composante essentielle de *l'identité lettrée*, où se concentraient bon nombre d'habitus, états d'esprit, idéaux de cette classe ; et à l'échelle individuelle elle en fit un *trait idiosyncratique* de certaines figures, Ruan Ji au premier chef. Au cours de cette mutation qui le déplace de la sphère populaire à l'élite intellectuelle, le sifflement conserve ses fonctions anciennes mais les élargit, les diversifie et parfois leur en substitue de nouvelles, qui épousent plus spécifiquement la configuration politique, mentale et philosophique de l'époque :

- Siffler reste un moyen d'exprimer ses émotions et ses humeurs, mais leur champ se diversifie : il manifeste ainsi non plus tant l'affliction, le désarroi (même si l'on en trouve encore des traces dans les poèmes de Ruan Ji), que le mépris des convenances, la libération des contraintes voire la folie débridée ; il est aussi le signe d'une certaine fierté, d'arrogance, de satisfaction autarcique, en association avec un refus de compromission et une volonté de détachement du monde. Ces tendances érémitiques et dissidentes, qui prennent le pas sur la quête d'immortalité, sont généralement corrélatives d'un désir de communion avec la nature (*ziran* 自然), suivant deux orientations que sont le bucolisme (la vie à l'écart de la cour) et le spontanéisme (la recherche d'un rapport authentique au monde).

- Le sifflement garde une trace de son rapport au magique, mais l'objet et la modalité de ce rapport changent également : l'autre monde avec lequel il établit une communication n'est plus uniquement celui des esprits, mânes ou puissances cosmiques, mais une entité plus métaphysique d'une part : le Dao, vérité ultime et fondement ontologique des choses et des êtres ; ou plus mondaine d'autre part : l'esprit d'une autre personne, conçu comme principe individuant et vérité intime d'un être ; il ne s'agit plus comme chez les chamanes d'appeler sur terre les esprits, mais de s'élever en sifflant par-delà sa propre condition, dans un mouvement de transcendance qui définit foncièrement l'idéal esthétique de l'époque.

- Le sifflement acquiert une signification philosophique inédite, dans le cadre des réflexions sur la dialectique sens-langage initiées par Wang Bi et demeurées au cœur de la pensée *Xuanxue* : en tant que production sonore non discursive, il illustre certains énoncés de cette philosophie relatifs à l'insuffisance du langage pour la saisie du sens, et se présente comme une stratégie oblique remédiant à cette insuffisance.

- Enfin, en raison d'une association de plus en plus fréquente avec la musique (il accompagne le chant ou d'autres instruments, notamment le *qin*), il est assimilé à une forme musicale au même titre que ceux-ci et investi d'une valeur musicale inédite, qui ouvre la voie à une réflexion esthétique ; dans la mesure où cette forme musicale est étroitement associée à la nature, on parlera d'« esthétique naturaliste », en montrant comment se fixent ici les idéaux artistiques et existentiels des lettrés de cette époque.

III. De quoi siffler devient-il le signe ? « Style » et « excentricités » de l'ère Wei-Jin

Dès lors que les lettrés des Six Dynasties se réapproprient le sifflement et l'introduisent dans leurs propres pratiques, l'expression des émotions qui constituait initialement l'une de ses fonctions principales connaît une mutation notoire : on ne siffle plus seulement dans des situations de bouleversement ou d'intranquillité (même si cet emploi perdure), mais aussi et bien plus souvent dans des états de satisfaction, d'aise, de sérénité, de dilatation ; se manifestent désormais dans cette action des manières franches et naturelles, une allure superbe et distinguée, caractéristiques de ce qu'on appelle les « manières » ou le « style Wei-Jin » (Wei-Jin fengdu 魏晉風度), qui se confondent souvent avec les manières libres et excentriques, affranchies de toutes normes (Wei-Jin fengliu 魏晉風流) que l'on connaît aux lettrés de cette époque.

PAR-DELÀ LA FONCTION EXPRESSIVE

Les seuls poèmes de Ruan Ji où il est fait mention du sifflement nous montrent que ce dernier conserve chez lui ses fonctions expressives, et sert encore comme aux premiers temps dans les situations d'affliction, d'inquiétude ou de désarroi. C'est particulièrement le cas dans ce tétramètre, cité en introduction de ce chapitre :

月明星稀，天高氣寒。嘯歌傷懷，獨寤寐言。臨觴撫膺，對食忘餐。世無萱草，令我哀嘆！

La lune brille parmi les étoiles clairsemées, le ciel est haut et l'air glacé. / Je siffle et fredonne tristement ; / parlant seul dans le sommeil ou dans la veille, / Face à ma coupe je me frappe la poitrine, devant mon repas je perds l'appétit. / Hémérocalce qui point ne pousse en siècle, comme m'afflige ton absence !

Le vers « 嘯歌傷懷 Je siffle et fredonne tristement » est une citation littérale de l'Ode « Fleur blanche » (*Baihua* 白華)⁸⁰ du *Shijing*, que nous avons mentionnée au début de l'histoire du sifflement en notant sa vocation première à exprimer le chagrin : « 嘯歌傷懷，念彼碩人：L'âme en peine je siffle et fredonne, me languissant de ce grand homme. » L'ode tout entière évoque une femme délaissée par l'homme qu'elle aime et qui, envoyée loin de lui, s'afflige de sa solitude. La reprise littérale par Ruan Ji de ce vers pathétique montre la persistance chez lui de cette ancienne fonction du sifflement⁸¹. Celle-ci se trouve confirmée par le poème de Yan Yannian en hommage à Ruan Ji également cité plus haut, dans lequel le vers « 長嘯若懷人：Il poussait de longs sifflements en pensant à l'ami de son cœur » évoque une pensée nostalgique pour un être cher mais absent.

Comme le résumera Wang Tang 王儻, compilateur du *Tang yulin* 唐語林 (*Forêt de propos de l'ère des Tang*) :

人有所思則長嘯，故樂則詠歌，憂則嗟嘆，思則嘯吟。《詩》云：「有女他離，條其嘯矣！」顏延之《五君詠》云：「長嘯若懷人。」皆是也。

L'homme siffle pour exprimer ses états d'âme : en cas de joie il chante et déclame, en cas de chagrin il souffle et soupire ; lorsqu'il est préoccupé il siffle et gémit. Le vers du *Shijing* "Une femme est là, qui forcée de quitter son mari pousse de longs sifflements"⁸² et celui de Yan Yanzhi "Il poussait de longs sifflements comme s'il pensait à quelqu'un de cher" relèvent tous deux de ce cas⁸³.

À la lecture des sources, cet emploi du sifflement paraîtra néanmoins minoritaire : nous rencontrerons bien plus d'occurrences dans lesquelles au contraire l'humeur se libère et s'épanouit, et l'expression de peine, de pesanteur ou d'accablement se transmue en expérience d'essor, de dilatation ou d'affranchissement.

A – De la dissidence...

1) Une manifestation caractérisée d'anticonformisme

Un point que tout le monde d'accorde à souligner est la dimension foncièrement anticonformiste et provocatrice du sifflement, en particulier lorsqu'il est émis en présence de quelqu'un. E.D. Edwards, dans une référence non précisée et dont nous n'avons pu retrouver de trace⁸⁴, déclare que Confucius méprisait ceux qui sifflaient, de sorte qu'à

⁸⁰ *Odes mineures* (*Xiao ya* 小雅), Décade de Durenshi (都人士之什), ode 229 (*Shisanjing zhushu*, ZHSJ p. 496).

⁸¹ On trouve le même usage chez Ji Kang, dans un vers comme : « 心之憂矣，永嘯長吟：Le chagrin de mon cœur, je le siffle et le soupire. » Treizième des *Poèmes à son frère entrant dans l'armée* (*Zeng xiong xiucai congjun shi* 贈兄秀才從軍詩), *Ji Kang ji jiaozhu* p. 13.

⁸² *Shijing* « Wang feng » 王風, « L'agripaume dans la vallée » (*Zhong gu you tui* 中谷有蕓).

⁸³ *Tangyulin* 唐語林 juan 5, 104 (*Siku quanshu* « zi bu » 子部 12, 小說家類).

⁸⁴ Une recherche dans l'ensemble du corpus de la tradition confucéenne ne nous a permis de trouver ni la source de cette allégation, ni aucun autre propos allant en ce sens.

l'époque des Six Dynasties, certains lettrés désireux d'exprimer leur rejet des doctrines confucéennes allaient dans la montagne pour agir à leur guise et siffler leur content⁸⁵. Li Fengmao rejoint cette thèse en soulignant que le sifflement, qui n'entrait pas dans la catégorie des musiques ritualisées de la tradition confucéenne et ne satisfaisait pas à ses codes, était donc par nature non conforme aux cérémonies et constituait un choix éloquent de la part de celui qui désirait saper les normes sociales fondées sur ces dernières⁸⁶. Autant la musique rituelle était réglementée, mesurée, austère, autant le sifflement assumait une volonté de relâchement, de laisser-aller voire de licence absolue, souvent associés à des attitudes de dédain pour le vulgaire ou de retraite loin du monde⁸⁷. On voit très bien (ce n'est pas si différent chez nous) dès lors comment siffler *en présence de* quelqu'un peut constituer une marque ostensible d'insolence, d'impertinence, d'irrévérence. C'est le cas chez les lettrés, mais aussi dans le petit peuple : Li Fengmao rappelle ainsi le cas, cité des *Printemps et Automnes des Han et des Jin*, d'un vieux paysan de Fancheng 樊城 (actuel Hubei) qui lors d'une tournée impériale de Huandi 桓帝 s'était tenu à l'écart et avait continué de labourer son champ comme si de rien n'était, tandis que tout le monde interrompait ses activités pour faire cercle autour du roi ; au messenger qui le sommait de justifier sa conduite, le vieil homme ne fit pas d'autre réponse qu'un sifflement, exprimant ainsi sa désapprobation et son insoumission à l'autorité⁸⁸.

C'est de ce type d'attitude que relève le sifflement de Ruan Ji dans un certain nombre des récits cités pour introduire ce chapitre, et que nous pouvons rappeler ici. À commencer par l'anecdote du *Shishuo xinyu* où Ruan Ji se laisse aller à siffler et chanter en présence de Sima Zhao :

晉文王功德盛大，坐席嚴敬，擬於王者。唯阮籍在坐，箕踞嘯歌，酣放自若。
Le mérite et la vertu du prince Wen de Jin (Sima Zhao) étaient considérables ; lorsque il avait pris place en compagnie, il était majestueux et inspirait le respect dû à un roi. Seul Ruan Ji restait assis en sa présence, les jambes étendues devant lui, sifflant et chantant, buvant sans retenue, tout à son aise⁸⁹.

Oser siffler en présence de Sima Zhao constitue une marque insigne d'irrévérence, renforcée par le contraste avec le maintien hiératique du prince lui-même, et plus encore avec la déférence craintive du reste de l'assemblée. À vrai dire, c'est toute la posture de Ruan Ji qui signale son indifférence aux prescriptions rituelles et son infraction de l'étiquette : ses jambes impudemment allongées, l'alcool qu'il boit sans mesure, et cette

⁸⁵ E. D. Edwards : « Principles of Whistling », p. 217.

⁸⁶ Li Fengmao : « La légende du *xiao* taoïste et son influence sur la littérature », p. 230.

⁸⁷ Voir aussi Huang Jieli 黃潔莉 : « Chenggong Sui zhi Xiaofu » 成公綏之嘯賦 (La Rhapsodie sur le sifflement de Chenggong Sui), dans Wei Jin yuelü, yueli, yuejing juewei 魏晉樂律、樂理、樂境扶微 (Recherche sur les tempéraments, les théories et l'univers spirituel de la musique sous les Wei-Jin), 1998.

⁸⁸ *Han Jin Chunqiu* 漢晉春秋 de Xi Zaochi 習鑿齒 (mort en 384) : juan 2 : « Annales de Xuandi », cité dans le *Yüwen leiju* 19 et le *Taiping yulan* 392 (SKQS 896-559).

⁸⁹ *Shishuo xinyu* 24.1 (ZHSJ p. 889).

manière de chanter et siffler tout à son aise alors que tout le monde observe sans doute devant le roi un silence religieux.

Dans la panoplie de gestes transgressifs et anti-ritualistes de Ruan Ji, le sifflement occupe donc une place de choix, comme le montre encore cet exemple qui rappelle de nombreux récits du *Zhuangzi* ou du *Shishuo xinyu*, dans lesquels les situations de deuil et de condoléances sont l'occasion des iconoclasmes les plus outranciers.

初，陳留阮籍遭母喪，楷弱冠往吊，籍乃離喪位，神誌晏然，至乃縱情嘯詠，旁若無人。

Lorsque Ruan Ji perdit sa mère, Pei Kai qui avait tout juste atteint la majorité alla lui présenter ses condoléances ; Ruan Ji avait quitté la place de deuil et se tenait à l'écart, calme et paisible ; lorsque Pei Kai arriva, il se mit à siffler à cœur joie, comme s'il n'y avait personne⁹⁰.

On se souvient que Pei Kai 裴楷, à l'occasion de cette séance de condoléances, avait dit de Ruan Ji qu'il évoluait « au-delà des normes »⁹¹. On peut rappeler encore la lettre, également citée en introduction de ce chapitre, d'un autre contemporain, Fu Yi qui reproche à Ruan Ji son non-conformisme et lui oppose les valeurs traditionnelles du confucianisme, l'exhortant à modeler sa conduite sur celle des Saints et des Sages, et à rechercher la gloire et les honneurs en se conformant aux lois sociales et aux prescriptions rituelles léguées par ces derniers. Avec une allusion évidente à Ruan Ji, Fu Yi soutient que seuls les hommes sans talents prétendent l'indifférence à la gloire, gloire qu'ils tentent pourtant d'atteindre par d'autres moyens, comme la provocation et l'excentricité. Ici encore, le sifflement figure dans la liste des gestes iconoclastes caractérisés, décrits par le bien-pensant Fu Yi :

而吾聞子乃長嘯慷慨，悲涕潺湲，又或撫腹大笑，騰目高視，形性()張，動與世乖，抗風立候，蔑若無人。

J'ai entendu dire que vous sifflez et soupirez, versant des flots de larmes ; ou qu'à d'autres moments vous vous esclaffez en vous caressant le ventre, roulant des yeux et regardant tout de haut ; prenant vos aises, vous n'aimez rien tant que d'aller contre les usages de notre siècle. Vous avez placé votre cible dans le sens inverse du vent et méprisez le monde, comme si personne d'autre n'existait que vous.

En étudiant plus loin un passage de la réponse à Fu Yi (*Da Fu Yi shu* 答伏羲書) dans lequel Ruan Ji exprime ses aspirations à s'éloigner du monde et s'élever jusqu'aux confins du Mystère Obscur, nous mettrons en lumière le lien entre l'anticonformisme et le désir de transcendance qui animaient Ruan Ji, et par conséquent cette dimension de transcendance inhérente au sifflement lui-même.

On citera enfin un passage du *Zhulin qixian lun*, qui associe dans une même phrase et un même ordre de signification le sifflement, le goût du vin et l'habitude de « chanter et siffler, assis les jambes étendues, se laissant aller sans retenue et tout à son aise⁹². » En somme, c'est la totalité des exemples évoqués en introduction de ce chapitre pour rendre

⁹⁰ *Pei Kai biezhuàn* 裴楷別傳, citée dans le *Taiping yulan* 561, « liyi bu » 禮儀部 (SKQS 898-255).

⁹¹ Voir supra, « Vie et portrait de Ruan Ji ».

⁹² “阮籍，性樂酒，善嘯，聲聞數百步。籍常箕踞嘯歌，酣放自若。” Cité dans le *Taiping yulan* 392 (SKQS 896-561).

compte de l'omniprésence du sifflement chez Ruan Ji que l'on peut relire ici sous le prisme de l'anticonformisme.

2) L'influence de Ruan Ji : d'autres cas littéraires

Il semble que Ruan Ji ait laissé une empreinte profonde dans l'esprit des lettrés de son époque et plus tardifs, puisque nombreux sont ceux qui siffleront avec la même intention de donner libre cours à leur indifférence, contestation ou mépris du monde. Ainsi la galerie de caractères du *Shishuo xinyu* (la plupart significativement classés dans les sections 23 *Rendan* 任誕 « Laisser-aller et licence » et 24 *Jian'ao* 簡傲 « Impolitesse et arrogance ») fournira-t-elle maints autres exemples de ces personnalités superbes et désentravées, qui sifflent avec désinvolture et insolence, mais également dans des situations d'exaltation, de placidité joyeuse ou d'inspiration poétique, illustrant la diversification des contextes et des registres du sifflement. Parmi eux, citons Xie An 謝安, sorti pour une promenade en bateau avec ses amis, et qui resta impassible voire hilare lors des premiers signes de tempête : tandis que ses compagnons paniqués demandaient à faire demi-tour, lui sifflait et fredonnait des poèmes, l'air détendu et joyeux⁹³ ; Xie Yi 謝奕, grand sergent de Huan Wen 桓溫 qui le surnommait « mon sergent *hors des normes* » (我方外司馬) et que l'épouse de celui-ci nommait « le sergent *fou* » (狂司馬), sobriquets qui bien-sûr ne sont pas sans rappeler Ruan Ji : en présence de Huan Wen dont il était pourtant le subordonné, Xie Yi repoussait sa coiffe en arrière et sifflait ou chantait des poèmes ; sous l'influence du vin, plus oublieux encore des convenances il le suivait jusque dans ses appartements privés⁹⁴. Ou enfin Wang Huizhi 王徽之, fils de Wang Xizhi 王羲之 et comme lui grand homme de lettres et calligraphe, admiré pour son talent mais décrié pour sa conduite⁹⁵. Deux anecdotes du *Shishuo Xinyu* soulignent concomitamment ses manières non conventionnelles et son goût pour le sifflement : l'une décrit sa vie à l'écart de la cour dans une maison vide, avec pour compagnie d'élection les bambous, et pour occupation favorite de siffler et déclamer des poèmes⁹⁶. L'autre relate l'incorrection outrageante dont il fit preuve à l'égard d'un lettré sur le domaine duquel il s'était introduit pour admirer ses bambous : sans daigner l'honorer d'une visite ou d'un salut, il se contenta de repartir après avoir longuement sifflé et chantonné ; dépité, le lettré qui s'était particulièrement préparé à

⁹³ “神情方王，吟嘯不言，貌閑意說。” *Shishuo xinyu* 6.28 (ZHSJ p. 437). L'anecdote illustre exemplairement cette « superbe tolérance » (*yaliang* 雅量) dans laquelle elle est classée.

⁹⁴ *Shishuo xinyu* 24.8 (ZHSJ p. 907). Toutes ces conduites sont des manquements au respect des hiérarchies.

⁹⁵ Sa biographie, enregistrée dans le *Jinshu* suite à celle de son père (*Jinshu* juan 80, ZHSJ p. 2103), rapporte qu'il exerça d'abord diverses charges militaires mais n'avait cure de ses fonctions. Esprit superbe et non conventionnel, il vivait retiré de la cour, entouré de bambous auxquels il vouait une vraie passion.

⁹⁶ *Shishuo xinyu* 23.46 (ZHSJ p. 893).

le recevoir, fit fermer les portes pour le retenir, et Wang Huizhi trouvant très à son goût cette audace prit grand plaisir à passer un moment chez son hôte⁹⁷.

En somme, ces divers exemples⁹⁸ mettent en évidence la propagation du sifflement chez les lettrés des Jin et des Six Dynasties et sa fréquente coïncidence avec un refus des normes, phénomène dans lequel Ruan Ji joua un rôle considérable.

Dans ce nouveau contexte, la morgue ou l'arrogance (*ao* 傲) sera souvent mentionnée en relation avec le sifflement ; ce couplage des deux notions est même lexicalisé dans le syntagme *xiaobao* 嘯傲 (ou *aoxiao* 傲嘯) « siffler son dédain / avec dédain », que l'on rencontrera sous le pinceau de bien des lettrés. Ainsi par exemple chez Guo Pu 郭璞 (276-324)⁹⁹, qui dans ses « Flâneries d'immortels » (*Youxian shi* 遊仙詩) évoque son désir de pureté et de retraite loin de la corruption du monde :

嘯傲遺世羅，縱情任獨往。

Je siffle mon dédain du siècle et laisse derrière moi ses rets, / Je laisse libre cours à mes affections et vais seul à mon gré.¹⁰⁰

Ou bien plus tard chez Tao Yuanming 陶淵明 (365-427) :

嘯傲東軒下，聊復得此生。

Sous mon studio de l'est je siffle mon dédain du siècle, / Une fois de plus j'ai retrouvé cette vie simple à l'écart¹⁰¹.

Mais l'on observe ici une différence notable : le sifflement et le dédain sont associés non plus tant à des situations de provocation, d'offense — attitudes *frontales* requérant la présence d'un autre sujet (même si c'est pour faire précisément devant lui *comme s'il n'était pas là* : le déni de l'existence d'un objet implique toujours préalablement sa prise en compte... À cet égard, le sifflement est une forme caractérisée de provocation, qui nécessite toujours le regard ou ici plutôt les oreilles de l'autre, comme lorsque Ruan Ji et Ruan Xian, de l'autre côté de la route, faisaient sécher leur pauvre culotte *sous les yeux* des Ruan riches) —, mais de retrait, de solitude : on ne siffle plus *devant* quelqu'un pour lui signifier son déni, mais *sans* ou *loin de* lui, à l'écart. C'est le second versant de cette pratique du sifflement ; à la charnière de ces deux versants se trouve le mépris du monde (*ao* 傲), attribut commun des contestataires et des reclus, et qui rappelle la « solitude féconde et contemptrice » de Malraux dans *Les Voix du silence*.

⁹⁷ *Shishuo xinyu* 24.16 (ZHSJ p. 912).

⁹⁸ Voir encore Huan Xuan 桓玄, Liu Bao 劉寶, Xie Wan 謝萬, Zhou Yi 周顛 (respectivement : *Shishuo xinyu* 4.102 p. 328 ; 23.17 p. 866 ; 24.14 p. 910 ; 2.40 p. 120).

⁹⁹ Guo Pu est décrit dans ses biographies comme un individu négligent de son apparence et peu bavard, peut-être en raison d'un handicap d'élocution. Amateur de vin et de femmes, il ne respectait pas l'étiquette et se laissait aller à des comportements excessifs. Biographie dans le *Jinshu* (juan 72).

¹⁰⁰ « Flânerie des Immortels » (*Youxian shi* 遊仙詩), dans le *Wenxuan* 21 et *Quan Jinwen* p. 866.

¹⁰¹ Septième poème de la série « En buvant du vin » (*Yinjiu shi* 飲酒詩) : *Recueil des Œuvres de Tao Yuanming annotées* (*Tao Yuanming ji jiaojian* 陶淵明集校箋), Gong Bin 龔斌, Shanghai guji chubanshe, 1996, p. 224.

B – ... À la transcendance

1) Sifflement et érémitisme

Sous les Six Dynasties, avec des figures comme Ruan Ji (même si celui-ci n'était pas à proprement parler un ermite, mais plutôt un marginal, en particulier lorsqu'il rejoignait les autres Sages de la forêt de bambou, excentriques ne serait-ce que par la localisation géographique de leurs réunions, à l'extérieur du centre délimité par la capitale et la cour) et Sun Deng, dont la biographie figure dans la section des « Vies de Reclus » des annales historiques (rappelons en outre que leur rencontre a lieu dans la montagne où l'ermite s'est retiré, et est évoquée dans une anecdote figurant au chapitre « Réclusion et désengagement » *qiyi* 棲逸 du *Shishuo xinyu*), le sifflement en vient à être étroitement associé à la retraite loin du monde et à un mode de vie érémitique ; c'est-à-dire aussi à une solitude dans laquelle il ne tire plus son sens d'un destinataire, fût-ce un destinataire qu'il feint d'ignorer. Le sifflement n'est plus tourné *vers* ou *contre* quelqu'un, mais adressé à nul autre que soi-même, et accueilli par nul autre que la nature. Ainsi l'introduction à la section biographique des ermites du *Jinshu* mentionne-t-elle « Qiao Yuanyan qui rejetait les affaires humaines, et Jiang Sixun qui sifflait par les forêts et les marécages » (譙元彥之杜絕人事，江思悛之嘯詠林藪)¹⁰² : par la juxtaposition de ces deux personnages, la phrase établit explicitement le lien entre l'ermite coupé des affaires humaines et le sifflement en pleine nature, et fait du second un habitus du premier.

Déjà sous la fin des Han, l'excentrique Xiang Xu 向栩, vêtu de haillons et les cheveux lâchés, menait un mode de vie spartiate et erratique, chantant ou sifflant au lieu de parler, et se cachant sitôt que quelqu'un cherchait à le voir :

性卓詭不倫。恆讀老子，狀如學道。又似狂生，好被髮，著絳綃頭。常於灶北坐板床上，如是積久，板乃有膝踝足指之處。不好語言而喜長嘯。賓客從就，輒伏而不視。(…)或騎驢入市，乞食於人。

[Xiang Xu] était par nature un homme exceptionnel et sans pareil. Constamment absorbé par la lecture du *Laozi*, il avait l'air d'un adepte de la voie taoïste. Il ressemblait aussi à un fou, avec ses cheveux lâchés sur les épaules, ou la tête enrubannée d'une étoffe cramoisie. Il passait des heures entières assis sur un lit de bois situé au bord du fourneau, où avec le temps il avait fini par laisser les traces de ses genoux, talons et orteils. Il n'aimait pas parler, mais affectionnait les longs sifflements. Si des visiteurs cherchaient après lui, il se cachait et refusait de les voir. (...) Quelquefois il se rendait à dos d'âne sur le marché pour mendier, et redonnait tout ensuite aux autres nécessiteux¹⁰³.

Outre ce dernier détail que l'on retrouve chez Sun Deng, on ne peut manquer de souligner l'excentricité du personnage, chez qui convergent les inclinations taoïstes, le choix érémitique et l'habitude de siffler pour s'exprimer. Il fait sens pour notre propos que la section biographique du *Hou Hanshu* dans laquelle figure cette Vie de Xiang Xu soit

¹⁰² Introduction à la section « Vies de reclus » (隱逸傳) du *Jinshu*, juan 94 ZHSJ p. 2425.

¹⁰³ Biographie de Xiang Xu 向栩傳 dans la section « Vies des hommes aux conduites uniques » (*duxing liezhuan* 獨行列傳) du *Livre des Han postérieurs* (*Hou Hanshu* juan 81, ZHSJ p. 2693-2694)

intitulée *duxing liezhuan* 獨行列傳 : *duxing* 獨行 signifie littéralement « celui qui va tout seul »¹⁰⁴ ; au sens figuré, *du* 獨 définit généralement quelque chose de solitaire et singulier, par opposition à la foule, au vulgaire, et désigne l'autonomie, l'indépendance d'esprit ; ainsi, *duxing* 獨行 « aller seul » veut souvent dire agir en toute indépendance, et suivant ses propres vues ; mais il désigne avant tout au sens propre une entité isolée, qui évolue dans la solitude et l'absence des autres, et qui donc n'adresse son action à personne.

La connexité entre le sifflement et la vie retirée est nettement perceptible dans le *Xiaofu* de Chenggong Sui, dont nous traduisons ici les premiers vers :

逸群公子，體奇好異。傲世忘榮，絕棄人事。睇高慕古，長想遠思。將登箕山以抗節，浮滄海以游志。(…) 愍流俗之未悟，獨超然而先覺。狹世路之厄僻，仰天衢而高蹈。邈媿俗而遺身，乃慷慨而長嘯。

Le gentilhomme qui s'est retiré loin de la foule / Vit en osmose avec le surnaturel et en affinité avec l'étrange. / Dans le mépris du monde et l'oubli des vaines gloires, / Il a abandonné derrière lui toutes les affaires humaines. / Il admire les esprits éminents et aspire aux temps anciens, / Il médite longuement et ses pensées gagnent les lointains. / Il va gravir le Mont Ji¹⁰⁵ pour préserver sa noblesse d'âme, / Ou prendre la mer pour laisser vaguer ses aspirations. (...) / Il déplore que les hommes du vulgaire ne soient pas encore éclairés : / Il est le seul à s'être élevé, le premier à s'être éveillé. / À l'étroit sur les routes obstruées et étriquées de ce monde, / Il lève les yeux vers les larges allées du ciel et va fouler les hauteurs. / Gagnant les lointains, il transcende le vulgaire et abandonne son corps. / C'est alors que le cœur empli d'émotion, il pousse un long sifflement.

Ces lignes d'ouverture campent le stéréotype de l'adepte taoïste : un gentilhomme lettré, cultivé, qui a choisi de se retirer du monde pour trouver la paix à l'écart, préserver son intégrité et sa liberté d'esprit, et probablement pour s'adonner aux pratiques taoïstes. Cette figure peut faire penser à Ruan Ji ou Ji Kang, sous le pinceau desquels on retrouve semblables descriptions. On relève ici tout particulièrement l'adverbe *du* 獨, signalé plus haut, et le verbe *ao* 傲 caractéristique de ce personnage qui « méprise le monde ».

En raison de cette affinité entre le sifflement et les aspirations érémitiques, on trouvera de nombreuses évocations de sifflements poussés en pleine nature, dans la montagne ou la forêt, lieux de retraite privilégiés des reclus, qui invitent à cette libération d'énergie, à cette poussée irrépressible d'un souffle depuis le fond de la poitrine. Ainsi le *Xiaofu* donne-t-il une description très picturale d'une scène de sifflement en pleine nature :

¹⁰⁴ L'introduction sous les Han tardifs d'une section biographique consacrée aux « conduites uniques » illustre l'émergence d'une nouvelle catégorie d'appréciation des individus, et l'attention inédite portée à des qualités éloignées des critères confucéens traditionnels (talents politiques, qualités morales comme la droiture, l'intégrité, la piété filiale, etc.). L'expression 獨行 désigne une volonté libre et inventive, une attitude affranchie des normes conventionnelles, et suggère un essor de l'expression individuelle et une déviation des valeurs de l'orthodoxie confucéenne, qui présagent les tendances intellectuelles dominantes de l'ère Wei-Jin.

¹⁰⁵ 箕山 le Mont Ji dans l'actuel Henan, où se retira Xu You 許由, sage conseiller de Yao, lorsque celui-ci voulut lui céder l'empire. Il y rencontra l'ermite bouvier Chao Fu 巢父. Biographie dans le *Gaoshi zhuan* 高士傳 (les *Vies des lettrés éminents*) juan 1 de Huangfu Mi 皇甫謐.

若乃游崇崗，陵景山。臨巖側，望流川。坐盤石，漱清泉。藉皋蘭之猗靡，蔭脩竹之蟪蛄。乃吟詠而發散，聲駱驛而響連。舒蓄思之悱憤，奮久結之纏綿。心滌蕩而無累，志離俗而飄然。

Le siffleur flâne par les crêtes élevées, gravit d'imposants coteaux. / Sur la frange d'une falaise il contemple la chute vive d'une cascade. / Assis sur une roche gigantesque, il se désaltère à la source claire. / Il s'étend sur un tapis d'orchidées luxuriantes, s'abrite à l'ombre des gracieux bambous. / C'est alors que son fredon jaillit et se diffuse, dans une incessante succession de modulations. / Il exhale enfin la muette tristesse de pensées jusqu'alors contenues, / Laisse prendre leur essor aux tourments qui depuis longtemps le nouaient. / Son cœur, purifié et délesté, n'est le captif d'aucune entrave ; / Son esprit s'éloigne du vulgaire et flotte, aussi léger qu'un souffle.

Dans ces vers se consolide l'affinité entre sifflement, érémitisme, nature et inclinations taoïstes. Ainsi rencontrera-t-on chez Guo Pu des occurrences de sifflement dans les poèmes de la série « Flâneries d'immortels », où malgré leur intitulé il est moins question de la quête d'immortalité proprement dite, que d'une aspiration à la retraite loin du monde afin de préserver sa pureté. Outre le poème cité plus haut, on trouve celui-ci, qui évoque une atmosphère de paix et de plénitude à l'écart du siècle, caractéristique de l'idéal recherché par les taoïstes :

綠蘿結高林，蒙籠蓋一山。中有冥寂士，靜嘯撫清弦。

La verte armoise s'entrelace dans la forêt, une brume ouatée recouvre la montagne. / Ici demeure un reclus silencieux, qui paisiblement siffle et pince les cordes pures de son qin¹⁰⁶.

D'autres textes poétiques dépeignent encore cet environnement pur, serein, plein d'harmonie, avec lequel le siffleur se met en osmose ; par un effet de transfert propre à la poésie qu'est la métaphore, le sifflement qui *s'inscrit* dans ce cadre devient bien souvent à lui tout seul une manière de le *suggérer*. Comme par exemple dans ces vers de Tao Yuanming :

登東皋以舒嘯，臨清流而賦詩。

Je monte la colline de l'est pour siffler tout mon soûl, / J'approche une onde pure et compose des vers¹⁰⁷.

Dans ces descriptions où la nature représente, géographiquement, la distance physique avec la cour et l'éloignement spirituel avec le siècle (nous développerons plus particulièrement la notion de « nature » dans la pratique du sifflement), transparait également l'idéal de détachement et de sérénité qui caractérise l'ethos taoïste.

2) Sifflement et idéaux taoïstes : de l'immortalité à l'ataraxie

Comme nous l'avons indiqué plus haut en nous appuyant sur l'étude de Li Fengmao, l'usage du sifflement est historiquement affilié aux pratiques taoïstes, en particulier à l'entretien du principe vital : considéré comme une technique de longue vie au

¹⁰⁶ *Youxian shi* 遊仙詩, dans le *Wenxuan* juan 21 (SHGJ p. 1019).

¹⁰⁷ *Guigulai ci* 歸去來辭 « Retournons-nous en ! », *Œuvres annotées de Tao Yuanming* (*Tao Yuanming ji jiaojian* 陶淵明集校箋), p. 391.

même titre que l'absorption de drogues, c'est une manière de réguler, raffiner, faire circuler ses souffles et de faire entrer en soi le souffle de la Nature.

Selon Li Fengmao, c'est vraisemblablement en raison de la prégnance des conceptions taoïstes sous les Wei-Jin et les Six Dynasties que le sifflement connut à cette époque une telle expansion, et que jusqu'aux Tang la littérature continua d'attester abondamment cette association du sifflement avec les adeptes taoïstes. Les lettrés siffleurs de l'époque Wei-Jin étaient bien souvent, comme l'indiquent leurs lectures, leurs habitudes et leurs inclinations, d'obédience taoïste, soient qu'ils fréquentassent des maîtres, soit qu'ils fussent eux-mêmes des adeptes. Bien entendu, il suffit de rappeler l'âge tout à fait moyen auquel vécurent respectivement les trois grands siffleurs de l'époque Ruan Ji, Sun Deng et Chenggong Sui (54, 59 et 43 ans), pour souligner la dimension largement fantasmatique de cette croyance en une prétendue vertu du sifflement à prolonger la vie. Par ailleurs, l'immortalité elle-même pouvait faire débat et nombreux étaient les lettrés sceptiques quant à son existence, à la possibilité et aux moyens de la réaliser¹⁰⁸. À défaut de celle-ci, la réduction des désirs et la pacification des passions restaient l'horizon le plus prisé des tenants du taoïsme. Il appert dans un texte comme le *Xiaozhi* que l'enseignement des « premiers principes » du sifflement requiert pour condition *sine qua non* un état d'esprit que l'on peut résumer en termes d'équanimité et d'ataraxie :

夫人精神内定，心目外息，我且不競，物無害者，身常足，心常樂，常定然後可以議權輿之門。

Lorsque ses énergies spirituelles sont stables, que son esprit et son regard sont posés, que le moi n'est pas troublé par toutes sortes d'émulations, que les choses extérieures ne l'atteignent pas, que le corps est dans un état de constante satisfaction et le cœur dans un état de constante réjouissance, lorsque la constance est bien établie, alors seulement on peut entretenir un homme des grands principes du sifflement¹⁰⁹.

Cette disposition sereine résulte d'une culture de soi, d'un effort de régulation des souffles où le travail sur la respiration, éventuellement au moyen du sifflement, joue un rôle capital.

Chez le grand siffleur qu'était Sun Deng, cette équanimité a retenu notre attention déjà lorsque nous lisions dans la description de son caractère qu'il n'y avait jamais en lui le moindre signe d'aversion ou de colère ; à titre d'exemple, sa biographie relate qu'au lieu de s'emporter un jour contre quelqu'un qui l'avait poussé dans l'eau, il avait même contre toute attente éclaté de rire. La biographie non officielle de Sun Deng est plus explicite encore dans sa terminologie, et le dépeint sous les traits d'un sage taoïste qui a atteint l'ataraxie :

¹⁰⁸ C'est pourquoi Ge Hong défend dans le « Traité interne » *Neipian* 內篇 de son *Baopuzi* 抱朴子 l'existence de l'immortalité ou de la longue vie, qu'il cherche à démontrer de manière objective pour « dissiper les doutes de ceux qui inclinent à y croire et convaincre ceux qui n'y croient pas. » Voir encore la controverse sur l'entretien du principe vital qui opposa Ji Kang et Xiang Xiu (*Ji Kang ji jiaozhu* juan 4).

¹⁰⁹ Cf. *Xiaozhi*.

清靜無為，其情志悄如也。好讀《易》，彈琴，頹然自得。觀其風神，若游六合之外。

C'était un homme pur et silencieux, pratiquant le non-agir, équanime dans ses affections et calme dans ses aspirations. Il aimait lire le *Classique du Changement* et jouer de la cithare, occupations qui le mettaient dans un état de prostration sereine où son être trouvait la plénitude. À observer ses manières, on avait l'impression qu'il vaguait sans entraves par-delà les six Orients¹¹⁰.

Or Sun Deng est précisément « l'Homme Véritable de Sumen » qui fournit à Ruan Ji le modèle de son Sieur Grand Homme, après la fameuse rencontre qui au dire des sources lui inspira la composition de sa *Biographie*¹¹¹. Certes, on n'aurait pas tort de penser que le personnage dépeint par Ruan Ji, quoique inspiré par la figure de Sun Deng, est pour grande part imaginaire ; d'ailleurs, force est de constater que ce Sieur Grand Homme, s'il joue du *qin* (comme Sun Deng), ne siffle pas, ce qui eût pourtant corroboré l'analogie. Toutefois, ce n'est pas pure coïncidence s'il vit au Mont Sumen, où Sun Deng s'était précisément retiré et où eut lieu la fameuse rencontre ; et il est incontestable que bien souvent les deux portraits se superposent.

Chez Ruan Ji, l'aspiration à la sérénité équanime du sage trouve par ailleurs sa pleine expression dans la *Rhapsodie de la Pensée pure* (*Qingsi fu* 清思賦) ou de la *Purification de la Pensée*, si l'on choisit de rendre à *qing* 清 son sens verbal et factitif, indiquant un travail actif d'ascèse, de régulation et de déprise. Dans l'introduction, le poète s'assigne pour horizon la pure immobilité de son esprit, une indifférence totale dont il tire sa paix et sa plénitude :

夫清虛寥廓，則神物來集；飄飄恍惚，則洞幽貫冥；冰心玉質，則皴潔思存。恬淡無欲，則泰志適情。

C'est dans l'immensité pure, vacante et sans limite que viennent s'assembler les créatures spirituelles. C'est dans le flottement éthéré et la confuse indistinction que l'on pénètre les obscures profondeurs et perce les ténèbres mystérieuses. Pour qui est doté d'un esprit de glace et d'une constitution de jade, alors la pensée subsiste dans sa blancheur immaculée. Pour qui sait être serein, détaché, libre de tout désir, alors les aspirations sont pacifiées et les affections contentées¹¹².

La suite de la rhapsodie décrit le processus par lequel, d'abord bouleversé par l'apparition d'une créature à la beauté surnaturelle¹¹³, le poète parvient à surmonter son trouble pour, dans la dernière section du texte, se libérer et réaliser son aspiration profonde :

¹¹⁰ « Sun Deng biezhuàn » 孫登別傳, *Taiping yulan* juan 392 (SKQS 896-560).

¹¹¹ Les biographies de Ruan Ji dans le *Sanguozhi* et le *Jinshu* rapportent toutes deux qu'il composa la *Vie de Sieur Grand Homme* suite à cet échange sifflé avec Sun Deng, et qu'il reprit la pensée de l'ermite (qui était également la sienne) au compte de son personnage : « 至是，籍乃假蘇門先生之論以寄所懷。其歌曰：(...) 天地解兮六合開，星辰隕兮日月頹，我騰而上將何懷： Dès lors, Ruan Ji emprunta les propos de l'ermite de Sumen pour exprimer ce que lui-même avait au fond du cœur. La chanson disait : "(...) Ciel et Terre se défont, les Six Orients se dispersent. Les étoiles et les astres chutent, le Soleil et la Lune s'abiment. Je prends mon essor et m'élève haut dans les airs, quelles pensées emporterai-je avec moi ?" ». On retrouvera en effet littéralement ces propos dans la bouche du Grand Homme.

¹¹² *Qingsi fu* 清思賦 *Ruan Ji ji jiaozhu* ZHSJ p. 31.

¹¹³ « 忽一悟而自驚。(...) 意流盪而改慮兮，心震動而有思。若有來而可接兮，若有去而不辭。心恍惚而失度，情散越而靡治。豈覺察而明真兮，誠雲夢其如茲。(...) 心瀟瀟而無所終薄兮，

既不以萬物累心兮，豈一女子之足思！

Moi dont aucune créature au monde n'entrave le cœur, / Comment laisserais-je une seule femme susciter ma langueur ?¹¹⁴

L'ataraxie de ce « cœur de glace » qui ne se laisse pas solliciter par le monde ni lier par les choses est la condition et le prélude à l'essor spirituel et aux randonnées cosmiques dont l'évocation émaille l'écriture poétique de Ruan Ji. Bien que l'on ne trouve ici aucune mention du sifflement, d'autres textes viennent plus ou moins directement mettre en lumière sa présence ou son rôle dans cette ascèse, et son lien avec l'horizon taoïste de l'élan mystique. Par exemple, la *Réponse* à son détracteur Fu Yi qui lui reprochait ses transgressions et ses excentricités, signale implicitement la convergence d'une compréhension philosophique du monde, de la pacification spirituelle, des randonnées mystiques, et implicitement du sifflement (qui figurait au rang des conduites jugées répréhensibles de Ruan Ji) :

騰情抗志，邈世高超，蕩精舉於玄區之表，摠妙節於九垓之外而翱翔之。(…) 從容與道化同道，逍遙與日月並流，(…)上乎無上，下乎無下，居乎無室，出乎無門，齊萬物之去留，隨六氣之虛盈，(…)飄埃不能揚其波，飛塵不能垢其潔，徒寄形軀於斯域。

Il laisse s'élever ses émotions et s'élancer ses aspirations, abandonnant le monde tandis qu'il prend son essor. Il meut ses énergies spirituelles par-delà les frontières des territoires mystérieux, il déploie la merveilleuse intégrité de son âme au-delà des Neuf Cieux, et plane là dans un vide extatique. (...) Posément, calmement, il évolue avec les transformations de la Voie ; en toute liberté, il épouse le cours du soleil et de la lune. (...). Il se tient au-dessus de ce qui n'a pas de delà, au-dessous de ce qui n'a pas de deçà, il demeure dans le sans-séjour et sort par la porte inexistante ; il réduit au même les mouvements des dix-mille êtres et suit les contractions et les dilatations des six énergies cosmiques. (...) L'impure poussière du siècle ne peut agiter son onde ni souiller sa pureté. Seule son enveloppe charnelle demeure en ce monde¹¹⁵.

On observe dans ces lignes le même univers mental que dans la biographie de Sun Deng citée plus haut, et la même phraséologie que les passages décrivant dans la *Vie de Sieur le Grand* les randonnées extatiques du sage aux confins de l'univers, où toutes choses s'équivalent. À l'expression « seule son enveloppe charnelle demeure en ce monde 徒寄形軀於斯域 » fait encore écho cette ligne, déjà citée elle aussi, de la biographie de Ruan Ji dans le *Jinshu* :

思悠悠而未半，鄧林殪于大澤兮，欽邳悲于瑤岸：Soudain je m'éveille, pris de frayeur. (...) Un flux de pensées agitées vient changer le cours de ma réflexion, un désir vient se loger dans mon cœur bouleversé. Il semble qu'une présence s'approche de moi et que je pourrais la toucher, puis qu'elle s'éloigne sans avoir vraiment pris congé. Plongé dans la confusion mon cœur perd tout contrôle, mises en déroute mes émotions ne se régulent plus. Comment examiner et distinguer lucidement si tout cela est bien réel, ou n'a pas plus de consistance qu'un songe ou un nuage ? (...) Rien ne vient mettre un terme aux remous qui agitent mon cœur, mes pensées s'affligent de ne pouvoir être même à demi satisfaites, comme Kua Fu qui périt sur le chemin du Grand Lac avant d'avoir pu étancher sa soif, ou Qin Pi condamné à mort et se désolant sur la Rive de Jade. » *Qingsi fu, Ruan Ji ji jiaozhu*, ZHSJ p. 33-34.

¹¹⁴ *Qingsi fu, Ruan Ji ji jiaozhu* ZHSJ p. 39.

¹¹⁵ *Réponse à Fu Yi (Da Fu Yi shu 答伏羲書), Ruan Ji ji jiaozhu*. p. 70-71.

嗜酒能嘯，善彈琴。當其得意，忽忘形骸。

Il adorait l'alcool et savait siffler, c'était aussi un excellent joueur de *qin*. Lorsqu'il était satisfait il en oubliait son propre corps.

La cooccurrence, dans cette phrase décrivant les activités favorites de Ruan Ji, de son goût pour l'alcool, de sa capacité à siffler et des ses talents à la cithare signifie que ces trois activités participaient chez lui d'un horizon commun : dès lors que, dans tous les cas lorsqu'il était satisfait (當其得意, 忽忘形骸 est en facteur commun), il parvenait à l'oubli de son corps, *i.e.* à la libération des entraves mondaines et au dépassement des limites physiques, on peut désigner cet horizon commun en termes de transcendance ou de dépassement de la finitude.

Le sifflement est en somme une *voie de transcendance*. Son association avec le mépris des conventions ou l'anti-ritualisme d'une part, et l'érémisme et la nature d'autre part, donne deux versants capitaux de la nouvelle signification qui émerge de cette pratique ancienne sous les Wei-Jin, en particulier avec Ruan Ji : contestation et réclusion, sous des rapports différents, ne sont rien moins que les deux facettes d'un seul et même désir de transcendance, d'une aspiration à la « libre évolution » (*xiaoyao* 逍遙) inspirée des randonnées cosmiques du *Zhuangzi* et exaltée dans plus d'un texte de Ruan Ji. Cette libre évolution redéfinit sous une modalité non plus temporelle mais spatiale la transcendance que permettait éventuellement de réaliser le sifflement lorsqu'il était considéré comme une technique d'immortalité. La longue vie n'est plus tant ce qui est recherché ici par les lettrés siffleurs des Six Dynasties : il ne s'agit plus de rendre son corps impérissable en confectionnant par des pratiques alchimiques un embryon d'immortalité, mais, dans le cloisonnement même de ce corps voué à la mort, d'atteindre à l'infini : ce n'est plus une transcendance temporelle qui est visée, une infinitude dans la durée (l'éternité) mais une transcendance *hic et nunc*, dans l'instant et la plénitude du présent, dans la plénitude d'une communion avec la nature, un essor vers les immensités cosmiques ancré dans la finitude de sa condition humaine. Il ne s'y produit aucune extension temporelle de l'individu, mais une dilatation spirituelle et physique qui porte hors des limites de son propre corps et par-delà les confins de l'univers. Et c'est précisément cette transcendance, la palpation de quelque chose d'illimité par le truchement des limites, qui définit l'esthétique Wei-Jin et fait du sifflement lui-même une expérience esthétique.

CONCLUSION

La pénétration du sifflement dans la sphère lettrée s'accompagne d'une mutation majeure de ses usages : en tant qu'expression des humeurs, son registre s'élargit depuis des émotions de chagrin et de désarroi vers d'autres traits psychologiques plus prononcés : insoumission provocatrice, assurance souveraine, détachement placide, dont le sifflement devient, probablement sous l'inspiration de Ruan Ji, une démonstration privilégiée. Quant à la vertu magique des incantations chamaniques ou des charmes occultes, elle se mue, par le biais des pratiques d'immortalité taoïstes, en signe d'érémisme ou en moyen de transcendance. À cette redéfinition du sifflement résultant de l'évolution de ses fonctions antérieures s'ajouteront de nouvelles significations, issues de la conjoncture intellectuelle — philosophique, artistique — dans laquelle évolue Ruan Ji, et qui confèrent au sifflement de l'ère Wei-Jin une valeur et une portée inédites. En prenant toujours appui sur les sources relatives à l'expérience du sifflement chez Ruan Ji et en exploitant plus avant leurs implications, nous nous proposons d'exposer dans les pages qui suivent cette nouvelle conception du sifflement, dont nous énoncerons trois déterminations, correspondant à trois foyers de réflexion de l'époque :

1) Sifflement et langage : le sifflement est tout d'abord un *idiome non verbal*, qui se présente comme une alternative au langage et parfois s'y substitue ; par cet aspect, il s'inscrit dans la controverse séculaire qui oppose les penseurs de Chine ancienne sur la question de l'expression, adéquate ou défectueuse, du sens par le *logos*, et apporte à ces débats une réponse singulière (versant philosophique) ;

2) Sifflement et musique : on peut dire ensuite que le sifflement est un *idiome musical*, auquel certains textes prêtent des qualités et des vertus similaires aux autres instruments ; par conséquent, bien qu'il n'en représente qu'un aspect particulier et marginal, il trouve sa place au sein des réflexions esthétiques de l'époque Wei-Jin et illustre la tendance à un certain dilettantisme artistique (versant esthétique) ;

3) Sifflement et nature : enfin, c'est un *idiome naturel*, qui dans les différentes acceptions de ce mot relève résolument du paradigme taoïste ; cette naturalité contribue à façonner un ethos ou idéal du lettré Wei-Jin : celui d'une vie en accord avec des principes d'action spontanés et en osmose avec la voie de l'univers (versant existentiel).

IV. Sifflement vs langage : La valeur philosophique du sifflement

Nous avons vu que le sifflement, quelle que soit exactement la technique mobilisée dans son émission, se distinguait du langage en premier lieu sur un plan organique : l'auteur du *Xiaozhi* opposait les sonorités troubles ou graves de la parole, émises à partir de la gorge, et celles pures et aiguës du sifflement, émises à partir de la langue, en conséquence de quoi ce dernier pouvait être nommé « son sans paroles ». Il prolongeait cette délimitation organique d'une démarcation symbolique, en spécifiant que la parole permettait l'expression des sentiments naturels et la conduite des affaires humaines, tandis que le sifflement atteignait jusqu'au monde des esprits. Ici s'esquissait déjà une première supériorité du sifflement sur la parole.

Ce n'est toutefois pas sous cet angle que nous aborderons la question des limites et des potentialités de ces deux modalités sonores. La démarcation entre deux sphères, mondaine et supra-mondaine, qui seraient leur domaine de compétence respectif, détermine certes une portée et une capacité supérieures du sifflement, mais elle ne permet pas de prendre toute la mesure du pouvoir qui lui est conféré sous les Wei-Jin. Nous verrons que celui-ci se déploie d'abord dans le champ des affaires humaines, considéré comme apanage de la parole, et la surclasse là même où l'on eût pu la croire la plus appropriée.

Sonorité étrange, coupée du langage et de la raison, le sifflement relève d'une forme non intellectuelle et non discursive, qui pourtant assume les mêmes fonctions que ce dont elle fait l'économie. La rencontre entre Sun Deng et Ruan Ji nous montre en effet un échange entre deux personnes entièrement fondé sur ce « mode de communication » *silencieux*, au sens non pas d'une absence de sons (car de fait il est sonore), mais de langage articulé. Le sifflement est ici le vecteur d'un échange qu'on dira à la fois *tacite* et *musical* : « tacite » ou encore non-verbal, car il ne recourt pas au langage ; « musical », car il existe bel et bien une *musicalité* du sifflement, qu'attestent maints exemples littéraires. En abordant successivement ces deux points, nous tâcherons de montrer comment le sifflement s'inscrit parfaitement dans le cadre des réflexions philosophiques de l'époque sur les rapports entre les mots et le sens (*yanyi zhi bian* 言意之辨), et illustre exemplairement l'une de ses théories fondamentales ; en tant qu'émission sonore assimilée à une forme musicale, rythmée et mélodieuse, à la fois parente et distincte du chant, il trouve aussi sa place dans les réflexions esthétiques de l'époque, qui exemplifient souvent sur un plan artistique les spéculations du *Xuanxue*.

À partir des récits dans lesquels le sifflement assume la fonction d'un *idiome non discursif*, nous verrons qu'il détermine trois types de rapport au langage : par gradation, il oublie le langage, c'est-à-dire l'évince, et signifie *sans lui* ; il s'y substitue en proposant une

manière de *signifier autrement* ; et enfin même il l'excède, dans la mesure où il dispose des ressources suffisantes pour signifier *mieux que lui*.

A – Des défauts de langage...

1) Le sifflement comme oubli ou négation du langage

Le sifflement apparaît d'abord comme une forme de *refus de la parole*. On a déjà rencontré dans les biographies des Han postérieurs l'excentrique Xiang Xu 向栩, qui chantait ou sifflait au lieu de parler : « Il n'aimait pas parler, mais affectionnait les longs sifflements » (不好語言而喜長嘯)¹¹⁶. Par-delà l'extravagance à laquelle peut être associé le sifflement chez ce personnage, on s'interrogera ici sur la mise en balance, dans une même phrase, des deux propositions « 不好語言 il n'aimait pas parler » et « 喜長嘯 il affectionnait les longs sifflements » : la particule *er* 而 qui structure le parallélisme rend corrélatifs ses deux membres et suggère ainsi que les actions de siffler et parler sont exclusives l'une de l'autre.

Comme Xiang Xu, Sun Deng, parfois surnommé «le taciturne» (*moshi* 默士)¹¹⁷, refuse de parler mais siffle pour s'exprimer. Outre l'exemple canonique de la rencontre avec Ruan Ji sur lequel nous reviendrons, on peut invoquer ici une autre rencontre célèbre avec Ji Kang, relatée dans les biographies respectives des deux protagonistes et également dans les *Printemps et Automnes de Jinyang* (晉陽春秋) : à la différence des autres versions qui rapportent seulement le silence de Sun Deng, celle-ci présente l'intérêt de mentionner en outre son sifflement :

嵇康見孫登，對之長嘯，逾時不言。康辭還，曰：“先生竟無言乎？”登曰：“惜哉！”
Ji Kang rendit visite à Sun Deng : celui-ci se tenait devant lui en sifflant, et resta longtemps sans lui parler. Ji Kang prit congé et, sur le point de s'en retourner, demanda : « N'avez-vous décidé rien à me dire ? » Et Sun Deng de s'exclamer : « Quel dommage ! »¹¹⁸

¹¹⁶ *Hou Hanshu* juan 111, 887, 2.

¹¹⁷ D'après un poème intitulé *Poème sur la terrasse du sifflement* (*Xiaotai shi* 嘯臺詩) d'un certain Li Shou 李壽, conservé dans la Galerie de stèles *Beilang* 碑廊 du mont Sumen et cité dans un article de Fan Rong 樊榮 : « Xiao, Xiaofu yu Wei Jin mingshi fengdu » 嘯 «嘯賦» 與魏晉名士風度 (« Le sifflement, la *Rhapsodie sur le sifflement* et les mentalités des grands lettrés de l'ère Wei-Jin »), *Changchun shifan daxue bao* n°8, 2004 (<http://mall.cnki.net/magazine/article/CCSS200408024.htm>). Par ailleurs, la biographie de Sun Deng dans le *Jinshu* mentionne ce silence de l'ermite : « 或謂登以魏晉去就，易生嫌疑，故或嘿者也：D'aucuns soutiennent que durant la transition Wei-Jin il était facile de s'attirer la suspicion, c'est pourquoi probablement Sun Deng avait fait le choix du silence. » *Mo* 嘿 a le sens de 默 « rester silencieux, se taire ». Cette explication qui fait tenir le mutisme de Sun Deng à la conjoncture politique, éclipse ce qui nous semble être la motivation profonde de son silence : une posture philosophique.

¹¹⁸ *Jinyang chunqiu* 晉陽春秋, cité par le *Yüwen leiju* juan 19 et le *Tai ping yulan* juan 392.

On voit ici aussi que Sun Deng affectionne l'échange sans parole : sifflement 長嘯 et mutisme 不言 sont chez lui concomitants, et bien davantage, consubstantiels. Leur cooccurrence dans la phrase induit une relation logique, de l'ordre de l'inhérence. À travers ces exemples, le sifflement apparaît comme une alternative à la parole, un autre mode d'expression ou de communication qui élude le langage et même le refuse. C'est une forme de négation du discours, qui elle-même non verbale peut donc être appelée une *négation en acte du discours*.

2) Le sifflement comme alternative ou substitut au langage

Mais quelquefois aussi, il s'agit moins d'un choix délibéré, d'un refus exprès du langage, que d'une alternative imposée par un handicap ou un défaut d'élocution. On relève ainsi chez des lettrés adeptes du sifflement deux occurrences d'une difficulté à parler (lenteur, bégaiement), suggérant que le sifflement pouvait venir pallier ces défaillances : une biographie de Chenggong Sui mentionne que celui-ci « dès sa jeunesse s'avéra d'un talent hors pair, mais souffrait d'un trouble d'élocution (少有俊才而口吃) »¹¹⁹. Ce détail nous a paru intéressant car ce trouble de l'élocution (*ji 吃*) chez l'auteur du *Xiaofu* invite à faire l'hypothèse qu'il compensait en sifflant. De la même manière, Guo Pu dont on lit dans maint poème le goût pour le sifflement, était connu pour être peu bavard, possiblement en raison d'une difficulté à s'exprimer (*ne 訥*) signalée dans ses biographies¹²⁰, qui le tenait à l'écart des conversations pures en vogue à son époque. Quant à Ruan Ji, s'il ne souffrait d'aucun défaut d'élocution, il semblait se défier de la parole et affichait une propension au silence (rappelons pour exemples la visite d'un dignitaire à qui il n'adressa pas une parole de la journée, son abstention de tout jugement sur ses pairs, ou ses nombreux moments de torpeur éthylique muette), privilégiant souvent un langage corporel. D'autre part, il semblerait que comparativement à Ji Kang dont les traités témoignaient d'une grande maîtrise de la rhétorique argumentative, Ruan Ji adoptait une méfiance de principe à l'égard du discours argumentatif et lui préférait l'écriture poétique, qui plus est allusive. Ces différents éléments ne font certes pas de lui un partisan déclaré du mutisme, mais signalent tout de même un rapport particulier au langage.

¹¹⁹ Li Fengmao p. 247. Ce détail, qui ne figure pas dans la biographie du *Jinshu* de Fang Xuanling, apparaît dans celle d'une *Histoire des Jin* antérieure, attribuée à de Cang Rongxu 臧榮緒 (415-488) et citée par le commentateur Li Han 李翰 dans sa notice introductive au *Xiaofu* (version du *Wenxuan* commenté par les Six ministres (*Liucheng zhu Wenxuan* 六臣注文選), 四部叢刊初編 vol.1894-1923.

¹²⁰ Biographie dans le *Jinshu* (juan 72) : « 博學有高才，而訥於言論，辭賦為中興之冠：Guo Pu était doté d'une immense érudition et d'un éminent talent, mais avait une certaine difficulté à s'exprimer ; ses rhapsodies comptaient parmi les plus belles de son époque. » ; biographie non officielle citée dans le commentaire au *Shishuo Xinyu* 4.76 : « 其辭賦誄頌，並傳於世，而訥於言論：Alors que ses odes, oraisons et rhapsodies circulaient largement dans son siècle, lui-même parlait avec difficulté. »

Si ces exemples soulignent essentiellement la nature négative du sifflement (en tant qu'il est négation du discours ou suppléant par défaut), d'autres exemples nous invitent à nous interroger davantage sur sa teneur positive : *ce dont* il est la négation, ce qu'il dit positivement quoique *autrement*. Car qu'il s'agisse d'un refus ou d'un succédané, le sifflement survient là où le langage défaille, et bien souvent le remplace et en assume les fonctions. Plus que pallier à un défaut *de* langage, il pallie aux défauts constitutifs *du* langage, à ses lacunes et à inadéquations immanents. C'est ce que nous verrons à travers la lecture de la rencontre entre Ruan Ji et Sun Deng, qui fournira la matière principale à la suite de notre réflexion.

B – ... Aux défauts du *logos*

1) Pour une lecture philosophique de la rencontre avec Sun Deng : cadre de la réflexion

La visite de Ruan Ji à Sun Deng et leur échange de sifflements, par-delà le caractère un peu déroutant de l'anecdote, s'avèrent d'une richesse considérable pour l'analyse. Commençons par décrire ce qui se passe : Ruan Ji entreprend d'établir le dialogue et adresse la parole à Sun Deng, qui ne lui répond pas ; Ruan Ji par dépit ou défaut siffle et Sun Deng éclate de rire. Ensuite, les versions divergent, l'une relatant que Ruan Ji se retire, une autre que Sun Deng siffle pour lui donner la réplique, une autre encore que l'ermite daigne alors enfin prononcer quelques mots ; ces mots ne sont pas bien sûr la réponse attendue par Ruan Ji mais une invitation à la répétition, un « Encore ! Refais-le ! » qui sonne comme une demande d'enfant amusé et émerveillé. Ruan Ji s'ennuie, il trouve rapidement la situation sans intérêt et pense être arrivé au bout des choses : mu par la curiosité (ou celle de Sima Zhao selon les versions) il voulait voir cet homme extraordinaire dont tout le monde parlait, il a vu (pas grand chose), et donc il s'en va. Et c'est précisément là, lorsqu'il ne l'attendait plus, que se fait entendre la réponse de l'ermite, un sifflement prodigieux qui lui parvient depuis le sommet de la montagne alors qu'il est déjà redescendu à mi-hauteur. Ruan Ji saisit alors quelque chose que nous appellerons le fond de la pensée de Sun Deng, puisqu'au retour il compose la *Vie de Sieur Grand Homme*, qui exprime (ou pourrait-on dire : retranscrit discursivement) l'essence de cette pensée.

Dans leur diversité et malgré leurs divergences, les sources soulignent toutes une double opposition : premièrement, au niveau interrelationnel, le contraste entre le discours de Ruan Ji et le silence de Sun Deng ; en second lieu, au niveau du seul personnage de Sun Deng, le contraste entre deux réactions : son silence ou son indifférence devant le discours,

et une réponse (rire suivi d'un sifflement) lorsque Ruan Ji abandonne la parole pour le sifflement.

Au passage, nous relèverons avec D. Holzman qu'un des aspects les plus intéressants de cette anecdote est de présenter Ruan Ji sous un jour nuancé et mitigé, dans un premier temps comme un lettré érudit et amateur de débats philosophiques et ensuite seulement comme un « siffleur » taoïste, pourtant rapidement lassé par cet échange. Une telle description s'approche davantage de la complexité et de la versatilité du véritable tempérament de Ruan Ji qu'un portrait monochrome de siffleur nihiliste, trublion irrévérencieux et indomptable¹²¹.

Ce que nous montre avant tout cette entrevue entre Ruan Ji et Sun Deng, c'est l'échec de l'échange discursif et la substitution au langage d'un autre idiome, le sifflement, qui en assumant les mêmes fonctions que lui se fait le vecteur d'un véritable échange : communication entre deux esprits, transmission d'un certain contenu de pensée. Pour en déployer tout le sens, il nous faudra replacer l'anecdote dans le contexte philosophique de l'époque, et faire un détour par un des débats majeurs qui anime les cercles des Conversations pures de l'époque Wei-Jin : la question, séculaire et résurgente, du rapport entre le sens et le langage (*yanyi zhi bian* 言意之辨). Rappelons aussi que les lettrés des Six Dynasties étaient souvent de manière concomitante des adeptes du sifflement et de la pensée taoïste constituant le fondement du *Xuanxue* : cette correspondance explique sans doute l'apparition du sifflement au sein des réflexions philosophiques du *Xuanxue*, et y favorisa sans doute son rôle d'argument, si empirique fût-il. Précisément, le sifflement, en étant bien davantage qu'un simple refus du langage, est comme lui porteur et producteur de sens : à ce titre, il se substitue au logos et illustre les conceptions du *Xuanxue* sur l'insuffisance et l'inadéquation de celui-ci. Il apporte également une solution à cette insuffisance en se présentant lui-même comme un médium alternatif à la saisie du sens.

Dans cette dialectique du sens et non plus du langage mais du sifflement, ce à quoi l'on atteint se décline en deux objets : sur le plan du fonctionnement des choses en général c'est le *yi* 意, sachant que ce « sens » se confond la plupart du temps chez les penseurs taoïstes avec le *Dao*, principe absolu et vérité suprême qui permet de comprendre toute chose ; sur le plan de l'individu, c'est le *shen* 神 l'esprit, principe spirituel où se loge la quintessence d'un être. Autrement dit, du point de vue de l'objet, l'esprit *shen* 神 est à l'homme (*ren* 人) ce que le sens *yi* 意 est aux choses (*shi* 事, *wu* 物) ; et du point de vue du procès, l'expression plénière du sens *jinyi* 盡意 trouve son correspondant dans la transmission de l'esprit *chuanshen* 傳神.

Une fois ces repères posés, une fois aussi rappelée la fonction initiale du sifflement comme moyen de communication avec les esprits (âmes des ancêtres ou forces naturelles),

¹²¹ Holzman : *Poetry and Politics : The Life and Works of Juan Chi*, p. 152.

nous serons à même de redéfinir la fonction heuristique du sifflement à l'époque du *Xuanxue* :

- Dans le cadre de l'appréhension d'un objet par un sujet, le sifflement mieux que tout discours met en communication le siffleur avec un principe suprême, généralement la vérité du Dao, et permet donc de reformuler la proposition *yan bu jin yi* 言不盡意 en *xiao xin yi* 嘯盡意¹²² : si le langage n'exprime pas adéquatement le sens, le sifflement y pourvoit : il intervient là où le langage fait défaut et remédie à ses lacunes.

- Dans le cadre d'un échange entre deux sujets, le sifflement mieux que tout discours instaure une communication entre deux esprits, communication non plus avec les âmes de l'autre monde comme dans l'usage ancien, mais entre âmes de ce monde. C'est le motif de la rencontre et de l'échange tacite, qui se subsume sous la proposition *chuan shen* 傳神; celle-ci peut être reformulée sous la forme *qi shen zhi yin* 契神之音 « le son qui met les esprits en communication », où se perçoit mieux la notion d'échange.

Nous donc développerons successivement ces deux versants, en nous appuyant pour l'un comme pour l'autre sur une analyse de la rencontre entre Sun Deng et Ruan Ji.

2) *Le sifflement et l'expression plénière du sens : lacunes du langage (yan bu jin yi) et ressources du sifflement (xiao jin yi)*

Alors que Ruan Ji venait expressément chercher Sun Deng pour s'entretenir avec lui, solliciter son point de vue, cette entrevue se solde par l'échec patent et généralisé du discours (談, 論). Les sources nous donnent différentes versions de ce dont il entreprend de discuter : l'antique voie du Non-agir (太古無為之道) et la vertu des Trois Rois et des Cinq Empereurs (五帝三王之義) d'après la biographie du *Sanguozhi* ; la haute Antiquité et les techniques de repos des esprits et de conduite des souffles (終古及棲神導氣之術) d'après celle *Jinshu* ; les temps les plus reculés, depuis la Voie mystérieuse et silencieuse de Huangdi et Shennong, jusqu'à l'excellence de la vertu suprême des trois Âges (終古, 上陳黃、農玄寂之道, 下考三代盛德之美), puis les doctrines de l'activisme et les techniques quietistes de la conduite des souffles (有為之教, 棲神導氣之術) d'après le *Shishuo xinyu*.

On peut ranger ces différents sujets sous deux principales obédiences philosophiques : d'une part le confucianisme (les Saints et les Sages de la haute Antiquité, les Cinq Empereurs et les Trois Rois, la voie de Huangdi et Shennong, la vertu suprême des

¹²² Nous empruntons la formule proposée par Wang Baoxuan 王葆琰 dans un chapitre intitulé « Méthode philosophique du *Xuanxue* sous la prémisse de l'insuffisance du langage : réflexions sur les noms et les choses » (*Yan bu jin yi qiantu xia de xuanxue sixiang fangfa : mingli zhi xue yu yanyi zhi bian* 言不盡意前提下的玄學思想方法：名理之學與言意之辨), dans *Xuanxue tonglun* 玄學通論 (*Exposé général sur l'Étude du Mystère*), Taiwan, Wunan chubanshe, 1996, p. 195-252, en particulier p. 224.

trois âges que sont Xia, Shang, Zhou, et enfin les doctrines de l'activisme) ; et d'autre part le taoïsme (la voie du Non Agir, les techniques de repos des et de conduite des souffles). Il semblera étonnant de voir Sun Deng ne faire strictement *aucune* réponse à Ruan Ji qui le sollicite, comme si aucun des sujets abordés ne suscitait en lui une once d'intérêt. On aurait pu s'attendre en effet à ce que l'ermite n'éprouve qu'un profond ennui à l'encontre des bavardages historiques sur la lointaine Antiquité ou les vertus des Saints, mais qu'un propos philosophique sur les doctrines confucéennes et taoïstes (et sur leur implicite comparaison), ou plus encore sur les techniques de repos des souffles, présentent pour lui un intérêt certain. Or il n'en semble rien et, à notre grande surprise comme probablement à celle de Ruan Ji, Sun Deng observe du début à la fin un mutisme inflexible. Comment comprendre ce silence dans les deux cas ? Pourquoi Sun Deng ne manifeste-t-il pas son adhésion à la pensée taoïste comme il eût été loisible de le présumer ?

Holzman propose un premier niveau de réponse à ces questions, en expliquant que Sun Deng n'est pas intéressé par l'histoire et l'exemple des saints et des sages de l'antiquité d'une part, et que par ailleurs « il va bien au-delà des philosophies de l'agir et du non-agir, des exercices mystiques et du contrôle des souffles : il s'intéresse à quelque chose qui se situe hors de l'histoire et au-delà de la philosophie, quelque chose d'ineffable et que l'on peut cependant trouver dans ce monde¹²³. » Holzman compare cela aux maîtres du bouddhisme *Chan* sous la dynastie des Tang, qui soufflent et éructent, sachant très bien que la vérité se trouve au-delà des mots, du discours. Nous sommes d'accord avec Holzman sur ce point, mais souhaiterions toutefois préciser et affiner la réponse :

En ce qui concerne les bavardages sur la voie confucéenne des anciens rois, c'est une évidence et presque un truisme : ils n'intéressent pas l'Homme Véritable. Quant à « l'antique voie du Non-agir » (太古無為之道) ou à la « Voie silencieuse et mystérieuse de Huangdi et Shennong » (黃農玄寂之道), on peut faire l'hypothèse que Sun Deng ne répond pas car cette voie requiert précisément le silence et le non-agir ; or parler du non-agir comme le fait Ruan Ji, c'est encore parler, et encore être dans le régime de l'agir ; de sorte que Ruan Ji, par son attitude et son encombrant bavardage, se situe aux antipodes de la disposition requise par son sujet. Mais l'on voit que très vite sa faconde s'épuise¹²⁴. Et lorsqu'il change de « régime d'activité »¹²⁵ et, sur une impulsion spontanée, pousse un sifflement qui s'ancre dans sa nature et son sentiment profond, on peut imaginer qu'il est alors dans la déprise et se défait de toute intentionnalité. Est-il dépité, amusé, irrité ou éclairé ? Aucun élément ne nous permet de le savoir, toujours est-il que, comme on dit

¹²³ Holzman : *Poetry and Politics* p. 152.

¹²⁴ On pense ici à une stance du *Laozi* 5 qui évoque le tarissement de la loquacité : «多言數窮，不如守中 : La parole prolixe atteint bientôt ses limites ; mieux vaut se tenir au milieu. » *Laozi jiaoshi*, ZHSJ, p. 24.

¹²⁵ Nous reprenons à J. F. Billeter ce concept, qu'il développe dans son chapitre « Les régimes de l'activité » des *Leçons sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2004, p. 41-79.

couramment, il *abandonne* : il renonce à toute velléité rhétorique ou argumentative, à toute volonté d'extorquer une réponse ou de *signifier quelque chose*, hormis peut-être ce renoncement. Et c'est alors seulement que Sun Deng se montre réactif, comme pour signifier à Ruan Ji qu'il s'est approché de son sujet.

Nous ajouterons enfin que Sun Deng n'a pas besoin de *parler* de l'entretien du principe vital : par son sifflement même, il *met en œuvre* et *actualise* les fameuses « techniques pour reposer ses esprits et conduire ses souffles » (棲神導氣之術) dont Ruan Ji voulait l'entretenir. Nous avons vu que le sifflement comptait justement comme l'une de ces techniques de circulation des souffles *dao qi* 導氣, et peut-être Ruan Ji entend-il, en se mettant à siffler, démontrer qu'il a bien compris cela — si tant est qu'il entendait démontrer quelque chose, puisque nous faisons ci-dessus l'hypothèse qu'il abdiquait justement toute volonté de signifier ; disons donc plutôt que Ruan Ji montre inconsciemment en sifflant qu'il a compris l'essence de ce geste —. Quant à Sun Deng il donne la preuve par le geste, et démontre en sifflant qu'il a lui-même parfaitement intégré, incorporé ces techniques (et donc préalablement aussi leur connaissance théorique).

Dans la version du *Shishuo xinyu* de cette entrevue, le commentateur Liu Xiaobiao cite le *Zhulin qixian lun* et conclut par une référence qu'il nous paraît pertinent de mentionner :

觀其長嘯相和, 亦近乎目擊道存矣。

En s'harmonisant l'un à l'autre par le sifflement, Ruan Ji et Sun Deng rappellent le regard posé (par Confucius sur Wenbo Xuezi pour savoir que celui-ci était) en possession du Dao¹²⁶.

Mu ji dao cun 目擊道存 littéralement « porter les yeux sur, le Dao est présent », formule elliptique dont il faut déplier l'implicite, est une allusion à un passage du chapitre « Tian Zifang » du *Zhuangzi* :

(...) 仲尼見(溫伯雪子)而不言。子路曰：“吾子欲見溫伯雪子久矣，見之而不言，何邪？” 仲尼曰：“若夫人者，目擊而道存矣，亦不可以容聲矣”。

Confucius rendit visite à Wenbo Xuezi mais ne proféra pas un mot. Zilu lui demanda : « Voilà fort longtemps que vous souhaitiez rencontrer cet homme, pourquoi n'avoir rien dit lorsque l'occasion s'en est enfin présentée ? » Confucius répondit : « Il m'a suffi de poser les yeux sur cet homme pour savoir qu'il était en possession du Dao ; une telle évidence n'eût souffert aucun commentaire. »¹²⁷

Ce passage n'est pas sans rappeler l'explication donnée par Wang Bi à Pei Hui au sujet de Confucius, *incarnant* si parfaitement le non-être (*ti wu* 體無) qu'il n'avait aucun besoin d'en parler, tandis que Laozi et Zhuangzi qui paradoxalement n'étaient pas parvenus à l'atteindre, n'avaient que ce mot à la bouche¹²⁸.

¹²⁶ Commentaire de Liu Xiaobiao au *Shishuo xinyu* 18.1 (ZHSJ p. 762).

¹²⁷ *Zhuangzi*, chap. 21 « Tian Zifang » 田子方 (*Zhuangzi jishi*, ZHSJ p. 706).

¹²⁸ « 聖人體無，無又不可以訓，故言必及有；老、莊未免於有，恆訓其所不足：Le Saint incarnait le non-être, qui de surcroît ne se prêtait à aucune explication ; c'est pourquoi son propos ne pouvait concerner que l'existence actualisée. Quant à Laozi et Zhuangzi, qui n'avaient pu se tenir à

Certes, pas plus dans le cas de Confucius que de Wenbo Xuezi il n'est question du sifflement, mais ces deux exemples illustrent respectivement deux aspects de la vanité du langage (不可以訓 « ne se prête à aucune explication » ; 不可以容聲 « ne souffre aucun commentaire ») à l'égard du sens (le non-être ou le Dao) : vanité du langage à *exprimer* ce sens pour celui qui l'*incarne* ; vanité du langage à *saisir* ce sens pour celui qui voulant s'en enquérir l'*aperçoit* au premier coup d'œil. Dans le cas de Sun Deng et Ruan Ji c'est le sifflement qui constitue le vecteur d'expression et de saisie de ce sens.

Ce que nous montre encore la rencontre entre Sun Deng et Ruan Ji, c'est que le sifflement permettrait de pénétrer les vérités les plus dissimulées du Mystère Suprême (*Taixuan* 太玄), autrement dit c'est un moyen d'atteindre le Dao. Ce pouvoir est suggéré par la conclusion du récit dans la biographie non officielle de Sun Deng :

妙響動林壑，風氣清太玄。

Les sonorités merveilleuses ébranlaient forêt et vallée, le souffle rendait pur et limpide le Mystère suprême¹²⁹.

Cette dimension métaphysique du sifflement surpasse de loin les sujets précis et circonscrits sur lesquels Ruan Ji venait discuter avec l'ermite. En des termes analogues, le *Xiaofu* fait de ce pouvoir de sonder le Mystère une des vertus souveraines du sifflement :

玄妙足以通神悟靈，精微足以窮幽測深。

Sa mystérieuse subtilité permet de communiquer avec les esprits et d'éveiller les âmes, / Sa quintessentielle ténuité permet de sonder les profondeurs reculées de l'inconnu¹³⁰.

En somme, le sifflement est le médium qui permet de saisir quelque chose d'inaccessible au langage. C'est ici qu'interviennent les réflexions des penseurs du Mystère sur le sens, l'accès au sens et les lacunes du langage. Et c'est uniquement en inscrivant le sifflement dans le contexte de ces débats que l'on peut expliquer l'importance extraordinaire qu'il revêtit sous les Wei-Jin, et prendre toute la mesure de ce qu'il représentait pour les lettrés de l'époque.

L'expression *yan yi zhi bian* 言意之辨¹³¹ désigne l'analyse de la relation entre le langage (*yan* 言) et ce que le langage vise à exprimer : le sens, l'idée (*yi* 意). En Chine ancienne, c'était une question qui préoccupait les penseurs chinois depuis l'ère pré-impériale, que celle de savoir si les mots étaient ou non capables de rendre pleinement (*jin*

l'écart du domaine des existences actualisées, ils passaient leur temps à dispenser leurs enseignements sur l'objet de leur imperfection. » *Shishuo xinyu* 4.8 (ZHSJ p. 235).

¹²⁹ *Sun Deng biezuan* 孫登列傳, *Taiping yulan*, juan 392 (SKQS 896-560).

¹³⁰ *Xiaofu*, *Wenxuan* juan 18 (SHGJ p. 867).

¹³¹ Pour une bonne introduction à la question : Tang Yongtong 湯用彤 : « Yanyi zhi bian » 言意之辨 (« La controverse entre le sens et le langage »), in *Wei Jin xuanxue lungao* 魏晉玄學論稿 (*Essais sur l'École du Mystère de l'époque Wei-Jin*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2001, p. 23-42 ; Tang Yijie 湯一介 : « Wang Bi de zhexue fangfa : deyi wangyan » 王弼的哲學方法：得意忘言 (« La méthode philosophique de Wang Bi : la saisie du sens dans l'oubli des mots ») in *Wei Jin xuanxuelun jiangyi* 魏晉玄學論講義 (*Cours sur les doctrines de l'École du Mystère sous les Wei-Jin*), Xiamen, Lujiang chubanshe, 2006, p. 198-212.

盡) le sens. Dans ce débat originellement centré sur la compréhension de la parole des anciens Sages, telle que les Classiques avaient pour vocation de la consigner et de la transmettre, deux conceptions s'affrontaient : *yan jin yi* 言盡意 « les mots expriment pleinement le sens » et *yan bu jin yi* 言不盡意 « les mots n'expriment pas pleinement le sens », qui doit être nuancée :

Déplorant le défaut constant de l'écrit sur la parole (ie. ce que disaient les Sages au sujet du Dao) et de la parole sur le sens (ce que pensaient les Sages au sujet du Dao), qui condamnait la pensée des anciens Sages à rester inaccessible, Confucius considérait les Classiques comme une sorte de codification sophistiquée du Dao, ouvrant une stratégie alternative à sa connaissance :

書不盡言，言不盡意。然則聖人之意，其不可見乎？ (...) 聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭以盡其言。

L'écrit ne rend pas complètement la parole, la parole n'est pas la pleine expression de l'idée. Ainsi donc la pensée des Sages nous demeurerait inaccessible ? (...) Les Sages établirent les figures hexagrammatiques pour rendre pleinement ce qu'ils voulaient exprimer, instituèrent les hexagrammes pour montrer complètement la véritable nature des choses et leur fausseté ; ils y attachèrent des commentaires pour donner à leurs paroles leur pleine expression¹³².

Zhuangzi donnait quant à lui une réponse bien plus radicale, et soutenait le langage ne permettait en aucune façon d'atteindre le sens. Aussi comparait-il les Six Classiques à des traces ou à des empreintes de chaussures, obsolètes et vides dès lors que la pratique qui les avait causées était passée, et incapables d'indiquer quelque chose qui se trouvât au-delà d'elles¹³³. Le charron qui traitait d'excréments les paroles des anciens ne disait pas autre chose. Ainsi l'accès au Dao ne résidait-il nullement dans la médiation de l'écriture ou du langage, mais dans l'exercice, la pratique spirituelle.

Sous les Wei-Jin, ce débat herméneutique devait prendre une nouvelle ampleur et s'infléchir dans le sens d'une réflexion métaphysique sur l'accès au Dao et d'une théorie générale de la connaissance. Dans le sillage de Zhuangzi, Xun Can 荀粲 (env. 210-238)¹³⁴ formulait la position la plus courante : *yan bu jin yi* 言不盡意 « les mots n'expriment pas pleinement l'idée ». Interprétant le passage du *Zhouyi* sur les figures hexagrammatiques (*xiang* 象) et les sentences attachées (*xici* 繫辭) comme l'aveu d'une incapacité du langage à rendre pleinement la pensée, Xun Can tenait ces instruments de lecture alternative pour des expressions grossières et approximatives de la pensée des anciens Sages, et qualifiait les Classiques, censés recueillir et livrer accès à cette pensée, de « balle et scorie » (*kangbi* 糠秕). Les vérités ultimes (sur la nature humaine ou la voie du Ciel) dont ceux-ci étaient

¹³² *Zhouyi* « Xici » 1.44.12.

¹³³ *Zhuangzi* « Tianyun » 天運 14.7. Voir aussi les chapitres « Tiandao » 天道 13.7 & 8, ou « Qiushui » 秋水 17.4.

¹³⁴ Xun Can: biographie de He Shao, rattachée à la biographie de son père Xun Yu 荀彧 (*Sanguo zhi*, Weishu 10, ZHSJ p. 319-20). Esprit brillant et génie précoce, Xun Can était le seul de sa famille à porter un intérêt au taoïsme, contre ses frères, représentants de la tradition exégétique confucéenne, auxquels l'opposait un violent conflit d'idées.

détenteurs restaient profondément dissimulées, et leur connaissance se produisait en-dehors des mots et des figures¹³⁵.

Plus nuancé, Wang Bi promouvait l'idée d'une appréhension du sens par la médiation, puis l'oubli du langage : *deyi wangyan* 得意忘言 « atteindre le sens et oublier la parole ». Cette conception, souvent confondue avec celle de Xun Can, était cependant moins radicale en ce qu'elle ménageait un accès au Dao et reconnaissait la valeur instrumentale du langage dans la saisie du sens :

夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。猶蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在魚，得魚而忘筌也。然則，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故，存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。（...）然則，忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。（...）

Les images sont ce qui expose le sens ; les mots sont ce qui élucide les images. Pour exprimer complètement le sens, rien ne vaut les images ; pour rendre absolument les images, rien ne vaut les mots. Les mots étant nés des images, on peut chercher à travers eux à contempler les images ; les images étant issues des idées, on peut quêter à travers elles la contemplation des idées. Les idées sont pleinement rendues par l'intermédiaire des images, les images sont manifestées dans le langage. Ainsi, puisque les mots sont le moyen d'explicitier les images, une fois saisies ces dernières, on oublie les premiers ; et les images permettant de contenir l'idée, une fois celle-ci obtenue on oublie les premières. Il en va comme pour du filet qui sert à capturer le lièvre : le lièvre capturé on oublie le filet ; ou comme pour de la nasse qui sert à attraper le poisson : le poisson attrapé on oublie la nasse¹³⁶. Ainsi donc, les mots sont le filet de l'image, qui est elle-même la nasse de l'idée. Voilà pourquoi s'en tenir aux mots ce n'est pas accéder à l'image, et en rester à l'image ce n'est pas parvenir à l'idée. (...) Aussi, c'est en oubliant l'image que l'on arrive au sens ; et c'est en oubliant les mots que l'on atteint l'image. La saisie du sens tient dans l'oubli de l'image, et l'obtention de l'image réside dans l'oubli des mots. (...)¹³⁷

Prenant pour point de départ le constat de Confucius sur l'inconnaissabilité de la pensée du Sage et l'instauration pour y remédier de la figure (*xiang* 象) comme médiation entre le dire et le réel, Wang Bi produisait une réflexion sur le statut même de la figure et entendait montrer sa nature transitoire, associée à son rôle de simple truchement. À travers la métaphore de la nasse et des poissons, du collet et du lièvre, empruntée au chapitre 26 du *Zhuangzi*, figure et langage étaient renvoyés à leur valeur expédiente, à leur fonction purement instrumentale : les noms sont aux images ce que le filet est au lièvre, et les images sont aux idées ce que la nasse est aux poissons, c'est-à-dire un piège, l'outil d'une capture. Cependant, la situation diffère dans le cas du lièvre ou des poissons, et dans celui du sens : si pour les premiers l'on n'a plus cure du piège après la saisie de l'objet visé et peut très bien s'en déprendre une fois sa fonction remplie, l'on pourrait tout aussi bien ne pas s'en déprendre, sans aucune incidence sur le lièvre ou les poissons capturés ; tandis que dans le

¹³⁵ Dans la droite ligne de ces conceptions, Zhang Han 張韓 composera un *Traité sur le non-usage de la langue* (*buyong she lun* 不用舌論), développant l'idée d'une saisie du sens faisant l'économie de toute médiation verbale (i.e. dans l'intuition immédiate) Cf. *Quan Jin wen* 全晉文 juan 107 (ZHSJ vol. 4 p. 1218).

¹³⁶ *Zhuangzi* « waiwu » 外物 26.13.

¹³⁷ *Zhouyi Lüeli* 周易略例 (*Remarques générales sur les Mutations*), Wang Bi *ji jiaoshi* p. 609.

cas du sens il s'agit —et c'est là même une nécessité— de ne pas s'en tenir aux mots ni à la figure, qui ne représentent qu'un aspect figé et partiel de l'objet visé. Par conséquent, l'oubli du piège verbal est aussi indispensable que son usage, il est une part constitutive et essentielle, et non plus accidentelle ou incidente comme pour les poissons, de sa bonne utilisation. Il est donc possible d'approcher le Dao ineffable, par un mouvement qui partant du langage finit dans l'oubli de celui-ci. Oublier le langage ce n'est pas le congédier ou l'abandonner complètement, mais c'est avoir conscience qu'il n'a de valeur qu'indicielle et ne doit pas être confondu avec l'objet qu'il désigne¹³⁸.

L'insuffisance inhérente au langage invitait donc à chercher d'autres moyens d'expression ou d'accès au sens, que Wagner appelle des « stratégies obliques ». Comme il le dit encore, « certains s'essayèrent à d'autres voies d'exploration philosophique, comme les drogues pour He Yan, la poésie, la calligraphie, la musique ou le sifflement, forme de communication la plus réduite et quintessentielle¹³⁹ ». L'idiome musical fut très naturellement perçu comme un de ces moyens, de même que le sifflement qui dans l'annulation de tout vocable articulé court-circuitait le problème de l'imperfection du langage et incarnait cette saisie du sens oublieuse des mots. Mais c'était alors un oubli plus radical, ou plus exactement, d'une nature différente de celui requis dans la dialectique zhuangzienne : en effet, il ne requérait pas d'avoir préalablement pris appui sur les mots et les évacuait d'emblée, se proposant comme leur alternative pure et simple. À ce titre, le sifflement s'avéra particulièrement adéquat pour convoquer quelque chose de subtil et ineffable, et devint une qualité éminente chez les lettrés, qui voyaient là l'indice d'une capacité à incarner le Dao. De sorte qu'en reprenant la terminologie de ces débats, on peut dire que si les mots ne permettent pas d'exprimer ou d'accéder pleinement au principe suprême (言不盡意), le sifflement quant à lui y parvient (*xiao jin yi* 嘯盡意), même si une telle idée ne fut jamais formulée en ces termes.

À cet égard, il est significatif qu'un adepte du sifflement comme Yin Rong 殷融 soit par ailleurs l'auteur d'un traité intitulé *Les images n'épuisent pas le sens* (*Xiang bujin yi* 象不盡意)¹⁴⁰, ou qu'un essai intitulé *La parole n'épuise pas le sens* (*Yan bujin yi* 言不盡意) soit attribué à Ji Kang (même si comme nous l'avons vu celui-ci ne semble pas voir compris le sifflement de Sun Deng le concernant, et avait sollicité un propos plus explicite).

¹³⁸ Nous laissons de côté ici la thèse adverse défendue par Ouyang Jian 歐陽建 (269 ?-300), dans son traité *Yan jin yi lun* 言盡意論 (le langage dit pleinement le sens). Celui-ci n'est pas conservé dans son intégralité, seule demeure une séquence conservée dans le tome 19 du *Yüwen leiju* « renbu, yanyu » 人部. 言語 (SHGJ 1982, p. 461). Voir aussi *Quan Jin wen juan* 109.

¹³⁹ R. Wagner : *Language, Ontology and Political Philosophy in China : Wang Bi's Scholarly Exploration of the Dark* (*Xuanxue*), p. 49.

¹⁴⁰ Yin Rong 殷融, qui passait son temps à siffler et déclamer des poèmes, était connu par ailleurs pour son amour du vin et ses talents de danseur. Cf. *Shishuo xinyu* 4.74 et le commentaire de Liu Xiaobiao citant le *Jin zhong xing shu* 晉中興書, ouvrage historique des Six Dynasties (ZHSJ p. 302).

L'on peut dire par conséquent que le sifflement porte à leur point d'accomplissement les raisonnements philosophiques de Wang Bi et des autres penseurs du *Xuanxue* sur les limites du langage ; mais en poussant encore plus loin la déduction, on ira jusqu'à dire qu'il les rend superflus. Car si les potentialités et l'adéquation du *logos* sont remises en cause dans les discussions ou écrits – c'est-à-dire sur un mode nécessairement discursif – de ces débatteurs, le sifflement se présente dans son *exécution* même comme une récusation du langage, autrement dit comme la *négation en acte* du *logos* : plus éloquent que toute argumentation philosophique, si puissante et brillante soit-elle, il démontre sans argument, il *est l'argument* par excellence, l'argument qui se tait et opère une démonstration magistrale. De sorte que l'échange entre Sun Deng et Ruan Ji peut apparaître comme une forme quintessenciée de *qingtan* 清談, un modèle de « conversation pure », exemplaire et unique en son genre.

Bien sûr, on peut s'interroger sur le statut de ce « sens » auquel le sifflement fait accéder, sur la nature de ces vérités — désignées encore par des périphrases comme « le Mystère suprême » ou « les profondeurs reculées de l'inconnu » — que, dans sa ténuité subtile, il éclaire et permet de sonder. On en trouve un échantillon dans les récits biographiques sur Ruan Ji, ainsi que dans sa *Vie de Sieur Grand Homme* qui retranscrit l'essence de son échange avec Sun Deng. Sur la teneur exacte de ce qu'il retranscrit, les versions diffèrent, mentionnant pour l'une une tirade satirique sur les poux dissimulés dans les plis d'un froc, et pour l'autre une chanson sur l'immensité de l'univers et l'impermanence des choses humaines¹⁴¹. Dans les deux cas, Sun Deng n'a livré aucun contenu de sens positif : il s'est contenté de siffler et Ruan Ji a accédé de lui-même à une vérité qu'il a ensuite placée dans la bouche de son personnage. On soulignera donc ce qui nous apparaît comme la fonction heuristique du sifflement, où s'opère non pas la transmission d'un contenu de pensée extérieur, mais la découverte par celui même qui questionne de ce qu'il souhaitait savoir. Toutefois, peut-on aller jusqu'à dire que Ruan Ji acquiert la connaissance de quelque chose qu'il ignorait vraiment ? Il semble qu'une certaine réserve s'impose ici, et que la vérité à laquelle il accède lui était déjà connue. En effet, des formules comme 籍乃假蘇門先生之論以寄所懷 « Ruan Ji plaça dans le propos de l'homme de Sumen une pensée qu'il portait au fond de lui » et 亦籍之所胸懷本趣也 « tel était aussi le fond de sa propre pensée » indiquent que les propos placés dans la bouche de son personnage correspondent à quelque chose qu'il avait déjà en lui-même, portait initialement en son sein (所懷, 所胸懷, 本趣). Si bien que le sifflement s'apparente davantage à une sorte de *maïeutique*, par laquelle Sun Deng fait accoucher à Ruan Ji d'une vérité qu'il connaissait déjà.

¹⁴¹ Respectivement d'après le *Jinshu* et le *Sanguozhi*.

Plus tard sous les Jin Orientaux, en même temps que la pratique du sifflement se propagera chez les lettrés, celui-ci commencera à se théoriser et, sans rencontrer le même succès que la question des émotions en musique, deviendra un sujet de discussion à part entière : on le comparera ainsi avec d'autres formes d'émission sonore, principalement la voix (le chant) qui lui est la plus apparentée, et examinera leurs vertus respectives, sous l'angle notamment du pouvoir d'expression. Par conséquent, même portée sur le plan musical, la discussion restera foncièrement articulée à la question de la connaissance de la philosophie *Xuanxue*. En témoigne un échange, le seul connu de ce type, entre Huan Xuan 桓玄 (369-404) et Yuan Shansong 袁山松 ou Yuan Song 袁崧 (?-401), qui transposent le débat sur le sens et le langage en controverse sur le sifflement et le chant (ge 歌)¹⁴². Ceux-ci sont traités comme deux idiomes signifiants, permettant soit d'exprimer, soit de donner accès à un « sens » 意 ; mais si le chant conserve par ses paroles un ancrage dans le *logos*, le sifflement, purement musical, ne requiert aucune médiation discursive. Voici donc en quels termes Huan Xuan, grand amateur du sifflement, s'adresse à Yuan Shansong, l'un des plus grands chanteurs de son temps :

讀卿歌賦，序詠音聲，皆有清味，然以嘯為髣有限，不足以致幽旨。將未至耶！夫契神之音，既不俟多瞻，而通其致，苟一音足以究清和之極。阮公之言，不動蘇門之聽，而微嘯一鼓，玄默為之解顏，若人之興逸響，惟深也哉！

J'ai lu votre *Rhapsodie sur le chant*, dans la préface de laquelle vous louez la saveur pure des sons rendus par les divers instruments. Cependant vous affirmez que le sifflement est limité et ne permet pas d'atteindre absolument le sens caché des choses. Mais comment n'y parviendrait-il pas ?! Ce son qui instaure l'entente des esprits n'a pas besoin d'être abondamment fourni pour pénétrer le sens suprême : une seule note suffit à scruter jusqu'en son fond le principe ultime de la pure harmonie. Les paroles de Ruan Ji n'ont pas suscité l'écoute de l'ermite de Sumen, tandis qu'une seule impulsion de ce sifflement subtil et ténu a suffi à briser son silence. Que l'homme et l'ermite soient ainsi en résonance prouve bien la profondeur du sifflement !¹⁴³

Comme le précise la lettre, celle-ci fut écrite en réaction à une *Rhapsodie sur le chant* (*Gefu* 歌賦) de Yuan Shansong, elle-même probablement composée en réaction à la *Rhapsodie sur le sifflement* de Chenggong Sui. Le très court fragment conservé de cette rhapsodie¹⁴⁴ est une simple description du chant où l'on ne voit pas transparaître les conceptions de Yuan Shansong récusées ici par Huan Xuan ; en revanche on en trouve l'expression dans la réponse de Yuan Shansong à cette lettre de Huan Xuan :

嘯有清浮之美，而無控引之深，歌窮測根之致，用之彌覺其遠。至乎吐辭送意，曲究其奧 (...)

Le sifflement est pourvu d'une beauté éthérée mais superficielle, et dépourvu des vertus de profondeur et de pénétration ; tandis que le chant sonde jusqu'au tréfonds le principe fondamental et permet de

¹⁴² Huan Xuan 桓玄, nom social Jingdao 敬道, fils cadet de Huan Wen 桓溫, fut un personnage important de la scène politique des Six Dynasties D'une allure distinguée et d'un grand talent, il excellait dans tous les arts, en particulier la composition musicale. Biographie dans le *Jinshu* 99.

¹⁴³ Lettre à Yuan, gouverneur de Yidu (*Yu Yuan Yidu shu* 與袁宜都書) conservée dans le *Yüwen leiju* juan 19, le *Qian Jin wen* juan 119 et le *Taiping yulan* 392.

¹⁴⁴ *Yüwen leiju* juan 43, « yue bu » 樂部, « ge » 歌.

connaître jusqu'à sa plus lointaine extrémité. En émettant les paroles on transmet le sens, la mélodie atteint jusqu'au recoin le plus énigmatique (...) ¹⁴⁵

Yuan Shansong considère que le chant, en vertu des paroles, autrement dit de son ancrage dans le *logos*, peut percer jusqu'au mystère le plus retiré et atteindre la vérité la plus secrète des choses. Huan Xuan n'adhère pas à ce point de vue et considère au contraire que seul le sifflement permet d'atteindre une sphère située au-delà du *logos* et de « scruter jusqu'en son fond le principe ultime de la pure harmonie ». Il invoque précisément l'entrevue de Ruan Ji et Sun Deng et leur dialogue de sifflements pour démontrer que celui-ci est doté d'une puissance de pénétration et d'une profondeur auxquelles le chant, ancré dans le *logos*, ne peut prétendre.

3) *Le sifflement et la saisie plénière de l'esprit : de la « transmission de l'esprit » (chuan shen) à la « connivence des esprits » (qi shen)*

La controverse sur les pouvoirs du chant et du sifflement doit être lue à la lumière des théories philosophiques sur l'oubli de la parole dans la saisie du sens. Mais elle pointe également le second versant de la fonction expressive et heuristique du sifflement, centrée sur la notion non plus de *yi* 意, mais de *shen* 神, et envisagée sous l'angle d'un rapport non plus entre un sujet et l'objet de sa connaissance, mais entre deux sujets qui échangent et interagissent. Car si l'entrevue de Ruan Ji et Sun Deng montre que le sifflement est capable d'en « dire » autant au sujet des vérités suprêmes, elle montre également qu'il « dit » quelque chose du sujet qui l'émet et, mieux que tout discours, instaure une véritable communication entre les esprits. C'est le motif de l'expression ou de la communication spirituelle, que l'on peut désigner par les formules *chuanshen* 傳神, reprise au peintre Gu Kaizhi, ou *qi shen zhi yin* 契神之音, reprise à Huan Xuan dans la lettre citée ci-dessus.

Nous avons vu en première partie de ce travail que les réflexions sur le sens (principe de fonctionnement des choses dans l'univers) et le langage pouvaient être transposées au niveau de l'individu, dans le cadre de l'appréciation des caractères ou de la représentation picturale. Dans cette transposition, le sens ou la vérité des choses prend alors le nom de *shen* 神 « esprit », principe quintessentiel où se concentre la réalité intime d'un être ; comme le *yi* 意, il relève de la nature évasive et profonde d'un individu, qui échappe à toute perception directe et se situe au-delà du monde des formes constituées. Pour le saisir, on se tourne vers d'autres truchements que le langage et se rend attentif à des formes de *langage corporel* (démarche, gestuelle, postures, attitudes, expressions du visage, etc.) qui livrent un accès plus intuitif à ce principe spirituel. L'un de ces truchements privilégiés est le sifflement, qui comme le suggère la richesse sémantique du mot en français et en chinois

¹⁴⁵ Réponse de Yuan Shansong à Huan, préfet de Nandu (*Yuan Shansong da Huan Nandu shu* 袁山松答桓南郡書), *Yiwen leiju* juan 19.

n'établit donc plus une communication avec les esprits de l'autre monde, comme dans son usage ancien, mais entre esprits de ce monde.

Il convient de dire préalablement quelques mots sur la notion de *shen* 神 et sur l'évolution qui l'a conduite depuis le sens de « démons ou esprits » (qu'ils soient mânes ancestraux ou divinités naturelles) dans un contexte chamanique, à celui de dynamisme intérieur, énergie vitale ou encore *anima* d'un individu sous les Wei-Jin. Romain Graziani rend compte de cette transformation dans son préambule intitulé « De l'esprit aux esprits. Enquête sur la notion de *shen* », en introduction du numéro spécial consacré à cette notion par la revue *Extrême-Orient Extrême-Occident*. Il y montre comment depuis ce premier sens d'esprit du défunt, le *shen* se fixe dans l'individu et devient l'âme d'une personne, le principe spirituel (immatériel, invisible et tout puissant) animant la forme humaine ; dans ce nouveau sens qui émerge vers la fin du 4^{ème} s. av. J.-C., il se rapproche alors du sens de *daimon*, à travers ce que R. Graziani appelle une « réappropriation sémantique du terme *shen* dans le discours philosophique », contemporaine d'une « dépersonnalisation du Ciel et des divinités naturelles », et d'un glissement « de la sphère de la religion sacrificielle à celle de la pratique individuelle de perfectionnement intérieur »¹⁴⁶. Sous les Wei-Jin, dans le contexte de la prise de conscience de la notion d'individu et de l'appréciation des caractères, ce nouveau sens se dessine plus nettement et prend les contours d'une singularité intime, d'une idiosyncrasie qui fait la singularité d'un individu irréductible aux autres.

Or comme le montre l'épisode de la rencontre entre Sun Deng et Ruan Ji, tandis que ce dernier n'était parvenu dans ses bavardages qu'à donner l'image d'un lettré volubile, entreprenant et coupé de la réalité silencieuse et subtile incarnée par Sun Deng, il lui a suffi d'un sifflement pour que se manifeste son univers spirituel et que s'expriment les données intimes de son for intérieur, qui seules renseignent sur la nature profonde et subtile d'un individu. C'est le motif de la « transmission de l'esprit » *chuan shen* 傳神 qui intervient d'abord dans l'appréciation des caractères puis qu'appliquera plus tard Gu Kaizhi dans ses peintures, transmission reposant ici entièrement sur le médium du sifflement. Après de vaines tentatives d'échange verbal, il reste pour dernier recours à Ruan Ji le sifflement, qui seul s'avère capable d'ébranler le mutisme obstiné de l'ermite. Car si le langage ne permet de pénétrer que les affaires humaines ou les émotions ordinaires, le sifflement peut quant à lui susciter une empathie intime, un sentiment intérieur de connivence ; et c'est alors seulement que Sun Deng se sent appelé à répondre, lui aussi par un sifflement. Dans ce dialogue de sifflements qui met en lumière l'impossibilité de provoquer par le langage une réaction chez l'interlocuteur, en d'autres termes la vanité de la discursivité dans un véritable échange, chacun à son tour siffle pour exprimer quelque chose de son individualité, et est entendu et compris par l'autre qui répond. Ruan Ji est le premier à siffler (et peut-être est-ce

¹⁴⁶ R. Graziani : « Quand l'esprit demeure tout seul », dans « De l'esprit aux esprits. Enquête sur la notion de *shen* », *Extrême-Orient Extrême-Occident* 29, P.U. de Vincennes, 2007, p. 10-11.

déjà là une manière de montrer qu'il a saisi quelque chose de l'esprit de son hôte, compris que celui-ci n'entrerait pas dans le mode verbal), Sun Deng entend, et répond en sifflant ; Ruan Ji à son tour entend, comprend, et réagit en écrivant. Cette interaction, cette réciprocité, distingue leur échange de la configuration unilatérale émetteur-récepteur que l'on pouvait trouver par exemple dans le cas de Boya et Zhong Ziqi, où il existait certes bien une entente entre les âmes par le truchement de la musique, mais dans un rapport inégal des protagonistes, où l'un jouait et l'autre écoutait.

On voit donc que le sifflement instaure une communication d'un esprit à un autre, une intelligence (au sens de disposition à la connaissance intuitive d'autrui et, plus littéralement de « liaison ») tacite entre les âmes. C'est pourquoi il est appelé par Huan Xuan « le son qui établit une entente entre les esprits » (*qi shen zhi yin* 契神之音), où *qi* 契 a le sens de mettre en accord, faire se rencontrer et coïncider¹⁴⁷. On pense notamment à l'amitié qui liait Shan Tao avec Ruan Ji et Ji Kang, qualifiée par les biographies de « contrat sans paroles » ou de « connivence se passant des mots » (*wang yan zhi qi* 忘言之契)¹⁴⁸, formule que l'on peut reprendre ici au compte du sifflement.

On trouve dans la littérature des Six Dynasties un grand nombre de textes illustrant ce thème de la connivence tacite et de la rencontre par le truchement du sifflement, ou plus largement de la musique dont le sifflement n'est, on le montrera, qu'une forme particulière. Les rencontres, les adieux ou tout autre échange spirituel procédant en-dehors de la rationalité et de la verbalisation, comptent parmi les motifs littéraires de prédilection, car ils cristallisent un certain nombre de traits majeurs de la mentalité lettrée de l'époque : spontanéité et mépris des conventions, supériorité du silence et du non-agir, transcendance des entraves physiques et de la finitude, priorité donnée à l'individu et à la sphère de l'intime, etc. De manière significative, lorsque ce n'est pas le sifflement mais la musique qui occupe le cœur de ces échanges, les protagonistes sont souvent connus pour être de grands siffleurs. Les exemples sont nombreux, en particulier dans le *Shishuo xinyu* ; nous en citerons ici un seul, qui met en scène la rencontre sans paroles entre Wang Huizhi 王徽之 et Huan Yi 桓伊¹⁴⁹ :

王子猷出都，尚在渚下。舊聞桓子野善吹笛，而不相識。遇桓於岸上過，王在船中，客有識之者云：“是桓子野。”王便令人與相聞云：“聞君善吹笛，試為我一奏。”桓時已貴顯，素聞王名，即便回下車，踞胡床，為作三調。弄畢，便上車去。客主不交一言。

¹⁴⁷ *Qi* 契 désigne au sens propre un pacte, un contrat : c'était un texte écrit sur une tablette de bois que l'on divisait en deux moitiés, données à chacun des contractants ; au sens figuré il a le sens de « s'entendre, coïncider, se compléter mutuellement », et enfin « grand ami » (*Dictionnaire Ricci*, p. 149-150).

¹⁴⁸ Biographie de Shan Tao, *Jinshu* juan 43.

¹⁴⁹ Sur Wang Huizhi, voir *supra* (III A 2) ; Huan Yi 桓伊, nom social Shuxia 叔夏 : commandant militaire, il était également réputé pour être un grand joueur de flûte. Biographie dans le *Jinshu*, juan 81.

Wang Huizhi se rendait un jour à la capitale. Son bateau était encore amarré sur la berge. Il avait entendu parler de Huan Yi qui était un excellent joueur de flûte, mais n'avait jamais fait sa connaissance. Huan Yi se trouva à passer sur la rive alors que Wang Huizhi était dans son bateau ; un des passagers le reconnaissant, dit : « Voici Huan Yi ». Wang envoya immédiatement quelqu'un lui transmettre son message, qui disait : « J'ai entendu dire que vous excelliez dans le jeu de la flûte, joueriez-vous pour moi quelques notes ? » À cette époque, la notoriété de Huan était déjà bien établie, mais il avait également entendu parler de la réputation de Wang Huizhi, si bien qu'immédiatement il fit demi-tour et descendit de son char ; accroupi sur un tabouret, il joua trois mélodies. Lorsqu'il eut terminé, il remonta sur son char et partit. Les deux hommes n'avaient pas échangé la moindre parole.¹⁵⁰

Nous concluons par quelques lignes de Jankélévitch lues dans *La Musique et l'Ineffable* :

« La musique est impropre au dialogue, lequel repose sur l'échange, l'analyse des idées, la collaboration amicale dans la mutualité et dans l'égalité ; la musique admet non pas la communication discursive et réciproque du sens, mais la communion immédiate et ineffable ; cette communication ne s'opère que dans la pénombre du vague à l'âme (...) »¹⁵¹

V. Sifflement, Musique et Nature

À ce stade de l'étude, il est temps de montrer précisément comment dès l'époque Wei-Jin, le sifflement fut pleinement assimilé à d'autres formes musicales, autrement dit, comment outre cet idiome signifiant à la fois proche et distinct du langage, il fut aussi, hors de toute situation de connaissance ou de communication, considéré comme une forme de musique à part entière, évoqué comme elle en termes de notes, rythmes, timbres, harmonie, mélodie etc., et loué pour sa beauté singulière. Il n'est sans doute pas fortuit que cette « musicalisation » du sifflement se soit produite à un moment où apparaissait en Chine une approche plus esthétique des différentes formes artistiques, guidée non plus tant par des critères utilitaristes et publics que par la quête de l'agrément individuel, du plaisir privé, souvent contemporains d'un vœu de désengagement politique qui gagnait la sphère lettrée de cette époque. Autrement dit, l'évolution du sifflement témoigne d'une mutation générale des mentalités et des pratiques lettrées, et la conception spécifiquement musicale qui s'épanouit sous les Wei-Jin reflète une tendance majeure de ce siècle considéré comme celui de l'avènement de la pensée esthétique.

¹⁵⁰ *Shishuo xinyu* 23.49.

¹⁵¹ V. Jankélévitch : *La Musique et l'Ineffable*, p. 16.

A – Le sifflement, une forme musicale *sui generis*

1) *Le sifflement, accompagnement musical ou forme soliste*

Le débat entre Huan Xuan et Yuan Shansong qui l’opposait (mais ce faisant aussi l’en rapprochait, car toute comparaison pertinente établit une équivalence minimale entre ses termes) au chant et portait dans le champ musical les réflexions sur les limites du langage, montrait déjà que le sifflement était considéré par les lettrés comme une forme de musique. Perçu dans cette controverse comme une émission sonore *concurrente* du chant, il était dans d’autres contextes fréquemment *associé* à celui-ci ou d’autres instruments de musique, comme la cithare (*qin* 琴) :

Dans de nombreuses sources littéraires de l’époque, on trouve *xiao* 嘯 apparié à *ge* 歌 ou *yong* 詠, avec qui il constitue des syntagmes où transparait parfois très nettement la *musicalité* des sonorités sifflées. Parmi les très nombreux lettrés adeptes de ces deux pratiques dans le *Shishuo xinyu*, nous retiendrons particulièrement Liu Bao 劉寶, qui « charmait par son chant et son sifflement tous ceux qui l’entendaient »¹⁵². Dans la poésie de l’époque, l’occurrence fréquente de la locution *xiaoge* 嘯歌 témoigne également de la musicalité du sifflement, une musicalité connotant généralement un état de liberté, d’aise, d’allégresse ; il semble alors souvent que l’on siffle pour le pur plaisir de siffler, modulant les sons dans une quête de musicalité pure. On siffle souvent aussi en s’accompagnant à la cithare *qin* 琴 (rappelons que Sun Deng et Ruan Ji, mais encore Wang Huizhi, siffleurs notoires, étaient par ailleurs de grands joueurs de cet instrument), et l’association de ces pratiques musicales suggère que le sifflement dont il est question ici n’est évidemment pas le hurlement des animaux ou le cri des chamanes mentionnés dans la définition, mais bel et bien une forme de musique, à la fois proche et distincte du chant.

Outre sa fonction d’accompagnement d’un autre instrument, le sifflement est considéré comme une forme musicale à part entière, voire soliste, dont les sonorités, modulations, rythmes, timbres etc. sont décrits dans des termes analogues à ceux employés pour d’autres instruments. Ainsi, la biographie de Sun Deng qui relate sa rencontre avec Ruan Ji décrit le sifflement de celui-ci comme un « long sifflement au timbre de flûte, harmonieusement mêlé aux notes du *qin* »¹⁵³, où le terme *liaocao* 嘹嘈 est généralement un attribut des sonorités de la flûte. Quant à la version du *Shishuo xinyu*, elle compare le sifflement de Sun Deng à une « polyphonie de flûtes et de tambours » (如數部鼓吹)¹⁵⁴.

¹⁵² “善歌嘯，聞者莫不留連” *Shishuo xinyu* 23.17 (ZHSJ p. 866).

¹⁵³ “嗣宗乃嘹嘈長嘯，與琴音諧會，雍雍然。” *Sun Deng biezhuan, Taiping yulan* 392.

¹⁵⁴ *Shishuo xinyu* 18.1.

2) Propriétés et vertus musicales du sifflement : le Xiaofu et la tradition des fu musicaux

Dès l'époque Wei-Jin, le sifflement est traité comme une forme de musique, à l'instar du chant ou des autres instruments. Sa musicalité est particulièrement perceptible dans ce texte que nous avons déjà largement cité et qui contient l'essence de l'esthétique du sifflement : la « Rhapsodie sur le sifflement » (*Xiaofu* 嘯賦)¹⁵⁵. Son auteur s'y montre l'héritier de la tradition des *fu* musicaux de l'époque Han, dont il reprend la plupart des conventions stylistiques et thématiques : cherchant à faire valoir la spécificité et la précellence de son « instrument » (le sifflement) sur les autres, il prodigue de longues descriptions sur la beauté unique de sa musique, que mettent en valeur les métaphores animales et le recours aux éléments naturels, et qu'accentue l'évocation des mélodies et des musiciens célèbres des siècles passés.

Ce *fu* mériterait amplement une analyse à part entière et une étude comparée avec les autres *fu* musicaux, tant il est riche et singulier ; mais celle-ci dépasse largement le champ de notre recherche et nous ne pouvons que la remettre à de futurs travaux, nous limitant ici à repérer les éléments qui attestent la musicalité du sifflement.

Précisons au préalable que si cette rhapsodie est formellement assez singulière et originale¹⁵⁶, elle reste du point de vue de sa teneur très marquée par la rhétorique classique des *fu* sur la musique, dont elle reprend largement les figures les plus convenues (notamment dans la description du son, de ses vertus ou de ses effets).

Dans la veine des *fu* musicaux, le sifflement fait l'objet d'abondantes descriptions de la variété de ses inflexions, de la richesse de ses timbres, de l'harmonisation de ses tonalités ou du charme envoûtant de ses mélodies, autant de qualités musicales en vertu desquelles, bien que n'ayant recours à aucun matériau extérieur, il ne le cède en rien aux autres instruments. Une première description de ses sonorités donne :

¹⁵⁵ Ce *fu* est classé dans la section des « *Fu* sur la musique » (juan 17 et 18) du *Wenxuan*, à la suite des Rhapsodies sur la syrinx (*Dongxiao fu* 洞簫賦) de Wang Bao 王褒, sur la danse (*Wu fu* 舞賦) de Fu Yi 傅毅, sur la flûte (*Changdi fu* 長笛賦) de Ma Rong 馬融, sur la cithare (*Qin fu* 琴賦) de Ji Kang et sur l'orgue à bouche (*Sheng fu* 笙賦) de Pan Yue 潘岳. Trad : D. Knechtges, « Rhapsody on Whistling », in *Wen xuan or Selections of Refined Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1996, vol. 3 p. 315-323 et D. A. White : « Ch'eng-kung Sui's *Poetic Essay on Whistling (The Hsiao Fu)* : A translation of the text of the *Hsiao-fu* with a study of the poem and an analysis of the word *hsiao* », Harvard University 1964, p. 315-323.

¹⁵⁶ Telle est la conclusion que tire D.A. White de son étude stylistique de l'œuvre. Parmi les différences majeures d'avec la tradition du *fu* des Han, White souligne dans le *Xiaofu* l'absence de préface, un rythme régulier et sans effusions, l'absence de passages en prose dans un texte entièrement composé, à l'exception d'une section, de couplets parallèles et rimés (de sorte qu'il peut être considéré davantage comme un poème régulier que comme un *fu* en prose rimée.), et enfin une certaine économie de langage, une sobriété qui contraste avec les *fu* de la tradition Han. (White p. 19-20 et 26) Ces différences relèvent selon nous moins d'une « originalité » de l'auteur, que d'une évolution générale dans l'histoire du *fu*, qui tend à cette époque vers une forme plus compacte et une écriture plus régulière.

響抑揚而潛轉，氣衝鬱而燦起。協黃宮於清角，雜商羽於流徵。飄游雲於泰清，集長風乎萬里。曲既終而響絕，遺餘玩而未已。

Tournant dans sa gorge, le son monte et redescend, / Dans une saillie nourrie, le souffle fuse en étincelle. / (Le siffleur) harmonise le ton *de la Cloche jaune* avec le “*Jue pur*”, / Mêles les notes *shang* et *yu* au “*Zhi Fluide*”¹⁵⁷. / Les notes flottent dans l'éther parmi les nuées, / Rassemblent les vents éloignés de dix-mille lieues. / Lorsque la mélodie s'achève et cesse de résonner, / Elle laisse un charme qui n'en finit pas de durer.

Ou encore :

唱引萬變，曲用無方。(…)總八音之至和，固極樂而無荒。(…)或舒肆而自反，或徘徊而復放。或冉弱而柔撓，或澎湃而奔壯。橫鬱鳴而滔洶，冽飄眇而清昶。Les chants qu'il entonne fluctuent selon mille métamorphoses, / Les mélodies qu'il module s'enchaînent sans formule définie. (...) / Il combine la parfaite harmonie des huit timbres, / Et procure une joie extrême sans verser dans l'excès. (...) / Tantôt la mélodie se déploie nonchalante puis revient à sa source, / Tantôt elle fluctue hésitante avant de se lâcher à nouveau ; / Tantôt souple et frêle, douce et flexible, / Tantôt vive et impétueuse comme des vagues qui déferlent. / Ce débordement sonore soudain semble se tarir / Et une note pure et aérienne reste suspendue dans un éclat glacé.

Ou encore :

清激切於筚篥，優潤和於瑟琴。

En limpidité et en intensité il surpasse syrx et orgues à bouche, / Et dans son harmonie riche et onctueuse il égale luths et cithares.

Une autre description encore semble faire écho à la richesse de la palette sonore du sifflement de Sun Deng, évoquée plus haut : 如數部鼓吹，林谷傳響 « un son qui ressemblait à une polyphonie de flûtes et de tambours, répercutée à travers les vallées et les forêts » (*Shishuo xinyu* 18.1) :

若夫假象金革，擬則陶匏。眾聲繁奏，若筚若簫。

Il imite le timbre des cloches ou des tambours, / Mime le timbre des orgues à bouche ou des ocarinas. / Une profusion sonore retentit comme si tout un orchestre jouait, / On croirait entendre le concert symphonique des sifflets et des flûtes.

Dans la phraséologie typique des *fu* musicaux, Chenggong Sui décrit la pureté de son timbre et la subtilité merveilleuse de ses notes, qui confèrent à sa musique une beauté singulière et sans égale en ce monde : même les compositions élégantes des souverains mythiques ne peuvent rivaliser avec elle, et encore moins bien sûr les airs vulgaires de Wei et Zheng :

音要妙而流響，聲激曜而清厲。信自然之極麗，羌殊尤而絕世。越韶夏與咸池，何徒取異乎鄭衛。

Les notes subtiles et merveilleuses s'écoulent en fluides échos ; / Le son fuse bref et rapide, avec la pureté acérée d'un cristal / Forte de cette beauté suprême que lui confère la Nature, / Comme elle est singulière, et sans égale en ce monde ! / Elle surpasse les musiques de Shao, de Xia et du Bassin Universel / Pourquoi la distinguer uniquement des airs de Zheng et de Wei ?¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Huanggong* est la contraction de *huangzhong* 黃鐘 le « ton de la cloche jaune » et *gong* 宮 1^{ère} note de la gamme (voir annexe sur les systèmes musicaux). Le « *Jue Pur* » *qingjue* 清角 est le mode musical correspondant à *Jue*, troisième ton de la gamme, tenu pour être doté du pouvoir émotionnel le plus puissant ; *shang* et *yu* sont les 2^{ème} et 5^{ème} notes de la gamme ; le « *Zhi Fluide* » *liu zhi* 流徵 est le mode correspondant à *Zhi*, quatrième ton de la gamme. Il faut comprendre par ces deux phrases que le sifflement fait l'usage de toutes les notes de la gamme (elles sont nommées toutes les cinq) et les agence de manière à obtenir des mélodies riches et gracieuses.

¹⁵⁸ Nous ne revenons pas ici sur ces airs, présentés dans l'étude sur le *Tuelun* de Ruan Ji.

Sous le pinceau de Chenggong Sui, la musique du sifflement réduit au silence les plus grands musiciens (le légendaire Boya, mais aussi de célèbres chanteurs aux talents extraordinaires)¹⁵⁹ qui restent honteux ou sidérés devant sa perfection, et rassemble dans la danse bêtes sauvages et phénix majestueux :

百獸率舞而拊足，鳳皇來儀而拊翼。乃知長嘯之奇妙，蓋亦音聲之至極。

Tous les animaux s'assemblent dans la danse et tapent du pied, / Les phénix arrivent dans un vol majestueux et battent des ailes. / C'est ainsi que l'on connaît la merveille du sifflement, / Qui sans conteste de toutes les musique est la plus parfaite.¹⁶⁰

Ce dernier aspect, grand poncif de la rhétorique des *fu* musicaux et plus généralement de l'idéologie musicale confucéenne, désigne la domestication des bêtes sauvages et la soumission des forces naturelles sous l'influence vertueuse du sage souverain. Comme nous l'avons vu dans l'étude de *l'Essai sur la Musique*, la résonance musicale dans le monde animal est une métaphore classique de l'instruction et du contrôle par la transformation (*jiaohua* 教化), opposée à la contrainte physique, à la coercition violente. Cette transformation morale qui s'exerce jusqu'aux régions les plus lointaines du monde sauvage figure aussi l'émancipation de l'humanité de son état de bestialité primitive, et sa progression vers l'établissement d'un ordre sociopolitique et ritualisé. Or la musique, qui véhicule avec douceur et harmonie l'autorité morale du souverain, joue un rôle capital dans cette entreprise de civilisation ; et c'est précisément d'un tel pouvoir transformateur que Chenggong Sui investit le sifflement dans ces vers, lui conférant donc un statut équivalent aux plus nobles musiques de l'orthodoxie confucéenne, où la perfection morale rejoint la beauté musicale.

Dans l'ensemble, la description par Chenggong Sui des effets du sifflement s'inscrit largement dans la lignée des *fu* musicaux : qu'il s'agisse des effets extérieurs (pour les auditeurs : moralisation des individus, amélioration des mœurs, rectification et régulation des musiques licencieuses associées aux penchants immodérés) ou intérieurs (pour le siffleur : expression et régulation des sentiments, catharsis), nombreux sont les motifs topiques de l'idéologie musicale confucéenne. S'y mêlent toutefois des considérations plus originales et plus spécifiques au sifflement, les unes rappelant ses fonctions magiques ou chamaniques originelles (communication avec les esprits, pouvoir sur les forces naturelles), les autres d'empreinte plus taoïste évoquant son rôle pour le détachement spirituel et la transcendance du siffleur.

¹⁵⁹ Par exemple Mian Ju 縣駒 et Wang Bao 王豹 (Printemps et Automnes) qui par la vertu de leur chant transformèrent les mœurs du pays où ils résidaient. et que l'on retrouve respectivement sous le pinceau de Ma Rong dans le *Changdi fu* 長笛賦 et de Pan Yue dans le *Sheng fu* 笙賦 ; ou encore un certain Yu Gong 虞公 dont Liu Xiang disait que le chant mélancolique soulevait la poussière sur les poutres. (*Liu Xiang bielu* 劉向別錄, cité par Li Shan dans le commentaire du *Xiaofu* : *Wenxuan* SHGJ p. 870).

¹⁶⁰ *Ibid.*

Tous ces éléments apparaissent comme autant d'illustrations textuelles de la musicalité du sifflement et montrent que dès l'époque Wei-Jin celui-ci était considéré comme une forme musicale à part entière, si singulière fût-elle. Plus tard, le classement du texte de Chenggong Sui dans la section des « *Fu* musicaux » du *Wenxuan*, à la suite des *fu* sur la flûte, la syrinx, la cithare, l'orgue à bouche etc., confirmera l'assimilation du sifflement à un « instrument de musique » au même titre que ces derniers. Ce classement continuera de s'imposer aux époques ultérieures, qui éluderont la nature magique et populaire du sifflement en ses premiers temps, pour sanctionner exclusivement sa nature musicale et son inféodation aux idéaux de l'élite lettrée.

3) Techniques et répertoire dans le *Xiaozhi*

C'est pourquoi à l'époque des Tang, on trouvera dans les *Principes du sifflement* (*Xiaozhi* 嘯旨) de Sun Guang la description d'une série de techniques pour l'émission du son, à chacune desquelles sont associées des notes de musique¹⁶¹. C'est pourquoi également l'on verra se constituer entre les Wei-Jin et les Tang un corpus d'airs sifflés, consignés dans ce même traité sous le nom de *zhang* 章. Ce terme ne permet pas de savoir s'il s'agit de mélodies à proprement parler, ou bien d'enchaînements fixes de techniques, nous le rendrons donc à dessein par une traduction assez générale comme « pièce », « composition ». Sun Guang y explique l'origine des airs, ainsi que les techniques mises en œuvre pour les exécuter. Rappelons que sifflement étant à l'origine une pratique orale et sans vocation musicale, il n'existait probablement pas de mélodie ni de notation. Si l'on parle d'airs sifflés comme ici avec Sun Guang, leur apparition est sans doute tardive et relève d'une volonté d'élaborer une idéologie du sifflement, fondée sur une littérature, une tradition, un corpus, lui conférant légitimité et valeur au même titre qu'une autre forme musicale. Dans ce « répertoire » figurent deux airs qui retiennent particulièrement notre attention, car ils sont attribués respectivement à un certain ermite immortel de Sumen (c.à.d. Sun Deng) et à Ruan Ji. Quoiqu'il s'agisse indubitablement d'une attribution apocryphe, il est significatif que Ruan Ji et Sun Deng, considérés par Sun Guang comme les deux derniers détenteurs de l'art du sifflement, soient également désignés comme les compositeurs de deux airs majeurs de son répertoire. C'est à ce titre que nous citons ici les notices de Sun Guang :

Strophe 11 : 蘇門 Sumen ou « La Porte de la Renaissance » :

¹⁶¹ Quelques exemples : *wai ji* 外激 « expulsion vers l'extérieur », *nei ji* 內激 « pulsion vers l'intérieur », *han* 含 « son contenu », *cang* 藏 (son caché), *san* 散 « son dispersé » etc, pour chacun desquels Sun Guang décrit le positionnement de la langue, des lèvres, des dents, et le type d'impulsion donnée au souffle. Cf. trad. Edwards p. 222.

蘇門者，仙君隱蘇門所作也。(…)昔人有游蘇門，時聞鸞鳳之聲，其音美暢殊異，假為之鸞鳳。鸞鳳有音，而不得聞之蘇門者，焉得而知鸞鳳之響？後尋其聲，乃仙君之長嘯矣。仙君之嘯，非止於養道怡神，監於俗則致雍，熙於時則致太平，於身則道不死，於事則攝百靈。(…)晉阮嗣宗善嘯，聞仙君以為已若往詣焉，方被發握坐，藉再拜而請之，仙君神色自若，竟無所對。籍因長嘯數十聲而去。仙君料籍固未遠，因動清角而嘯至四五發聲，籍但覺林巒草木皆有異聲，須臾飄風暴雨忽至，已而鸞鳳孔雀續紛，而至不可勝數。籍既懼又喜而歸，因傳寫之。十得其二，為之蘇門。今之所傳者是也。

La Porte de la Renaissance fut composé par le noble immortel reclus au Mont Sumen. (...) Jadis, un homme qui se promenait au Mont Sumen entendit chanter des phénix : les sonorités étaient d'une beauté si singulière qu'il les prit à tort pour le chant de ces oiseaux fantastiques. Les phénix ont un timbre particulier, mais comment cet homme qui ne l'avait jamais entendu pouvait-il savoir qu'il s'agissait de leur chant ? S'étant mis à rechercher d'où venait un tel son, il découvrit qu'il s'agissait du sifflement émis par l'immortel qui vivait là. Ce sifflement de l'immortel ne s'arrête pas à cultiver la Voie et réjouir ses esprits : devant les choses du vulgaire il amène l'harmonie ; portant son éclat dans les choses du siècle il amène la paix. Dans sa propre personne, il permet de conserver le Dao éternel, dans les affaires du monde il permet d'unir les Cent Esprits (...). Sous les Jin, Ruan Ji qui excellait dans l'art du sifflement, entendit parler de l'immortel et, se pensant son semblable, alla lui rendre visite. Celui-ci resta assis sans cérémonie, les cheveux lâchés sur les épaules. Ruan Ji s'inclina respectueusement et le sollicita à maintes reprises, mais l'immortel affichait une parfaite indifférence et resta sans lui répondre. Alors Ruan Ji siffla quelques notes et partit. L'immortel, ayant évalué que son hôte ne pouvait pas être bien loin, se mit à son tour à siffler l'air du « *Jue limpide* » jusqu'à son quatrième ou cinquième mouvement. Ruan Ji nota seulement que la forêt toute entière dans la montagne, les arbres, les herbes, avaient une sonorité différente ; soudain arrivèrent une pluie violente et un vent tourbillonnant, suivis de paons et de phénix en vol désordonné, et si nombreux qu'on ne pouvait les compter. Ruan Ji rentra chez lui à la fois effrayé et ravi, et nota ce qu'il avait entendu pour en assurer la transmission ; il n'avait pu en retenir qu'un cinquième, et l'appela « Sumen ». C'est l'air qui nous est transmis aujourd'hui.

Cette notice reprend le topos de la rencontre de Ruan Ji et Sun Deng au mont Sumen, en restant globalement fidèle à la version historique, à ceci près qu'elle développe plus longuement les vertus harmonisantes et pacifiantes du sifflement, assimilé à une voie de sagesse, et qu'elle accentue la dimension extraordinaire du sifflement de Sun Deng. En revanche, et c'est ce en quoi elle se distingue, elle lui imprime un tour expressément musical par la mention de l'air ou du mode musical *qing jue* 清角 le « Jue Pur », déjà rencontré dans le *Xiaofu* ; elle dote en outre cette chronique d'un épilogue musical, puisque Ruan Ji à son retour écrit non point la *Vie de Sieur Grand Homme* comme dans la version reçue, mais l'air qu'il a entendu Sun Deng siffler. Bien que l'élaboration de ce trope musical du sifflement excède la période qui nous intéresse, on indiquera que le « Sifflement de Sumen » (*Sumen changxiao* 蘇門長嘯) sera plus tard le titre d'une pièce pour cithare *qin* attribuée à Yi Zhixian 尹芝仙 (Qing) et incluse dans le recueil des *Partitions pour qin du Hall des sons vertueux* (*Deyin tang qinpu* 德音堂琴譜) compilé par Guo Yuqi 郭裕齊 (1691) ainsi que le *Manuel de qin du Hall de l'authentique unité* (*Chengyi tang qinpu* 誠一堂琴譜) de Cheng Yunji 程允基 (1705). Et il est intéressant aussi de relever, parmi les rares figures humaines représentées sur les vignettes des recueils de *qin*¹⁶², celle d'un

¹⁶² Voir l'annexe sur les manuels de *qin*. Dans ces recueils, chaque posture de la main (*shoushi* 手勢) était accompagnée d'une vignette illustrative représentant une scène naturelle (le plus souvent des animaux, en particulier des oiseaux, et beaucoup plus rarement des hommes) qui suggérait

siffleur dans la montagne, intitulée « Les sons circulent à travers la vallée vide » (*konggu chuan sheng* 空谷傳聲)¹⁶³. Si elle ne fait aucune référence explicite à Sun Deng ni à Ruan Ji, une telle vignette scelle l'association entre le *qin* et le sifflement, dont on peut tirer deux implications : la musicalité du sifflement, apparenté à un autre instrument ; et le rapport commun de ces deux formes musicales, cithare et sifflement, avec la nature.

Une autre composition sifflée est attribuée à Ruan Ji dans le *Xiaozhi* : Strophe 13 : *Les rimes distinguées de maître Ruan (Ruan shi yiyun* 阮氏逸韻) :

阮氏逸韻者，正阮籍所作也。音韻放逸，故曰逸韻。(…)大雅君子與常才齷齪者，皆宜聽之。天氣清肅，氛垢之外，乃可雜墳簾俗態之樂鄭衛入耳。善嘯者多能為之。林泉逸人，每為呼風，亦偶作一韻法，寄在眾之中，興矩則短之，興盡則止，則阮逸韻之旨備矣。

Les rimes libres de maître Ruan sont réellement l'œuvre de Ruan Ji. Les rimes en sont libres et relâchées, d'où le titre. (...) Il convient aussi bien aux esprits nobles et raffinés, qu'aux rustres et aux vils de l'écouter ; le souffle éthéré, débarrassé de tous les miasmes, sait se mêler aux timbres populaires de l'ocarina et de la flûte traversière tels qu'on les entend dans les musiques plus vulgaires¹⁶⁴. La plupart des grands siffleurs savent siffler cette pièce. L'homme distingué qui se retire près des sources au milieu des forêts, lorsqu'il appelle le vent et que par hasard ils produit un son rimé, il l'envoie se répandre parmi la profusion des êtres ; quand l'élan qui l'inspire décroît, ses rimes sont plus brèves, et quand il s'épuise elles s'arrêtent. Telle est la signification générale de ces rimes sifflées de Ruan Ji.

En filigrane des « rimes libres et relâchées » décrites ici, c'est le portrait de Ruan Ji lui-même que l'on peut lire ; et l'homme distingué qui s'est retiré dans la nature désigne aussi bien Ruan Ji, dont le sifflement croît ou décroît, s'amplifie ou s'arrête selon les mouvements de son élan intérieur, que le siffleur idéal qui saura saisir le sens profond de cette pièce.

On voit donc la place centrale qu'occupe Ruan Ji dans l'idéologie du sifflement, conçu non plus seulement ici du point de vue de sa signification sociale (acte d'émancipation de la conduite et de la pensée chez l'individu nouvellement conscient de lui-même) ou philosophique (démonstration de la vanité du logos dans le cadre des spéculations du *Xuanxue*), qui sont les deux acquis majeurs de cette pratique sous les Wei-Jin, mais plus spécifiquement sous l'angle artistique, à un moment où le sifflement est investi d'une valeur musicale de plus en plus prononcée. Désigné par Sun Guang comme l'ultime dépositaire de cet art, Ruan Ji est en outre le passeur et compositeur de deux

métaphoriquement le geste à effectuer, ainsi que d'une note allégorique (*xing* 興) qui développait poétiquement cette image.

¹⁶³ Voir la vignette en annexe. Le poème allégorique *xing* 興 qui accompagne cette vignette décrit précisément un sifflement qui résonne par la forêt et éveille l'écho dans la vallée : « 長嘯一聲。振動林麓。隨聲響答。在彼空谷 : Le son d'un long sifflement ébranle la forêt dans la montagne ; suivant le son l'écho répond, de part en part de la vallée vide. » Cette vignette, qui illustre la posture *yan* 奄 (« recouvrir ») de la main gauche, se trouve dans la *Grande Encyclopédie du Son Suprême (Dayin daquanji* 大音大全集) compilée sous les Ming.

¹⁶⁴ Nous proposons cette traduction à titre hypothétique, en supposant que le passage décrit une certaine plasticité de l'air de Ruan Ji, qui incorpore les accents les plus nobles et un registre plus vulgaire (désigné métonymiquement par Zheng et Wei 鄭衛).

techniques ou mélodies majeures du répertoire. Autrement dit il n'est plus seulement le protagoniste d'une anecdote qui a le sifflement pour objet, mais un *auteur*, qui transforme en œuvre la matière de sa propre expérience. Or ce geste, même s'il est fictif et échappe à Ruan Ji (puisque'il est forgé bien plus tardivement par un autre lettré), nous apparaît précisément comme une forme de réflexivité, caractéristique de l'esthétique.

L'infléchissement musical que connaît le sifflement à travers ce que nous avons appelé son « processus de musicalisation » dès l'époque Wei-Jin, l'accent mis sur sa *beauté* par un poète comme Chenggong Sui dans un dessein d'esthétisation, concourent à désolidariser le sifflement des finalités qui lui étaient assignées dans le cadre de pratiques magiques, mystiques ou communicatives, pour en faire un geste et un art sui generis ; on voit donc s'esquisser ici les premiers linéaments d'une « esthétique du sifflement ».

B – La Nature faite musique : entre bucolisme et spontanéisme, une esthétique naturelle du sifflement

Au fil de nos réflexions, le concept de « Nature » *ziran* 自然 s'est imposé comme celui qui synthétise le mieux les différents aspects du sifflement et de son esthétique mis en lumière jusqu'ici. Pour introduire une formule que nous commenterons dans ces pages, le sifflement est la forme sonore « la plus proche de la nature » (*jin ziran* 近自然), soit qu'il s'en rapproche soit qu'il *en* rapproche, soit qu'il en émane soit qu'il y mène. Comment définir cette « proximité » ?

La notion de *ziran*, située au sein d'une constellation de notions associées, se précise par rapport à chacune d'elles. Signifiant littéralement « de par soi-même ainsi », elle se comprend d'abord comme ce qui est spontané, ce qui procède de soi seul et se déploie suivant ses propres règles ; dans les textes du taoïsme ancien, ce « naturel » s'assimile souvent au non-agir (*wuwei* 無為), à l'abstention de toute entreprise ou manœuvre volontaire, et s'oppose à ce qui, forgé par l'homme (*renwei* 人為), est de l'ordre de l'artéfact et même de l'artifice (*wei* 偽). Dans le contexte social, il désigne donc ce qui est primitif, non travaillé, à l'inverse de l'ordre poli et policé du *wen* 文, la culture, la civilisation et sa société ritualisée ; en ce sens, il converge souvent avec une réhabilitation de l'animal qui n'est pas encore passé sous le joug de la domestication dénaturante chère aux confucéens. Du point de vue spatial, cet espace préservé de l'intervention transformatrice de l'homme est celui des bois et des collines, autrement dit le paysage naturel voire sauvage, par opposition à la capitale et à la cour, centre urbain, politique et culturel. Sur le plan de la conduite individuelle, l'action naturelle est celle qui n'a d'autre impulsion qu'une initiative intérieure et suit son propre mouvement, sans se laisser

déterminer par des contraintes extérieures ou freiner par les barrages du conformisme et les blocages de la raison. Sous les Wei-Jin, la liberté ou l'autonomie morale de cette action l'opposent aux normes du *Mingjiao* 名教, qui régent la conduite en édictant pour elle des règles d'action conformes à un titre, un statut, etc. La spontanéité induit au contraire un mouvement primesautier et sincère, où s'exprime l'authenticité, la vérité profonde de la nature humaine (*xing* 性). D'ailleurs, la spontanéité naturelle *ziran* se confond souvent sous les Wei-Jin avec cette nature personnelle de l'individu *xing*, qui si elle veut se réaliser est nécessairement en conflit avec les sources extérieures d'autorité. Par conséquent, la maxime cardinale du *Xuanxue* de Ji Kang et Ruan Ji, *ren ziran* 任自然 « suivre la Nature » se confond souvent chez les lettrés avec *ren xing* 人性 « suivre sa nature », son inclination naturelle et par dérivation son bon vouloir, sa fantaisie.

On voit s'esquisser de ces déterminations deux modalités corrélatives de la Nature, que l'on appellera le « bucolisme » et le « spontanéisme », correspondant à deux propensions tout aussi corrélatives des lettrés sous l'ère Wei-Jin : la recherche d'une communion avec la Nature, et celle d'un rapport authentique à soi-même et à autrui. Or le sifflement apparaît précisément comme le geste dans lequel s'articulent se réalisent ces deux quêtes : en vertu de son ancrage dans le monde naturel et de la spontanéité de son émission, il permet à l'homme qui le mobilise de rejoindre la Nature selon deux mouvements : 1) à l'extérieur, en puisant en elle ou en communiant avec elle ; 2) à l'intérieur en retrouvant en lui-même le principe spontané de son être et de son action. Telles sont les modalités de cette « proximité » du sifflement avec la Nature que nous nous proposons de développer dans cette dernière section.

1) Du mimétisme à l'osmose : sifflement et bucolisme

Avant toute chose, la Nature comprise comme entité cosmique ou bucolique est ce qui fournit au sifflement son inspiration et sa matière, son cadre et son destinataire. Nous avons indiqué au début de ce chapitre que le mot *xiao* désignait souvent un son du monde naturel lui-même, en particulier des cris d'animaux sauvages ou le bruit de certains phénomènes atmosphériques. Lorsqu'il n'est plus ce cri ou bruit *de la* nature mais un sifflement proprement humain, il cherche encore souvent à l'imiter ou à la reproduire : ainsi le titre des pièces consignées dans le *Xiaozhi* montre-t-il que nombre d'entre elles sont inspirées par l'écoute de tel feulement, grondement ou hurlement. L'expression « 聽/聞而寫之 » (untel nota cet air après avoir entendu tel son) qui ponctue leur présentation indique bien qu'elles sont directement écrites d'après tel son entendu, ou pourrait-on dire encore *d'après nature*. Parmi les airs témoignant de cet ancrage du sifflement dans le monde naturel, citons « Nuées flottantes » (*liuyun* 流雲), « Tigre dans un ravin profond » (*shenxi hu* 深溪虎), « Cigale sur un grand saule » (*gaoliu chan* 高柳蟬), « Gibbon dans la grotte du

chamane » (*wuxia yuan* 巫峽猿), « Oies et cygnes descendant se poser » (*xia honghu* 下鴻鵠), « Milan sur un vieil arbre » (*gumu yuan* 古木鳶); il peut s'agir aussi d'animaux mythiques, comme le « Dragon rugissant » (*long yin* 龍吟)¹⁶⁵.

De manière intéressante, F. Picard remarque que l'imagerie naturelle attachée à ces airs renvoie aux allégories qui, dans les manuels de *qin*, illustrent les différentes postures de la main, et qu'inversement les (rares) occurrences de figures humaines sur ces vignettes sont associées au sifflement : en particulier celle, évoquée plus haut, qui porte le titre « Les sons circulent à travers la vallée vide » (*konggu chuan sheng* 空谷傳聲), établissant une analogie entre les sons du *qin* et un sifflement qui ébranle la forêt et soulève l'écho dans la vallée¹⁶⁶. Cette corrélation étroite du *qin*, du sifflement et de la nature définit cette dernière comme une propriété essentielle des deux premiers et suggère que, tout comme le joueur de *qin* qui vise à retrouver dans son geste le mouvement naturel de l'animal inspireur, la spontanéité du sifflement est une manière pour l'homme de rejoindre et s'assimiler à la Nature. Il ne s'agit pas seulement de chercher une reproduction mimétique, extérieure d'un son de la nature, mais de s'identifier intimement à l'élément source en intériorisant son principe dynamique.

D'autre part, la nature comprise comme paysage naturel (non civilisé, non altéré par la main de l'homme : forêts, cours d'eau, montagnes) constitue le cadre propice et idéal du sifflement, que ce soit chez de véritables ermites échevelés et troglodytes, ou chez des lettrés aspirant à s'éloigner de leur siècle le temps d'une flânerie sur les cimes. Plus encore que le *cadre*, elle est la matière même que le siffleur accueille en lui, ingère par la respiration, et à laquelle il se mêle à son tour en la mettant en vibration : réglant sa respiration sur celle du ciel par un travail de contrôle des souffles (*yu qi* 御氣 ou *shi qi* 使氣) propre aux méthodes taoïstes le siffleur incorpore le souffle de la nature et cherche à lui rendre semblable son propre souffle.

Le sifflement est donc un acte à travers lequel se réalise l'idéal taoïste d'une osmose entre l'homme et la nature. C'est ce que montre Sun Deng à Ruan Ji lorsque celui-ci redescend après sa visite : il lui fait prendre toute la mesure de ce dont est capable un Homme Véritable, qui ne s'identifie à aucune des philosophies partielles ou des figures historiques consacrées dont le lettré voulait l'entretenir, mais à la Nature elle-même. Son sifflement n'est autre que le souffle cosmique et se confond avec les « longues respirations entendues à travers les collines solitaires »¹⁶⁷.

Ne faisant qu'un avec la Nature, l'Homme Véritable est par conséquent capable de la mettre en résonance ou en mouvement : son sifflement se répand à travers elle et appelle

¹⁶⁵ Cités dans le *Taiping yulan* 392 (SKQS 896-562).

¹⁶⁶ F. Picard « Le xiao, ou souffle sonorisé », p. 20-21 et 23.

¹⁶⁷ *Prélude* de W. Wordsworth : « I heard among the solitary hills Low breathings coming after me, and sounds (...) » Cité par Holzman dans *Poetry and Politics* p. 152.

sa réponse, comme le montrent dans les textes les descriptions de ce son extraordinaire qui non seulement « résonne par les crêtes et les vallées » (響乎巖谷) ou « se répercute à travers vaux et forêts » (林谷傳響), mais encore « ébranle forêts et vallées » (動林壑)¹⁶⁸. On trouve d'ailleurs le terme *dong* 動 « ébranler, mouvoir, émouvoir » parmi les airs sifflés du *Xiaozhi*, dans un morceau intitulé *dong di* 動地 « Émouvoir la terre ». Sur ce point, « l'Air de Sumen » du même *Xiaozhi* offre l'une des plus belles descriptions des effets à la fois merveilleux et quelque peu effrayants du sifflement de Sun Deng sur le paysage environnant :

林巒草木皆有異聲，須臾飄風暴雨忽至，已而鸞鳳孔雀續紛，而至不可勝數。

Dans la montagne, la forêt toute entière, les arbres, les herbes, avaient une sonorité différente ; soudain survinrent un vent tourbillonnant et une pluie violente, suivis de paons et de phénix en vol désordonné, et si nombreux qu'on ne pouvait les compter.

Les effets décrits ici ne sont pas sans rappeler les pouvoirs magiques du sifflement chez les sorciers taoïstes, aux premiers temps de cette pratique : eux aussi semblent découler de cette efficacité magique fondée sur la maîtrise des énergies cosmiques, qui rendait le siffleur capable d'animer mers, monts et forêts, ou d'appeler vents, pluies et nuées. En démystifiant ce pouvoir magique, nous le redéfinirons ici non point comme un pouvoir surnaturel, mais comme pouvoir proprement *naturel*, enraciné dans la nature et opérant selon ses seuls ressorts.

Mais la survenue soudaine du vent et de la pluie, le vol désordonné de paons et de phénix innombrables, ne sont pas sans rappeler non plus l'action néfaste de la musique lorsqu'elle est jouée par un souverain non vertueux, selon l'idéologie musicale confucéenne. Nous avons vu en effet que dans une entreprise idéologique de « naturalisation » du pouvoir absolu, de nombreux textes des Royaumes combattants et des Han mettaient en scène la transformation morale du monde sauvage par la musique : celle-ci était l'instrument privilégié par lequel le sage déployait son autorité vertueuse, et les animaux faisaient une réponse spontanée en signe d'allégeance, tandis que sous son influence fertilisante toutes les créatures du monde naturel fructifiaient. Mais le pouvoir transformateur de la musique pouvait agir en sens inverse si le souverain qui la faisait jouer n'était pas suffisamment vertueux. Survenaient alors toutes sortes de transformations anormales et de dysfonctionnements dans le monde naturel et l'ordre cosmique : anomalies climatiques, perversion du comportement des espèces, etc.

L'influence du sifflement de Sun Deng décrite dans le passage ci-dessus semble se situer à la croisée de ces deux tendances, la vertueuse (assujettissement du monde naturel) et la vicieuse (son dérèglement). La confusion est d'autant plus grande que Chenggong Sui décrivait par ailleurs les effets civilisateurs du sifflement (en particulier la domestication du

¹⁶⁸ Respectivement dans le *Jinshu*, le *Shishuo xinyu* et le *Sun Deng biezhuàn*.

monde animal) dans ce qui nous semblait relever d'une phraséologie typiquement confucéenne.

Dès lors, qu'est-ce qui distingue les effets sur le monde naturel du sifflement des sorciers taoïstes, et ceux de la musique vertueuse des saints rois confucéens ? Et à l'inverse, qu'est-ce qui distingue le dérèglement de la nature provoqué par un mauvais usage de la musique, et les turbulences amenées par le sifflement de Sun Deng ? Quelles forces sont à l'œuvre dans l'une comme dans l'autre de ces actions, de quels principes respectifs ou communs relèvent-elles ?

Alors que dans l'idéologie confucéenne le pouvoir transformateur de la musique tenait d'une soumission des forces naturelles aux forces civilisatrices, il nous semble que la mise en résonance du monde naturel par le sifflement procède à rebours, et qu'elle est le signe non plus de sa sujétion ou de sa conciliation, mais d'une *fusion* totale du siffleur avec lui : ce dernier, en cherchant à reproduire les sons de la nature, puise en elle le principe même de son sifflement et se met en osmose avec elle au lieu de la dominer ; dans la description ci-dessus, il semble même que le siffleur *soustraie* la nature à cette emprise dominatrice et à ces entreprises domesticatrices, pour la laisser s'exprimer, librement, dans toute la spontanéité de ses forces sauvages. Si dans le discours traditionnel l'inhérence de la musique à la nature, démontrée par Ruan Ji lui-même dans le *Yuelun*, permettait d'établir la naturalité de l'ordre culturel et la légitimité du rôle civilisateur de la musique, dans le cadre taoïste auquel se rattache le sifflement, cette appartenance à la nature invite le siffleur au processus inverse : il ne transforme pas le monde par la musique, ne tourne pas le sauvage en civilisé, mais par le sifflement *se transforme lui-même* ou plutôt fait retour à son état perdu de spontanéité primitive. Il ne maîtrise plus la nature mais s'y livre, s'y abandonne (任自然), et ce faisant se met en accord avec elle, capable dès lors d'obtenir d'elle une résonance prodigieuse où toutes les créatures vivantes sembleront prendre soudain « une sonorité différente ».

2) Retrouver en soi la voie du Ciel : sifflement et spontanéisme

L'osmose du siffleur avec les forces cosmiques ou naturelles n'est possible que dans la mesure où ce dernier retrouve en lui-même cet état primitif et authentique de nature. Il le retrouve avant tout parce que le sifflement est *dans son principe d'émission même* la forme sonore « la plus proche de la nature », c'est-à-dire celle qui ne recourt à aucun matériau interposé pour pouvoir résonner. Cette émission corporelle élémentaire correspond à un idéal de spontanéité et réalise l'injonction spontanéiste du *Xuanxue* à « Dépasser la doctrine

des noms et suivre la nature » (*yue mingjiao er ren ziran* 越名教而任自然)¹⁶⁹, afin de recouvrer l'harmonie perdue avec la spontanéité du Ciel. Si l'ordre social dont le confucianisme prétend qu'il découle de l'ordre naturel est en réalité un artéfact conventionnel et arbitraire, qui déforme ou annihile la nature spontanée que l'individu tient du Ciel, c'est donc leur propre intégrité que les tenants du spontanéisme aspirent à recouvrer par le sifflement, qui est, pour reprendre le mot de Balzac, « *la nature concentrée* »¹⁷⁰. Celui-ci se révèle donc « l'instrument » par excellence de la liberté, liberté aussi bien physique que spirituelle : son immatérialité et le minimalisme de son dispositif lui confèrent une mobilité inégalable, qui s'accordent parfaitement au caractère désentravé du siffleur. On sait que Ruan Ji aimait aller au gré de son envie et au hasard de sa course, sans suivre les routes balisées¹⁷¹ ; on imagine aisément comment dans ses flâneries, le corps et l'esprit circulaient en toute fluidité, accompagnés de cette musique qui exacerbait la sensation de soi et du ciel, et exaltait les élans vers l'infini. Ce que Ruan Ji accomplissait dans la nature sur terre, encourageant parfois comme le relate sa biographique le risque d'arriver au bout du chemin et de ne plus pouvoir avancer, son Grand Homme inspiré par l'ermite siffleur Sun Deng le réalisait à l'échelle cosmique et, transcendant l'espace mondain pour se fondre dans le vide spirituel, vaguait sans plus d'*impédimenta* aux confins de l'univers. On trouve dans le *Xiaofu* de belles formules de cette liberté, qui semblent faire directement écho à l'expérience de Ruan Ji :

狹世路之厄僻，仰天衢而高蹈。邈娉俗而遺身，乃慷慨而長嘯。

À l'étroit sur les routes obstruées et étriquées de ce monde, / Il lève les yeux vers les larges allées du ciel et va fouler les hauteurs. / Gagnant les lointains, il transcende le vulgaire et abandonne son corps. / C'est alors que, le cœur empli d'émotion, il pousse un long sifflement.

Comme Ruan Ji, le sujet de ces vers se sent à l'étroit sur les routes exigües de son siècle et éprouve le besoin de gagner les hauteurs, où il « abandonne son corps » et « oublie sa personne » : *yi shen* 遺身 fait écho à *wang xinghai* 忘形骸 dans la biographie de Ruan Ji, où l'ont voyait associées les trois voies de transcendance privilégiées par celui-ci : le vin, la cithare et le sifflement, dont la cohérence réside en amont dans leur nature authentique et spontanée, et en aval dans l'état d'exaltation auquel ils mènent.

¹⁶⁹ On trouve la formulation *princeps* de cette maxime dans le *Shisi lun* 釋私論 de Ji Kang, où s'esquisse la dichotomie entre les enseignements moraux *mingjiao*, qui dictent la soumission aux règles, et la nature spontanée *ziran* qui exprime l'authenticité des désirs et des sentiments.

¹⁷⁰ Balzac emploie cette formule à propos de l'art dans *Les Illusions perdues*. (*Œuvres complètes*, éd. Houssiaux, 1874, tome 8 p. 170).

¹⁷¹ « 時率意獨駕，不由徑路 : Souvent il lui arrivait de prendre seul son char, allant à son gré sans suivre de route » (Biographie du *Jinshu*).

3) La Nature, critère d'une beauté musicale supérieure

Dans le champ musical lui-même, la corrélation du sifflement et de la nature s'avère plus riche d'implications qu'il n'y eût d'abord paru : elle fonde une « esthétique naturaliste » qui apporte un contrepoint intéressant aux conceptions musicales formulées par Ruan Ji dans le *Yuelun*, où la Nature était également un concept prédominant.

L'auteur du *Xiaofu* met un soin particulier à souligner l'essence naturelle du sifflement, conçue en termes d'émanation corporelle endogène, sans médiation matérielle :

發妙聲於丹脣，激哀音於皓齒。(…)良自然之至音，非絲竹之所擬。是故聲不假器，用不借物。近取諸身，役心御氣。動唇有曲，發口成音。

Depuis ses lèvres vermeilles il émet le son merveilleux, / D'entre ses dents d'albâtre il expulse le timbre poignant. / (...) D'une naturalité parfaite est cette musique suprême, / Que ni les vents ni les cordes ne peuvent égaler. / On ne recourt à aucun instrument pour produire le son, / On n'emprunte nul autre matériau pour en faire usage. / On tire tout au plus près, de son propre corps, / Et par la maîtrise de l'esprit contrôle les souffles. / Il suffit d'un mouvement des lèvres pour qu'existe la mélodie / Et d'une émission de la bouche pour qu'advienne le timbre.

Chenggong Sui loue dans ces vers la naturalité parfaite qui fait du sifflement la plus éminente des musiques (良自然之至音) : sa production ne requiert aucun instrument extérieur et ne recourt à aucun autre matériau, mais procède depuis le corps lui-même, par un travail de régulation de la respiration. Pure émission de souffle, il n'a besoin pour résonner que de l'air, sa matière, et de la bouche, son organe, et se module au gré de leur interaction. Sur ce point, il est parent du chant, qui précède toutes les formes de musique instrumentale. C'est ce que montre ce dialogue devenu proverbial entre Huan Wen 桓溫 (312–373), par ailleurs adepte du sifflement, et son aide de camp Meng Jia 孟嘉¹⁷² :

(桓溫)又問：“聽妓，絲不如竹，竹不如肉，何謂也？”嘉答曰：“漸近自然。”

Huan Wen demanda encore : « Lorsque j'écoute les musiciennes, il me semble toujours que la soie (des instruments à cordes) ne vaut pas le bois (des instruments à vent), lequel ne vaut pas la chair (de la voix). Quelle en est la raison ? » Meng Jia répondit : « C'est parce que chacun se trouve à un degré de proximité supplémentaire avec la nature ». ¹⁷³

Ce dialogue établit une échelle des instruments, désignés ici par le matériau qui les constitue et leur donne leur texture sonore (rappelons que c'est sur ce principe que repose la classification traditionnelle des huit timbres *bayin* 八音 et des huit instruments associés : la soie pour les cithares ou autres instruments à cordes, le bois pour les flûtes ou autres instruments à vent, etc.). La texture sonore du chant est désignée quant à elle par *rou* 肉 la chair, celle des cordes vocales ou de la cavité buccale. La gradation des matériaux ou instruments exposée par Huan Wen : soie – bois – voix correspond à une proximité graduelle avec la « nature » : *jian jin ziran* 漸近自然 : les plus éloignés de la nature sont les

¹⁷² Biographie de Huan Wen dans le *Jinshu* juan 98 (ZHSJ p. 2581) ; la biographie de Meng Jia est annexée dans le commentaire.

¹⁷³ Biographie non officielle de Meng Jia (孟嘉別傳), citée dans le commentaire au *Shishuo xinyu* 7.16 (ZHSJ p.473-4) Le dialogue paraît également, dans une version légèrement différente, dans la biographie de Meng Jia attachée à celle de Huan Wen dans le *Jinshu*.

instruments à cordes, car ils nécessitent deux étapes intermédiaires (les cordes et les doigts) entre le son émis et l'impulsion initiale du musicien ; les instruments à vent lui sont un degré plus proches car le souffle émanant du musicien pénètre directement dans l'instrument ; toutefois la médiation du bois est encore requise ; tandis que dans le chant, nulle matière ne s'interpose entre l'organe et la voix. Autrement dit le « naturel » désigne l'émission sonore la plus rudimentaire et spontanée, dépouillée des médiations matérielles des autres instruments.

Il en va de même pour le sifflement, qui plus « nu » et primitif encore va jusqu'à se dépouiller des mots. Cette primitivité est aussi chronologique, puisque la tradition du sifflement rapportée par Sun Guang le place avant même le développement de la musique et l'invention par Shun de la cithare, pourtant considérée comme l'instrument archaïque par excellence (*guqin* 古琴). C'est précisément cette naturalité qui selon Chenggong Sui confère au sifflement sa beauté suprême : c'est à elle seule qu'il doit de surpasser toutes les autres musiques, depuis les airs traditionnellement honnis de Zheng et Wei, jusqu'aux compositions mythiques des grands rois :

清激切於箏笙，優潤和於瑟琴。

En limpidité et en intensité il surpasse syrx et orgues à bouche, / Dans son harmonie riche et onctueuse il égale luths et cithares.

音要妙而流響，聲激曜而清厲。信自然之極麗，羌殊尤而絕世。越韶夏與咸池，何徒取異乎鄭衛。

Les notes subtiles et merveilleuses s'écoulent en fluides échos ; / Le son fuse bref et rapide, avec la pureté acérée d'un cristal. / Forte de cette beauté suprême que lui confère la Nature, / Comme sa musique est singulière et sans égale en ce monde ! / Elle surpasse les musiques de Shao, de Xia et du Bassin Universel. / Pourquoi la distinguer uniquement des airs de Wei et de Zheng ?

Cette « conception artistique où la nature est le fondement ou le critère du beau » (以自然為美的藝術觀念)¹⁷⁴ pose les bases d'une esthétique naturaliste du sifflement, mais également des autres arts, qui peut être rattachée aux tendances individualistes qui caractérisent la mentalité lettrée de l'époque : en considérant la musique du sifflement, émise depuis l'individu lui-même sans intervention d'un matériau extérieur, comme la « plus belle des musiques » ou la « musique suprême », autrement dit en *cherchant dans l'individu lui-même la source de la perfection musicale*, Chenggong Sui s'inscrit au cœur d'un tournant majeur qui se produit plus généralement à l'époque : le recentrement sur le sujet et la conscience individuelle. Il illustre ce déplacement de la pensée esthétique depuis des règles tirées de la contemplation d'un objet extérieur, à la conscience d'un sujet qui, affirmant ainsi sa personne, tire de lui-même son appréciation de l'existence et des arts¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Yu Jiang 余江 : « Chenggong Sui de Xiaofu » 成公綏的《嘯賦》 (« Le *fu* sur le sifflement de Chenggong Sui »), in *Han Tang yishu fu yanjiu* 漢唐藝術賦研究 (Étude des rhapsodies sur les arts des Han aux Tang), Pékin, Xueyuan chubanshe, 2005, p. 70.

¹⁷⁵ Telle est la thèse avancée par Yu Jiang dans la courte mais intéressante étude qu'il consacre au *Xiaofu* et à sa place au sein de la tradition des *fu* musicaux (*op. cit.* p. 68).

CONCLUSION : DE LA « VOIE NATURELLE » DE LA MUSIQUE À LA « BEAUTÉ NATURELLE » DU SIFFLEMENT

Il va sans dire que la « beauté naturelle » du sifflement n'a plus rien à voir avec la « voie naturelle » (*ziran zhi dao* 自然之道) dont Ruan Ji faisait dans le *Yuelun* l'essence de la musique et la pierre angulaire de son esthétique. Le terme est le même, *ziran* 自然, mais il recouvre des réalités foncièrement différentes.

Nous avons déjà souligné une distinction majeure entre les effets du sifflement sur la nature et ceux de la musique auxquels ils semblaient d'abord s'apparenter, en montrant que les premiers relevaient d'une action de transformation et de domestication des forces naturelles, tandis que les seconds procédaient d'un laisser-aller de ces forces et d'une osmose avec elles. En réalité, ce ne sont pas seulement les *effets* sur la nature qui diffèrent d'une pratique à l'autre, c'est *la conception de la « nature »* elle-même : la nature dont relève la musique rituelle est celle d'un univers bien ordonné, marqué par les oppositions et structuré selon les hiérarchies, tandis que la nature dont procède le sifflement est celle d'un cosmos indifférencié, d'un chaos indivis où tout s'unifie. Dans le premier paradigme, l'ordre naturel repose sur le maintien des différences dans un état d'équilibre et de stabilité, et fournit à l'ordre social le modèle de sa structure harmonieusement hiérarchisée ; dans le second paradigme, l'ordre naturel privilégie un fonctionnement non conscient où chacun existe et évolue selon ses propres règles ; c'est une harmonie non intentionnelle, préservée dans l'indifférenciation de ses éléments, que propose cet ordre naturel en modèle à la sphère sociale.

Ce changement de la conception même de nature participe d'une mutation de la pensée de Ruan Ji, où se joue le passage du passage dudit *Xuanxue* de l'ère Zhengshi au dit *Xuanxue* de la forêt de bambous, et où se reconfigure le rapport entre les polarités *ziran* et *mingjiao*. Alors que Ruan Ji, initialement en accord avec les principes rituels et moraux de la doctrine confucéenne, considérait l'ordre social comme une émanation ou une manifestation de la nature et ménageait entre les deux une continuité, il en vient à voir dans le premier une entrave ou une négation de la seconde, et oppose désormais radicalement les deux ordres au bénéfice exclusif de la nature. Sur le plan musical, cette conversion se manifeste dans l'antagonisme des deux paradigmes musicaux que sont la musique rituelle et le sifflement. Bien entendu, il est impossible de dissoudre cet antagonisme dans la solution temporelle en établissant l'antériorité du *Yuelun* sur la pratique du sifflement. Le sifflement était sans doute *contemporain* de convictions plus orthodoxes, et l'on doit reconnaître chez Ruan Ji l'épaisseur et la complexité d'une esthétique musicale où coexistent des discours et des pratiques divergentes voire contradictoires.

Seconde partie :
L'ESTHÉTIQUE MUSICALE
DE JI KANG

Vie et œuvre de Ji Kang

鸞翮有時鍛，龍性誰能馴？

Les plumes de l'argus parfois s'abîment sous la lance,
Mais qui saurait dompter une nature de dragon ?¹

Le parrésiasite, celui qui utilise la *parrésia*, c'est l'homme véridique, c'est-à-dire : celui qui a le courage de risquer le dire-vrai, et qui risque ce dire-vrai dans un pacte à lui-même, en tant précisément qu'il est l'énonciateur de la vérité. Il est le véridique.

Michel Foucault².

Vie et portrait de Ji Kang³

Ji (également prononcé Xi) Kang 嵇康, *zi* Shuye 叔夜 est né en 223, dans le district de Zhi 錕 de la principauté de Qiao 譙 (actuel Anhui)⁴. Son père Ji Zhao 嵇昭, *zi* Ziyuan 子遠, appartenait à une excellente famille de lettrés confucéens et riches propriétaires

¹ Yan Yannian 顏延年 : Wujun yong 五君詠 (Poèmes en Hommage aux Cinq Grands Hommes), Wenxuan 21.

² M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres, Cours au Collège de France, 1982-1983*, édition établie par F. Gros, Gallimard/Le Seuil, 2008. (Leçon du 12 janvier 1983, p. 64).

³ Sources : La plus vieille mention historique de Ji Kang figure dans la biographie de Wang Can (« Wang Can zhuan » 王粲傳) au juan 21 du *Sanguo zhi* 三國志, glosé par Pei Songzhi 裴松之 qui cite une biographie de Ji Kang composée par son frère Ji Xi 嵇喜, largement reprise dans la biographie du *Jinshu* 晉書 de Fang Xuanling 房玄齡 (dyn. Tang). Cf. *Sanguo zhi*, « Wei shu » juan 21 (ZHSJ p. 605-7) et *Jinshu* juan 49 (ZHSJ p. 1369-1374). Textes joints en annexe. Autres sources historiques : *Weishi Chunqiu* 魏氏春秋 et *Jinyang qiu* 晉陽秋 de Sun Sheng 孫盛 ; *Jinji* 晉記 de Gan Bao 干寶 et *Jin shu* 晉書 de Yu Yu 虞預, cités dans différents commentaires et compilations. Recueils de biographies : *Wenshi zhuan* 文士傳 (*Vies des hommes de lettres*) de Zhang Yin 張隱 ; *Zhulin qixian lun* 竹林七賢論 (*Propos sur les Sept Sages de la Forêt de Bambous*) de Dai Kui 戴逵 ; *Zhulin mingshi zhuan* 竹林名士傳 (*Vies des lettrés célèbres de la Forêt de Bambou*) de Yuan Hong 袁宏, datant du 4^{ème} siècle, conservés sous forme de fragments intégrés à différents commentaires. Anecdotes du *Shishuo xinyu* 世說新語 : 1.16, 4.5, 4.21, 4.98, 6.2, 9.31, 14.5, 14.11, 17.2, 18.2, 18.3, 19.11, 23.1, 24.3, 24.4, 25.4. Éléments autobiographiques : la lettre de rupture à Shan Tao (*Yu Shan Juyuan juejiao shu* 與山巨源絕交書), partiellement citée dans la biographie du *Jinshu* (ZHSJ p. 1370-1372) et le poème « Rage au cachot » (*youfen shi* 幽憤詩), intégralement cité dans la biographie du *Jinshu* (ZHSJ p. 1372-1373), et intégré le *Wenxuan* (juan 23). Cf. *Ji Kang ji jiaozhu*, p. 112-128, et p. 25-32.

⁴ Le *Jinshu* apporte que ses ancêtres avaient pour nom initial Xi 奚. Natifs de Kuaiji 會稽 (actuelle Shaoxing dans le Zhejiang), ils migrèrent à Zhi 錕 pour fuir une inimitié et changèrent leur nom en Ji 嵇, conservant la partie supérieure du caractère Ji 稽 de leur contrée natale, et remplaçant la partie inférieure par l'élément « montagne » ; on dit aussi que sa famille s'étant établie à Zhi sur un flanc du mont Ji 嵇山, elle en tira son nom.

fonciers, cultivés mais sans antécédents illustres dans la fonction publique ; il occupait dans l'administration de Cao Cao la charge de Vice-président du Tribunal des censeurs et Superviseur de l'approvisionnement des troupes (*dūjunliang zhishushi yushi* 督軍糧治書侍御史). Il mourut alors que Ji Kang était encore dans son premier âge. Le garçon fut donc élevé par sa mère et son frère aîné⁵, et grandit sans l'encadrement de la figure paternelle, dont il faut souligner qu'elle était en Chine ancienne non seulement la principale instance d'autorité, mais encore une structure primordiale de la formation morale de tout homme : au sein de la cellule familiale, elle inculquait le devoir filial que reproduit, dans les rapports sociaux, le respect du sujet à son prince.

Du propre aveu de Ji Kang, cette absence de cadre fut déterminante dans la constitution de sa personnalité, et favorisa les pires travers d'un tempérament par nature paresseux et capricieux, rétif à toute forme de contrainte. Dès son plus jeune âge, une éducation bienveillante mais laxiste le conforta dans le laisser-aller à ses penchants, et lui donna le goût d'une liberté qui, à mesure qu'il grandirait, allait confiner toujours davantage à la licence. On trouve dans la « Lettre de rupture à Shan Tao » l'évocation de cette enfance sans maître⁶, à laquelle font écho sur un ton plus tragique les premiers vers du poème « Rage au cachot » :

嗟余薄祐，少遭不造，哀榮靡識，越在襁緥。母兄鞠育，有慈無威，
恃愛肆姐，不訓不師。爰及冠帶，馮寵自放。

Comme la faveur du Ciel fut mince à mon endroit ! / Le malheur dès ma prime jeunesse frappa notre foyer, / Me laissant triste et sans appui, moi qui candide / Me trouvais encore dans les langes. / Ma mère et mon frère aîné m'élevèrent, / D'un amour tendre et sans sévérité. / Sûr de leur amour je donnais libre cours à mon effronterie, / Ne me pliant à aucune discipline, ne reconnaissant aucun maître. / Et lorsque j'atteignis l'âge de maturité, / Fort de leur gâterie je m'abandonnais à tous mes caprices⁷.

Aux dires de son frère, Ji Kang manifesta précocement des dons naturels hors du commun ; sans recevoir l'enseignement d'aucun professeur, il fit néanmoins l'acquisition d'un savoir aussi large qu'approfondi. Ji Kang lui-même se targuait d'avoir toujours dédaigné l'étude des textes canoniques, et prétendait n'avoir pas été formé par ces livres qui constituent le catéchisme de la tradition confucéenne, à l'encontre desquels il lançait par ailleurs de féroces estocades⁸. Cependant, ce rejet de l'étude et des canons confucéens relève plus vraisemblablement d'une reconstruction a posteriori de la part de Ji Kang qui, comme le

⁵ Ji Kang avait vraisemblablement deux frères aînés, l'un dont on ne sait pratiquement rien, et l'autre Ji Xi 嵇喜, *zī* Gongmu 公穆, qui occupa les postes d'Inspecteur régional (*cishi* 刺史) de Yangzhou et de Ministre de la Cour des affaires du clan impérial (*zongzheng* 宗正) ; plus tard, son engagement dans une carrière militaire au service des Sima donna l'occasion d'un échange poétique entre les deux frères : « Poèmes offerts à mon frère entrant dans l'armée » (*xiong xiucai Gongmu rujun zengshi* 兄秀才公穆入軍贈詩) de Ji Kang (*Ji Kang ji jiaozhu* p. 2-25).

⁶ *Yu Shan Juyuan juejiao shu* 與山巨源絕交書 : *Ji Kang ji jiaozhu* p. 117-118 (extraits en annexe).

⁷ *Youfen shi* 幽憤詩, *Ji Kang ji jiaozhu* p. 26-27.

⁸ Voir la lettre à Shan Tao et la Critique du « Traité sur l'amour naturel de l'étude » adressée à son contemporain Zhang Miao 張邈 : *Nan ziran haoxue lun* 難自然好學論 (*Ji Kang ji jiaozhu* p. 259-263) : traduction de Jean Levi *Éloge de l'anarchie* p. 59-62.

souligne pertinemment D. Holzman, dut toutefois certainement les supporter assez longtemps pour en tirer les fondements d'une excellente éducation classique⁹. En témoigne une œuvre qui, pour réfuter les textes classiques devait d'abord les connaître sur le bout des doigts, les maniant avec une aisance et une liberté surprenantes, les citant ou les invoquant à l'envi en vue de mieux les critiquer ou de les utiliser délibérément à contre-emploi. Ji Kang reçut probablement très tôt aussi une formation musicale de qualité, qui constituait l'un des piliers de l'éducation confucéenne, et pour laquelle il montrait des dons et un goût particuliers qu'il cultiva toute sa vie.

Les intérêts de Ji Kang le portèrent assez tôt vers le taoïsme, de sa forme la plus « religieuse » (la croyance populaire en la recherche d'immortalité ou de longue vie, dont il sera un adepte convaincu), jusqu'à sa version la plus philosophique, avec les écrits de Laozi et Zhuangzi qui, dans le contexte de déclin des valeurs confucéennes traditionnelles, connaissaient un vif regain d'intérêt chez les lettrés de son époque.

抗心希古，任其所尚。託好老莊，賤物貴身。志在守樸，養素全真。

J'élevai mon cœur en prenant pour modèle les Anciens, / Et me consacrais à ce que je prisais. / À Laozi et Zhuangzi j'accordais ma prédilection, / Méprisant les choses du dehors pour n'attribuer de prix qu'à ma personne. / Ma volonté était de préserver ma simplicité primitive, / Cultivant la simplicité originelle de ma nature et maintenant intacte mon intégrité¹⁰.

On peut avec Maspéro faire l'hypothèse qu'il trouvait dans ces lectures un apaisement à ses angoisses existentielles et une réponse à ses aspirations profondes :

On imagine l'enfant et le jeune homme, d'esprit un peu inquiet (ses vers le font sentir), peu ambitieux, dégagé par sa fortune de la nécessité de suivre une carrière administrative, cherchant en vain dans les Classiques et l'enseignement des Lettrés la réponse à son élan vers une religion personnelle, et ne trouvant que des recettes de politique pour le bien-être du monde quand il aurait voulu calmer son inquiétude sur sa propre destinée, l'origine et la fin de son esprit, sur la mort et sur la vie. Comme beaucoup de ses contemporains, c'est dans Laozi et Zhuangzi et dans les livres saints du Taoïsme qu'il trouva l'apaisement¹¹.

Physiquement, Ji Kang est décrit par ses contemporains comme un géant impressionnant, dont le maintien distingué et majestueux, mais naturel et sans affectation, suscitait l'admiration générale. Il traitait pourtant son corps comme une souche ou une motte de terre, sans apporter le moindre soin à son apparence ni le moindre ornement à sa tenue :

有奇才，遠邁不羣。身長七尺八寸，美詞氣，有風儀，而土木形骸，不自藻飾，人以為龍章鳳姿，天質自然。恬靜寡欲，含垢匿瑕，寬簡有大量。

Tout jeune déjà il était doté de talents singuliers. Il se tenait à distance et ne se mêlait pas à la foule. Du haut de ses deux mètres, il avait le verbe et le port magnifiques, ainsi qu'une grande prestance ; pourtant, il traitait son corps comme s'il se fût agi de bois ou de terre, ne se parant d'aucun ornement. Il évoquait aux gens l'allure superbe du dragon ou du phénix. D'un tempérament naturel, il cultivait le

⁹ D. Holzman, *La Vie et la pensée de Hi Kang*, Leiden, E.J. Brill, 1957, p. 14.

¹⁰ *Youfen shi* 幽憤詩 : Ji Kang ji jiaozhu p. 27.

¹¹ H. Maspéro : « Le Poète Xi Kang et le club des Sept Sages de la forêt de bambous », conférence à la Société belge d'Études orientales (1940). Première publication dans *Mélanges posthumes sur les religions et l'histoire de la Chine*, Bibliothèque de diffusion du Musée Guimet, Paris, 1950, p. 59-69 ; reprise dans *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard, 1971, p. 331-340.

calme et nourrissait peu de désirs. Doté d'une grande âme, il se montrait magnanime et tolérant, simple et généreux¹².

嵇康身長七尺八寸，風姿特秀。見者嘆曰：“蕭蕭肅肅，爽朗清舉。”或云：“肅肅如松下風，高而徐引。”山公曰：“嵇叔夜之為人也，巖巖若孤松之獨立。其醉也，傀俄若玉山之將崩。”

Ji Kang approchait les deux mètres, son air était superbe et son maintien remarquable. Ceux qui le voyaient s'extasiaient: « Ah, qu'il est libre et dégagé, digne et majestueux ! Qu'il est brillant, pur et élevé ! » D'autres disaient : « Il est majestueux comme le [bruit du] vent sous les pins, il est élevé et lent ! » Shan Tao le décrivait en ces termes : « Ji Kang est un homme élevé, pareil à un pin qui se dresse solitaire. Dans l'ivresse, c'est un géant chancelant, semblable à une montagne de jade qui va s'effondrer¹³. »

Il est également rapporté par ceux qui le fréquentaient qu'au cours des nombreuses années passées en sa compagnie, jamais personne ne vit sur son visage une expression de plaisir ou de colère¹⁴. Cette image véhiculée par les témoignages de ses contemporains, qui soulignent d'une part sa magnanimité, sa tolérance, sa générosité, et d'autre part son inexpressivité ou son imperturbabilité (qui participe principalement chez lui d'un souci d'équanimité et d'ataraxie, nécessaires à la réalisation de la longue vie à laquelle il aspirait), devenue légendaire avec son attitude devant la mort, semble toutefois démentie par le portrait que Ji Kang aimait à faire de lui-même, et par l'autre représentation qu'il a laissée à la postérité : Ji Kang reste aussi dans les esprits comme un grand excentrique, abrupt et irascible, prompt à la critique et incontrôlable ; de son propre aveu, c'est un homme direct et sans tact, à l'esprit borné et obtus, qui ne supporte rien et s'emporte au quart de tour : de nombreux passages de sa lettre à Shan Tao se plaisent à souligner cette nature éruptive et incoercible d'un homme qui n'obéit qu'à son instinct, incapable de se contraindre et de supporter une situation contrariant ses dispositions naturelles. Il se compare volontiers aux animaux, non pas au noble dragon ou au majestueux phénix dont le rapprochent ses contemporains mais, par une métaphore moins céleste, aux animaux sauvages et impétueux de la forêt, comme le cerf qui regimbe et qui, « mis sous le joug, lance alentour des regards affolés et se débat farouchement pour jeter bas les liens qui l'entravent, aimant encore mieux ruer dans les flammes ou l'eau bouillante. Quoique paré d'un licou doré et nourri de mets raffinés, il se cessera de se languir de sa forêt natale et de ses touffus herbages¹⁵. »

Il a par ailleurs érigé cette franchise en maxime d'action qu'il appliquait dans sa vie quotidienne, et l'a théorisée dans l'un de ses essais, le *Shisi lun* 釋私論 le *Traité sur la déprise du moi*, où il développe la théorie selon laquelle il est moralement bénéfique et

¹² Biographie du *Jinshu*.

¹³ *Shishuo xinyu* 14.5.

¹⁴ “康寓居河內之山陽縣，與之游者，未嘗見其喜愠之色。” (*Weishi chungiu* 魏氏春秋 ; indication pratiquement similaire dans *Jinshu* et le *Shishuo xinyu* I.16).

¹⁵ Voir la lettre à Shan Tao, extraits traduits en annexe. Signalons qu'il convient de lire certains passages de ce texte avec précaution dans la mesure où, dans une stratégie d'autodépréciation caricaturale, Ji Kang y a sans doute forcé le trait pour paraître délibérément sous son plus mauvais jour et se disqualifier devant celui qui voulait le recruter.

vitalement salutaire de dire et faire ce que l'on ressent vraiment —quitte à aller à l'encontre des normes—, plutôt que cultiver la dissimulation et l'hypocrisie, qui finissent toujours par s'avérer néfastes.

Il épousa une princesse de la famille impériale de Wei portant le titre de Changle tingzhu 長樂亭主, dont il aura deux enfants, une fille et un fils prénommé Shao 紹, à l'attention de qui il rédigera avant sa mort les « Instructions Familiales » (*Jia jie* 家誡). Nommé à la charge de Secrétaire supérieur *langzhong* 郎中 puis de Grand maître des gentilshommes de la Cour *zhongsan daifu* 中散大夫 (poste honorifique sans grande importance administrative, mais conférant un rang élevé dans la société et assurant de consistants subsides, qui lui épargnaient la nécessité de s'engager activement dans la fonction mandarinale), il s'installa non pas dans la capitale Luoyang 洛陽, mais au nord à Shanyang 山陽 (sud-est de l'actuelle Jiaozuo 焦作 au Henan), à proximité des montagnes.

L'élection de cet endroit même est hautement significative, elle exprime concrètement la dimension réflexive que Ji Kang voulait accorder à son existence et symbolise géographiquement sa position intellectuelle : Ji Kang fait le choix d'un emplacement intermédiaire, autrement dit d'une vie de semi-réclusion, entre la vie active et publique, localisée à la capitale où se concentre le monde de l'extérieur, et une vie contemplative à l'écart du monde des hommes. Les montagnes à proximité présentent le règne et la permanence de la nature, et sont le terrain de longues excursions à la recherche de refuges, de lieux de rêverie et d'inspiration poétique ; elles sont aussi le lieu de séjour de la vie transcendante, et la destination de prédilection des adeptes taoïstes en quête d'immortalité. Hormis quelques voyages dans les régions environnantes et de courtes et fréquentes visites à la capitale, Ji Kang réside à Shanyang jusqu'à la fin de sa vie. Là, il partage son temps entre les minutieux exercices taoïstes de nourrissage du principe vital (gymnastique, respiration, méditation), les promenades dans la montagne, la cueillette des simples dont il compose des drogues d'immortalité, et la musique. La forge constitue également l'une de ses activités favorites, à laquelle il s'adonne l'été, installant son enclume sous un grand saule qui pousse au milieu de la cour de sa maison. Plus qu'un simple délasserment physique¹⁶ il faut voir là une métaphore de l'activité démiurgique de création de l'univers par le « Grand Forgeron », ou encore le travail alchimique de la mutation des métaux chez les taoïstes, par lequel se confectionnait la pilule d'immortalité.

Reprenant la biographie rédigée par le frère de Ji Kang, le *Jinshu* décrit celui-ci « le plus souvent occupé à nourrir son principe vital et à cultiver sa nature, à jouer de la cithare en fredonnant des poèmes, trouvant ainsi au fond de lui sa plénitude. Lorsque, parcourant monts et vallées à la recherche des simples il mettait la main sur ce qui lui convenait, il en

¹⁶ Telle est l'interprétation que fait H. Maspéro dans « Le poète Xi Kang et le club des Sept Sages de la Forêt de Bambous ».

oubliait de rentrer. Les ramasseurs de bois ou d'herbe qui le croisaient en chemin le prenaient pour un esprit¹⁷. » Et de fait, cet appel de l'ailleurs chez Ji Kang, sa volonté de quitter le monde et d'incarner un mode de vie plus pur le font ressembler à un mystique, Holzman allant jusqu'à parler de « foi » ou de « religiosité ».

Qualifié dans les biographies de distant et superbe, supérieur et dégagé (*kuangmai* 曠邁, *yuanmai* 遠邁), il ne se mêle pas à la foule (*bu qun* 不羣) et méprise les hommes du commun ; lui-même déclare porter au vulgaire une aversion qui confine à la misanthropie¹⁸. Toutefois, il tisse quelques amitiés électives avec les rares êtres pour qui son esprit éprouve une affinité : à commencer par Lü An 呂安 de Dongping 東平, à qui son sort sera définitivement lié, et Xiang Xiu 向秀 de Huai 懷 (Henei 河內), qu'il rencontre vraisemblablement au cours des années 242-243. Le premier, crédité comme lui d'une nature indomptable, partageait son mépris du siècle et des conventions rituelles. Lorsqu'il arrivait à l'un ou à l'autre de penser à son ami, il se faisait sur le champ conduire chez lui, aussi loin qu'il se trouvât¹⁹. Le second, passionné par l'étude et considéré comme une figure majeure de la pensée *Xuanxue* (on lui doit principalement le plus célèbre commentaire sur le *Zhuangzi*), représentait cette position de confucianisme taoïsant qui lui valait les railleries fréquentes des deux compères. En dépit ou en vertu de leurs désaccords philosophiques, il était l'un des plus grands interlocuteurs de Ji Kang, et l'un de ses meilleurs amis²⁰. Les deux compères tenaient souvent compagnie à Ji Kang dans ses activités de forge, et s'adonnaient avec lui aux travaux d'arrosage dans sa villégiature de Shanyang.

Vers l'année 244, une grande amitié se tissa également entre Ji Kang, Ruan Ji et Shan Tao 山濤 (205-283), qui dans le contexte troublé de la prise progressive du pouvoir par les Sima (entre les années 247 et 250) se tenait alors momentanément à l'écart de la vie politique. La divergence de leurs idéaux et aspirations n'était pas si grande qu'on le dit généralement, du moins pas au début de leur amitié, et la biographie mentionne chez le jeune Shan Tao bien des centres d'intérêt communs avec Ji Kang : la lecture du *Laozi* et du *Zhuangzi*, le goût pour la retraite, l'entretien du principe vital, et le vin. Il aimait boire en compagnie de Ji Kang et Ruan Ji, et leur amitié était qualifiée de « contrat sans paroles »

¹⁷ “康嘗採藥游山澤，會其得意，忽焉忘反。時有樵蘇者遇之，咸謂為神。” (*Jinshu*) ; “性好服食，嘗採御上藥。善屬文論，彈琴詠詩，自足于懷抱之中。” (Cité par Pei Songzhi dans le commentaire à la biographie du *Sanguozhi*). Textes en annexe.

¹⁸ Cf. *Lettre à Shan Tao* (annexe).

¹⁹ Xiang Xiu dans son hommage à ses deux vieux amis dira de Lü An qu'il « avait l'esprit libre et dégagé » (*Lü xin kuang er fang* 呂心曠而放). Cf. *Sijiu fu* 思舊賦 (*En pensant à mes vieux amis*), *Wenxuan* juan 16 (traduction en annexe). Voir encore *Shishuo xinyu* 24.3 et 24.4. Lü An ne semble pas avoir occupé de charge officielle, et seuls nous restent de lui un dialogue philosophique avec Ji Kang (*Mingdan lun* 明膽論, conservé dans le *Ji Kang ji jiaozhu* p. 248-255) et une *Rhapsodie sur le squelette*, inspirée par le chapitre 18 du *Zhuangzi* (*Kulou fu* 骷髏賦, conservé fragmentairement dans le *Yüwen leiju* juan 17 et le *Quan Sanguo wen* juan 53. Dai Mingyang l'a intégré également à l'édition des *Œuvres Complètes* de Ji Kang, p. 431).

²⁰ Voir la controverse sur le *Yangsheng lun* 養生論 (*L'Art de nourrir le principe vital*).

(*wuyan zhi qi* 無言之契), « solide comme l'or et parfumée comme l'orchidée²¹ ». De fil en aiguille, Ji Kang fit également la connaissance de Liu Ling 劉伶 (221 ?-300 ?), Ruan Xian 籍咸 (234-305) le neveu de Ruan Ji et Wang Rong 王戎 (234-305). C'est au cours de ces années (vers 250) qu'eurent lieu les promenades dans la forêt de bambous, qui leur valurent d'être surnommés les « Sept Sages de la Forêt de Bambous ». Nombreuses anecdotes du *Shishuo xinyu* relatent ces réunions dans les bosquets qui environnent la demeure de Ji Kang, lors desquelles ils se promenaient, causaient de façon informelle, composaient des vers, jouaient de la musique, et buvaient tout leur saoul.

Suite à la prise du pouvoir par Sima Yi (249), accompagnée de l'exécution d'une dizaine de membres de la faction des Cao (les Cao occuperont encore le trône durant quinze ans, mais le pouvoir effectif n'est plus entre leurs mains), Ji Kang avait démissionné du petit poste qu'il occupait pour vivre dans la retraite. Vers 255, pour se soustraire à une proposition de Sima Zhao qui voulait le promouvoir, il s'enfuit dans le Hedong où il resta trois années, exprimant par ce geste son désir de se maintenir résolument à l'écart de la vie politique. Cette rupture avec le siècle répondait chez lui à deux impératifs : d'une part il esquivaient les dangers politiques du gouvernement des Sima, de l'autre il satisfaisait un besoin spirituel de solitude et de sérénité, nécessaires à ses méditations et à sa quête d'immortalité. C'est probablement au cours de ce voyage qu'il fit la rencontre de l'immortel Wang Lie 王烈, en compagnie duquel il s'enfonça dans la montagne et fit l'acquisition d'un recueil de recettes macrobiotiques. Dans une version surnaturelle de l'épisode, Wang Lie lui aurait donné à boire un sirop minéral qui l'aurait un instant changé en pierre (signe d'une transformation en immortel)²².

Une autre rencontre, avec Sun Deng 孫登 (l'ermite qui eut avec Ruan Ji l'échange de sifflements étudié en seconde partie de ce travail), devait prendre un tour bien plus sombrement prémonitoire : alors qu'il vagabondait dans les montagnes de la commanderie de Ji 汲 (nord du Henan), Ji Kang rendit visite à Sun Deng dont il voulait devenir le disciple, et le suivit dans sa promenade²³. Sun Deng, après une distance ostensible et un silence prolongé, finit par mettre Ji Kang en garde contre des qualités trop éclatantes qui risquaient d'entraîner sa perte, car il n'avait manifestement aucun sens de l'autoprotection.

²¹ “山公與嵇、阮一面，契若金蘭。” *Shishuo xinyu* 19.11. Plus tard, en raison de sa parenté avec le clan Sima, Shan Tao sera contraint de mettre un terme à sa réclusion et reprendra le mandarinat à leur service (vers 252), ne révélant plus grand-chose de commun avec Ji Kang et Ruan Ji. Il acceptera des charges plus importantes, et à force de promotions et récompenses, finira par devenir un des plus hauts officiels à la cour des Jin. C'est pourquoi Yan Yannian 顏延年 ne l'inclura pas dans ses *Poèmes en hommage aux cinq grands hommes* (*wujun yong* 五君詠).

²² D'après sa biographie dans le *Shenxian zhuan* 神仙傳 (juan 6), Wang Lie était natif de Handan 邯鄲 (ouest du Hebei actuel), et était âgé de plus de trois-cents ans. Ji Kang lui portait une profonde admiration, et à plusieurs reprises alla étudier auprès de lui, cueillant les simples en sa compagnie. (*Shenxian zhuan*, juan 6. cité dans le *Taiping guangji* 9.62). Cf. T. W-K. Chan : « Ruan Ji's and Xi Kang's visits to the two "immortals" », *Monumenta Serica*, vol 44, 1996, p. 147-151.

²³ Selon certaines sources, il l'aurait suivi durant trois ans.

Il faut entendre ici le pressentiment inquiet d'une réputation qui serait fatale au lettré, et l'exhortation à une conduite plus discrète :

火生而有光，而不用其光，果在於用光。人生而有才，而不用其才，而果在於用才。故用光在乎得薪，所以保其耀；用才在乎識真，所以全其年。今子才多識寡，難乎免於今之世矣！

Le feu en advenant fait tout naturellement de la lumière, mais ne pas employer cette lumière du feu, c'est au fond la meilleure manière de l'employer. L'homme à sa naissance a des dons naturels, mais ne pas employer ces dons naturels c'est au fond la bonne manière de les employer. Pour bien employer ses dons, il faut connaître les hommes afin de préserver sa vie. À ce qu'il me semble, vous surabondez en dons naturels mais avez une pauvre connaissance du monde, aussi vous sera-t-il difficile de vous prémunir contre les dangers du monde actuel²⁴.

Ainsi s'exprimait un funeste présage que le sort du lettré allait bientôt venir confirmer.

Lorsque Ji Kang rentra à Shanyang vers 260, Lü An lui annonça que Shan Tao l'avait proposé à sa succession pour un poste qu'il allait quitter (Secrétaire impérial au Ministère chargé de la nomination des fonctionnaires, *shangshu libulang* 尚書吏部郎) en raison d'une promotion. Cette proposition fit éclater les différences évoquées plus haut entre les postures intellectuelles et existentielles des deux hommes, qui n'avaient jusque là généré aucun conflit ; si amicale fût-elle, elle témoignait selon Ji Kang d'une méprise totale à son sujet (alors que Shan Tao était précisément connu pour la justesse de ses jugements et la pertinence de ses propositions), et d'une totale ignorance de son aspiration la plus profonde : vivre à l'écart du siècle. Il fit parvenir à Shan Tao une lettre de réponse pour refuser son offre qu'il jugeait outrageante, et mettre un terme définitif à une amitié qui ne devait au fond sa raison d'être qu'au hasard. Cette « Lettre de rupture à Shan Juyuan », véritable apologie de la vie et des valeurs taoïstes, est généralement considérée comme la plus célèbre des œuvres de Ji Kang ; il y dénonce les louvoiements de Shan Tao et sa compromission avec l'usurpateur, dépeint à traits marqués leurs personnalités antithétiques, et souligne à outrance les défauts qui le rendent inadapté au système mandarin et excluent radicalement pour lui l'éventualité d'une carrière dans l'administration. Il affirme sa préférence pour la retraite et la recherche de son bien-être personnel, affirmation scandaleuse d'un eudémonisme qui sacrifie la traditionnelle vocation morale et sociale du lettré à la carrière mandarinale, et foule aux pieds les valeurs culturelles portées par le service étatique. Pour couronner le tout, Ji Kang clame un mépris sacrilège pour les grandes figures de la tradition confucéenne (notamment le Duc de Zhou et Confucius), crime impardonnable d'après les chantres de l'orthodoxie.

²⁴ Il existe différentes versions de cet épisode : *Shishuo xinyu* 18.2, et les différentes biographies de Sun Deng : *Shenxian zhuan* juan 6, *Jinshu* juan 94, « Yinyi liezhuan » 隱逸列傳, que nous citons ici. Cet avertissement peut être lu en écho aux passages du *Zhuangzi* sur l'utilité de l'inutilité (celle-ci permet souvent de passer inaperçu et ainsi de préserver sa vie) et sur le risque de déployer trop ostensiblement ses qualités. De même que les grands animaux magnifiques de la forêt finissent exterminés au cours d'une chasse tandis que le plus petit insecte passe inaperçu et s'en tire sain et sauf, de même se montrer trop brillant fait encourir des risques à sa vie.)

Cette lettre fracassante doit être comprise davantage comme une diatribe ouverte contre le règne des Sima, que véritablement comme une lettre privée de rupture ; en effet, Ji Kang conservera à Shan Tao toute sa confiance, n'hésitant pas au moment de la révolte menée par Guanqiu Jian 毌丘儉 et Wen Qin 文欽 (255) contre les usurpateurs à le consulter pour savoir s'il doit ou non s'engager à leurs côtés ; et lorsque plus tard il sera jugé et condamné à mort, ce n'est pas à l'un ou l'autre des Sages de la forêt de bambous, ni même à son frère, mais à Shan Tao qu'il confiera son fils Ji Shao, en assurant à ce dernier : « Shan Tao en vie, tu ne seras pas orphelin. » Et vingt ans plus tard en effet, Shan Tao allait recommander Ji Shao au poste de Conservateur à la Bibliothèque Impériale, honorant son engagement à prendre soin du garçon²⁵.

La lettre-pamphlet de Ji Kang portait atteinte à la morale publique, et son détracteur Zhong Hui 鍾會 allait s'en servir comme pièce à conviction pour démontrer à Sima Zhao qu'il était un personnage immoral et nocif, corrompant les mœurs et menaçant le Dao royal. Très tôt déjà, Ji Kang entretenait des relations exécrables avec un cercle de lettrés de la cour regroupés autour des Sima, et surnommés les « apôtres des normes et des convenances » (*lifa zhi shi* 禮法之士). Ces champions de l'orthodoxie accordaient une importance pointilleuse et souvent hypocrite (en faisant souvent de purs prétextes pour éliminer les individus opposants, réfractaires ou perçus comme une menace pour le régime) aux règles morales, conventions rituelles, formes protocolaires qui étaient chez Ji Kang la cible d'une hostilité virulente. Figure de proue de cette bande de pharisiens, le notable Zhong Hui 鍾會 (225-264)²⁶, grand favori du généralissime Sima Zhao, portait à Ji Kang une inimitié aux ferments anciens, dont on peut retracer ici la généalogie :

La première « rencontre » entre Ji Kang et Zhong Hui fut si l'on peut dire un « non lieu », puisque ce dernier évita la confrontation : jeune lettré ambitieux et froussard, il souhaitait soumettre à Ji Kang son ouvrage sur les « Quatre liens fondamentaux entre nature et talent » (*Si ben lun* 四本論) mais, redoutant ses objections et critiques, il se contenta de jeter son manuscrit par la fenêtre et de s'enfuir à pas pressés²⁷. Après quelques années (vers

²⁵ *Shishuo xinyu* 3.8.

²⁶ Zhong Hui, descendant d'une grande famille politiquement influente connue pour son expertise en matière de Loi, Zhong Hui s'illustra enfant pour son intelligence et sa maturité hors du commun. Il débuta sa carrière officielle dans l'administration des Cao puis fit sous les Sima une ascension fulgurante dans l'administration civile et militaire. Grand favori du Généralissime Sima Shi puis Sima Zhao, il allait d'exploit militaire en promotion, et de tribut en récompense. Nommé Commandant Métropolitain (*sili jiaowei* 司隸校尉, en charge de la surveillance des officiers de la capitale), il avait la mainmise sur toutes les décisions politiques, notamment la promotion ou la destitution, voire l'élimination des fonctionnaires ; c'est à ce titre qu'il se prononça pour la condamnation de Ji Kang. Promu enfin Directeur de l'Instruction publique (*situ* 司徒, une des « Trois Excellences », il était à l'apogée de son pouvoir quand il tenta contre les Sima un coup d'état qui échoua et se solda par son exécution. Biographie dans le *Sanguozhi* « Weishu », juan 28 ; *Shishuo Xinyu* 2.11, 12 ; 4.5 ; 8.8 ; 24.3 ; 25.2.

²⁷ Cf. *Shishuo xinyu* 4.5. Avant d'être un mandarin ambitieux, Zhong Hui fut un penseur important de son époque, brillant débatteur dans les cercles de conversation pures » et acteur significatif dans le

252), Zhong Hui attiré par la renommée de Ji Kang, se décida à retourner le voir ; la rencontre eut lieu cette fois, mais ne se passa pas bien. Le *Jinshu* relate le célèbre épisode de cette visite de Zhong Hui et sa clique à Ji Kang, occupé à forger tout débraillé sous son arbre, en compagnie de Xiang Xiu : sans le moindre égard pour ce prestigieux visiteur arrivé en grande pompe, il continua de marteler comme s'il n'y avait personne. Le *Shishuo xinyu* complète ce récit par le piquant dialogue qu'ils échangèrent alors :

鍾士季精有才理，先不識嵇康。鍾要于時賢俊之士，俱往尋康。康方大樹下鍛，向子期為佐鼓排。康揚槌不輟，傍若無人，移時不交一言。鍾起去，康曰：「何所聞而來？何所見而去？」鍾曰：「聞所聞而來，見所見而去。」

Zhong Hui était un esprit bien fait, doué d'un fin jugement. Comme il n'avait pas encore fait la connaissance de Ji Kang, il décida d'aller lui rendre visite, escorté des plus beaux esprits de l'époque. Ji Kang était justement occupé à forger sous un arbre tandis que Xiang Xiu l'aidait en activant le soufflet. Ji Kang martelait sans relâche comme s'il n'y avait personne, et un long moment s'écoula sans qu'il échangeât la moindre parole avec ses visiteurs. Comme Zhong Hui se levait pour partir, Ji Kang lui demanda enfin : « Qu'avez-vous entendu qui vous ait fait venir ? Qu'avez-vous vu qui vous fasse repartir ? » À quoi Zhong Hui rétorqua : « Ce que j'ai ouï dire m'a fait venir, ce que je vois là me fait repartir²⁸. »

Cet échange est l'un des plus beaux exemples de joutes verbales et mots d'esprit en vogue à cette époque non seulement dans les cénacles de lettrés, mais aussi dans toutes les situations de la vie quotidienne. L'indifférence ostensible de Ji Kang était déjà une insulte à Zhong Hui, qu'il aurait dû recevoir avec les égards imposés par son rang ; le ton sarcastique de sa question mit un peu de sel sur la brûlure. Sans se laisser désarmer, Zhong Hui eut une répartie tout aussi piquante, et même plus spirituelle encore que la question ; elle exprimait tout l'agacement, la déception, la colère d'un homme offensé et déjà menaçant. La première fois il n'avait pas vu Ji Kang, la seconde fois Ji Kang refusa de le voir et le laissa repartir outragé, fulminant. La rebuffade alluma en lui un désir de vengeance qui allait trouver bientôt l'occasion de s'exercer, et de le faire payer à Ji Kang de sa propre vie :

En 261, Ji Kang est compromis dans une sombre affaire de diffamation impliquant son ami Lü An : celui-ci lui a confié que son frère Lü Sun 呂遜 (ou Lü Xun 呂巽, *zi* Changti 長悌) et sa propre femme entretenaient des relations adultères. Ji Kang a exhorté son ami à la prudence et lui a recommandé de ne pas les dénoncer ; mais Lü Sun, inquiet d'éventuelles représailles, a pris les devants et écrit aux autorités pour accuser son frère

développement du *Xuanxue*. Auteur d'un « Discours sur le Dao » (*Dao lun* 道論) et d'un commentaire au *Laozi* (*Laozi zhu* 老子注), il apporta son tribut philosophique majeur au débat très populaire sur les rapports entre capacité et nature (*caixing* 才性), dont fait état l'*Essai sur les Quatre Racines* (*Caixing siben lun* 才性四本論) compilé par ses soins. L'essai présente quatre types de relations fondamentales (identité *tong* 同, différence *yi* 異, coïncidence *he* 合, divergence *li* 離) entre la nature humaine (*xing* 性) et les talents (*cai* 才), qui dans une lecture politique, pouvaient s'appliquer à la recherche d'adéquation entre les compétences et les fonctions. Cf. A. K. Chan : « Zhong Hui's *Laozi* Commentary and the Debate on Capacity and Nature in Third-Century China », *Early China* 28, 2003, p. 101-159, et « What are the 'Four Roots of Capacity and Nature?' », in *Wisdom in China and the West*, Washington, 2004, p. 143-184.

²⁸ *Shishuo xinyu* 24.3.

d'avoir battu leur mère, acte caractérisé d'impiété filiale qui constituait un crime impardonnable aux yeux des chantres de l'orthodoxie confucéenne. Indigné de cette accusation perfide, Ji Kang adresse à Lü Sun une sèche lettre de rupture et prend publiquement parti pour son ami²⁹. Lü An est arrêté, jugé et envoyé en exil ; il écrit à Ji Kang une lettre aux tonalités séditeuses, interceptée par les Sima. Lü An et Ji Kang sont alors tous deux jetés en prison et jugés, au cours d'un procès inique, monté de toute pièce. Zhong Hui, dont un contemporain disait qu'il ressemblait à « un entrepôt d'armes, où l'on ne verrait rien d'autre qu'une forêt de lances et de hallebardes³⁰ », fut chargé du procès en tant que Commandant Métropolitain (*sili jiaowei* 司隸校尉). Dans un réquisitoire où il déversait toute l'animosité dont il bouillonnait depuis des années, il dénonça fielleusement auprès de Sima Zhao l'influence délétère des deux amis sur les mœurs de la société :

嵇康，臥龍也，不可起。（...）康、安等言論放蕩，非毀典謨，帝王者所不宜容。宜因釁除之，以淳風俗。

Ji Kang est un dragon couché, qu'il ne faut pas laisser se lever. (...) Ji Kang, Lü An et les autres sont licencieux dans leurs écrits et leurs paroles, ils déblatèrent contre les normes et les règles. Aucun empereur ne peut tolérer cela. Il convient de s'en débarrasser, pour purifier les mœurs³¹.

Dans son accusation, Zhong Hui rappela également la velléité de soutien armé de Ji Kang à Guanqiu Jian et Wen Qin, qui avaient tenté de prendre les armes contre la famille usurpatrice, velléité dont seul l'avait dissuadé le conseil avisé de Shan Tao : la révolte avait échoué, Guanqiu Jian fut exécuté et Wen Qin contraint de s'enfuir. Une autre version accuse Ji Kang de « ne pas se reconnaître comme sujet de l'empereur et de n'être au service d'aucun prince. Il méprise son époque et dédaigne son siècle ; utile en rien ni à personne, il n'apporte aucun bienfait à son époque et corrompt les mœurs³². »

En somme, outre ses sympathies avec le clan des Cao et l'aide qu'il envisagea d'apporter aux rebelles, ce sont bien plus encore ses opinions hétérodoxes, considérées comme une menace pour les mœurs actuelles et le bon ordre de la société, qui rendaient son exécution nécessaire pour « purifier le Dao royal. » La condamnation à mort de Lü An et Ji Kang vient confirmer pour ce dernier la prédiction de Sun Deng, et sceller une vie aux résonances tragiques : victime de sa franchise alors qu'il faisait d'elle une nécessité morale et vitale, et même une garante de salut, décapité à trente-neuf ans alors qu'il avait dévoué sa vie à l'entreprise de longévité et la constitution d'un corps incorruptible, Ji Kang fut assurément victime aussi de ses contradictions. Non pas celles qui déchiraient Ruan Ji, entre son aversion profonde contre le régime des Sima et l'obligation de la dissimuler pour garder la vie sauve, mais entre ses propres postulats : entre l'aspiration à la vie éternelle et l'abandon à ses pulsions naturelles, autrement dit entre son souci du régime (il absorbait

²⁹ *Yu Lü Changji juejiaoshu* 與呂長悌絕交書, *Ji Kang ji jiaozhu* p. 131-134.

³⁰ “見鍾士季，如觀武庫，但睹矛戟。” *Shishuo xinyu* 8.8.

³¹ Biographie de Ji Kang dans le *Jinshu*.

³² “康上不臣天子，下不事王侯，輕時傲世，不為物用，無益於今，有敗於俗。今不誅康無以清潔王道。” *Wenshi zhuan*, cité dans le commentaire au *Shishuo xinyu* 6.2.

assidûment les drogues d'immortalité) et son goût pour le vin, entre son désir de pacifier ses émotions et son tempérament emporté³³. Confronté à une situation sordide (que ce soit la conjecture politique ou l'affaire de son ami Lü An), il ne put se tenir au-dehors sans prendre parti ni s'engager dans la querelle. Disons-nous qu'au final Ji Kang n'a pu totalement rejeter le siècle ? Mais sa mort n'est-elle pas dès lors aussi cet événement extrême qui fait briller de tout son éclat son rejet du monde ?

En prison dans l'attente de l'exécution, Ji Kang écrivit un manuel de sages « Recommandations familiales » (*Jia jie* 家誡) à l'adresse de son fils, qu'il exhortait à rentrer dans le rang et à mener une vie prudente et raisonnable, tout à l'inverse de sa propre conduite ; non qu'il se fût intimement converti à ces principes, mais ses conseils visaient essentiellement à préserver son fils du même sort que lui³⁴.

Il composa également sa dernière œuvre poétique, le poème « Tristesse obscure » ou « Rage au cachot » *Youfen shi* 幽憤詩³⁵, où il faisait acte de résipiscence non point tant à l'égard des autorités régnantes qui l'avaient condamné, qu'auprès de ses maîtres taoïstes de l'Antiquité et de Sun Deng l'ermite, dont la mise en garde avait été vaine. Il sait que son esprit critique et sa langue mordante sont la cause de son emprisonnement, et se repent sincèrement de ses erreurs ; il n'a pas su se tenir loin des affaires du monde et vivre selon les préceptes taoïstes qu'il n'avait pourtant eu de cesse de prôner. Il est difficile de dire si ses derniers vers, où il envisage après sa libération une vie résolument cachée de tous, expriment l'inconscience du sort qui l'attendait, ou l'utopie d'un condamné à qui il ne reste plus que de pauvres rêves :

庶勛將來，無馨無臭。采薇山阿，散髮巖岫，永嘯長吟，頤神養壽。Puissé-je pour mes jours à venir m'efforcer / D'être sans renommée, bonne ou mauvaise. / Cueillir les rhizomes au talus des montagnes, / Aller cheveux dénoués par les grottes escarpées, / En sifflant longuement et sans cesse fredonnant, / Nourrissant mes esprits et entretenant ma longévité³⁶.

Les deux amis furent exécutés sur la place du marché Est de la capitale en 262, malgré la pétition adressée à Sima Zhao par trois mille étudiants de l'Académie Impériale pour demander la grâce de Ji Kang. Le jour de son exécution Ji Kang affichait un air

³³ Entre la boutade de Lu Xun, selon qui Ji Kang a « bâclé le travail en buvant du vin et en ingérant en même temps des drogues d'immortalité » (Lu Xun 鲁迅 : « Wei Jin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu de guanxi 魏晉風度及文章與藥及酒的關係 » (Style et Discours sous les Wei-Jin, Drogues et Alcool), et la dramatisation de Holzman qui parle d'un « homme religieux en lutte contre lui-même » et en proie au « conflit faustien entre deux âmes » (*La Vie et la pensée de Hi K'ang*), la contradiction de Ji Kang n'a pas manqué d'apparaître à la critique moderne.

³⁴ *Ji Kang ji jiaozhu* p. 315-324.

³⁵ *You* 幽 a les deux acception ; *fen* 憤 signifie usuellement « indignation » ou « colère », mais c'est plutôt une angoisse qu'on trouve exprimée par Ji Kang dans ses vers. Le titre *youfen* 幽憤 est vraisemblablement emprunté à une description par l'historien Ban Gu 班固 de Sima Qian 司馬遷, accusé suite à un mémoire à l'empereur dans lequel il prenait la défense d'un général accusé de lâcheté. Condamné à la castration et emprisonné, Sima Qian « exprima dans sa captivité son angoisse » (*you er fafen* 幽而發憤). Cf. *Hanshu*, juan 62 « Sima Qian zhuan ».

³⁶ *Ji Kang ji jiaozhu* p. 32.

imperturbable. Voyant son ombre projetée par les rayons du soleil couchant il comprit, vraisemblablement non sans mélancolie, que l'œuvre à laquelle il avait consacré sa vie ne lui avait pas permis d'atteindre l'immortalité (car l'immortel n'a pas d'ombre), et qu'il perdait bien plus encore que sa vie, l'espérance même de la vie future (car d'après les croyances taoïstes, celle-ci ne peut plus être acquise après la destruction du corps)³⁷. Gardant une contenance parfaitement calme, il se fit apporter sa cithare et joua son dernier air, vraisemblablement la « Mélodie de Guangling » *Guangling san* 廣陵散, regrettant de n'avoir jamais consenti à l'enseigner, et dont la disparition lui paraissait alors plus déplorable que sa propre mort. Tous les lettrés du royaume s'affligèrent de cette issue tragique, et l'on rapporte que l'empereur lui-même regretta sa décision.

Assurément, Ji Kang n'est pas la première victime de l'iniquité brutale d'un pouvoir arbitraire dans l'histoire chinoise ; ce genre de condamnation pour des motifs politiques ou idéologiques n'était pas sans précédents, tout particulièrement à cette époque où peu de lettrés eurent l'heur de s'en tirer sains et saufs³⁸. Mais Ji Kang fut le premier à se prononcer à voix haute et claire pour la liberté de l'individu, et à manifester de manière aussi expresse, violente et répétée ses attaques contre le pouvoir en place. Cette attitude contestatrice s'exprimait aussi bien dans son œuvre que dans sa conduite quotidienne, ses attitudes, ses choix de vie : dans certaines dissertations à teneur historique qui, par le truchement d'événements ou de personnages de l'antiquité, fustigeaient de manière quasi transparente les forfaits des dirigeants de son époque ; dans d'autres dissertations à teneur plus philosophique, où s'exprimait la critique des valeurs intellectuelles et règles morales défendues hypocritement par les Sima et leur clique de « champions de l'orthodoxie » ; dans l'offense faite à Zhong Hui, chef de file de ces exécrables pharisiens ; dans le refus de la carrière mandarinale et le choix de la retraite, autrement dit la primauté « égoïste » du sujet ; dans le rejet des entraves représentées par les enseignements confucéens traditionnels et la recherche d'une libération de l'individu qui laissât triompher les élans spontanés de sa nature (crédo du « dépassement de la doctrine des noms » et du « laisser-aller à la Nature » *yue mingjiao er ren ziran* 越名教而任自然). C'est ce qui démarque Ji Kang au sein de la confrérie des Sept sages (qui hormis lui finirent tous, après le passage du pouvoir aux mains des Sima, par rentrer dans le rang et servir le régime, à différents degrés d'adhésion), et tout particulièrement de Ruan Ji auquel il est le plus souvent associé ; c'est ce qui explique aussi que Ruan Ji, malgré son attitude outrancièrement impie et ses actes iconoclastes, ait connu

³⁷ Maspéro, « Le poète Xi Kang et le club des Sept Sages de la forêt de bambous », dans *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Gallimard, Paris, 1971, p. 340.

³⁸ De Kong Rong 孔融 (153-208), un des Sept Maîtres de l'ère Jian'an (*Jian'an qi zi* 建安七子), esprit caustique qui raillait sous une plume sarcastique le régime de Cao Cao, lequel finit par le faire exécuter sous motif d'impiété filiale, à He Yan et Xiahou Xuan, contemporains de Ji Kang et hauts fonctionnaires dans l'administration des Cao, exécutés par Sima Yi sous le même chef d'accusation : l'impiété filiale, qui n'était en réalité qu'un prétexte destiné à masquer le vrai mobile, idéologique, de leur élimination.

un sort moins funeste : ni la contestation ouverte contre le gouvernement ni les jugements persifleurs sur son siècle n'avaient place en sa bouche, prudence (non sans souffrance comme nous avons pu le voir) que Ji Kang admirait mais dont il était pour sa part congénitalement incapable. Jamais il ne tint secrète son aversion pour les Sima, ni ne consentit à s'engager au service d'un régime qu'il abhorrait. Si Ruan Ji, pour sauver sa peau, fut en proie aux déchirements intérieurs de celui dont la pensée, la parole et les actes sont dissociés, Ji Kang, pour avoir voulu demeurer entier et maintenir en lui la cohérence de ces trois composantes, finit par y laisser sa tête.

L'œuvre et la pensée de Ji Kang

Ji Kang était un grand poète et l'un des plus fins débatteurs de son époque, dont une part importante de l'œuvre a été très tôt perdue³⁹. Ce qui en est préservé (environ les deux tiers) se trouve dans une collection en dix *juan*, le *Ji Zhongsan ji* 嵇中散集 de Huang Xingceng 黄省曾 (1525), éditée dans différentes collections (notamment le *Sibu congkan* 四部叢刊). L'autre édition principale est le *Ji Kang ji* 嵇康集 de Wu Kuan 吳寬 (1435-1504). Par ailleurs, un certain nombre de ses textes sont intégrés au *Wenxuan* et dans diverses anthologies. Les deux recueils organisent son œuvre dans une classification par genre de composition, regroupant dans un premier *juan* l'intégralité des poèmes (*shi* 詩) et les dissertations philosophiques (*lun* 論) dans les neuf autres. Une édition non annotée de Lu Xun, publiée pour la première fois en 1938 dans ses *Œuvres complètes* (*Lu Xun quanji* 魯迅全集) se base sur le texte de Wu Kuan. L'édition critique annotée de Dai Mingyang 戴明揚 à laquelle nous avons principalement recouru se base sur le *Ji Zhongsan ji* 嵇中散集 de Huang Xingceng et note toutes les variantes du texte de Wu.

- le *juan* I compte une soixantaine de poèmes (pour majorité des tétramètres, mais aussi des pentamètres et des hexamètres) composés en des circonstances variées, souvent dans le cadre d'échanges poétiques avec des amis (l'édition de Dai Mingyang inclut alors également les poèmes du destinataire)⁴⁰ : le cycle des « Poèmes offerts au frère s'engageant dans l'armée » (*Zeng xiong xiucai Gongmu rujun* 贈兄秀才公穆入軍) ; le poème *Youfenshi*

³⁹ Le chapitre bibliographique des *Annales des Sui* (*Sui shu*, « *jingji zhi* » 隋書經籍志) fait mention d'une œuvre en quinze *juan*, de même que le *Xin Tang shu* (*Xing Tang shu*, « *yiwen zhi* » 新唐書藝文志) ; mais à partir des Song dix *juan* seulement son mentionnés dans les différents catalogues, c'est donc entre les Tang et les Song que cinq *juan* ont été perdus.

⁴⁰ Un certain nombre figurent également dans le *Wenxuan*, comme « Rage au cachot » *youfenshi* 幽憤詩 (*juan* 23), « Poèmes au frère entrant dans l'armée » *zeng xiucai rujun* 贈秀才入軍 (*juan* 24) ou des « Poèmes mélangés » *zashi* 雜詩 (*juan* 29).

幽憤詩 « Rage au cachot » ou « Tristesse Obscure » composé en prison avant son exécution, dans lequel il se livre à une sorte d'examen de conscience et exprime la honte de n'avoir pas su vivre selon les préceptes taoïstes et la mise en garde de Sun Deng ; le *Siqin shi* 思親詩 « Pensant à mes proches » est une lamentation composée à la mort de sa mère et d'un frère ; mais encore : *Shu zhi shi* 述志詩 « Décivant mes aspirations » ; *Youxian shi* 遊仙詩 « Immortels en promenade » ; *Jiuhui shi* 酒會詩 « Partie à Boire » ; *Da er Guo* 答二郭 : « En réponse aux frères Guo » ; *Yu Ruan Deru* 與阮德如 : « Poème à Ruan Deru ».

- Le juan II contient le *Qinfu* 琴賦 *Rhapsodie sur la Cithare* ; deux lettres de « rupture des relations », l'une avec Shan Tao : *Yu Shan Juyuan juejiaoshu* 與山巨源絕交書⁴¹, l'autre avec le frère de Lü An : *Yu Lü Changti juejiao shu* 與呂長悌絕交書. Ce genre de lettres semblait à la mode à l'époque, et permettait d'exposer ses principes de vie. La première très longue, est le prétexte d'une déclaration ouverte contre le système mandarinal et les valeurs de la tradition confucéenne ; la seconde beaucoup plus brève, signifie sèchement au frère de Lü An la fin de leur relation.

- Juan III : *Bu yi ji* 卜疑集 (*Divination sur une série de doutes*) est un bref opuscule dans lequel Ji Kang se livre à un questionnement introspectif sur ses choix de vie, à la manière de Qu Yuan dans le chapitre « buju » 卜居 (*Divination sur la place à occuper*) du *Chuci* ; le *Yangsheng lun* 養生論 (*Traité sur l'entretien du principe vital*)⁴² exprime la croyance de Ji Kang dans l'existence des immortels et expose les moyens corporels et spirituels mis en œuvre par l'adepte pour nourrir et préserver ses puissances vitales.

- Juan IV : *Nan Yangsheng lun* 難養生論 (*Réfutation du Traité sur l'entretien du principe vital*) de Xiang Xiu, et *Da nan yangsheng lun* 答難養生論 (*Réponse à la Réfutation*) par Ji Kang.

- Juan V : *Sheng wu aile lun* 聲無哀樂論 (*Dialogue sur une musique sans joie ni tristesse*), le plus long des essais philosophiques de Ji Kang.

- Juan VI : le *Shi si lun* 釋私論 (*Traité sur la déprise de l'ego*) élabore le principe taoïste selon lequel l'homme supérieur, le *junzi*, qui vit en complète harmonie avec le Dao, sait se détacher de ses sentiments personnels et d'un amour partial à l'égard des choses, se positionnant au-delà des distinctions entre vrai et faux. Ji Kang y formule sa maxime *yue mingjiao er ren ziran* 越名教而任自然 « dépasser la doctrine des noms et suivre sa nature »⁴³ ; *Guan Cai lun* 管蔡論 (*Essai sur Guan et Cai*) est une brève discussion basée sur un épisode historique de l'antiquité : le soulèvement de Guan Shuxian 管叔鮮 et Cai Shudu 蔡叔度, deux frères du roi Wu des Zhou qui tentèrent de s'emparer du pouvoir confié en régence au

⁴¹ Incluse dans le *Wenxuan* juan 43.

⁴² Conservé au juan 53 du *Wenxuan*.

⁴³ Un extrait de cet essai est inclus dans la biographie de Ji Kang dans le *Jinshu*.

Duc de Zhou. Guan et Cai sont traditionnellement tenus pour de vils traîtres, mais Ji Kang entreprend de les réhabiliter, et se positionne par ce biais en faveur de ses contemporains, les rebelles Guanqiu Jian 卞丘儉 et Wen Qin 文欽 qui prirent les armes contre Sima Yi ; le *Mingdan lun* 明膽論 (*Traité sur l'intelligence et le courage*) débat avec Lü An de la question du rapport entre sagacité et courage, qui peut être considérée comme un aspect de la problématique confucéenne de la relation entre connaissance et action, mais aussi des débats de l'époque sur les liens entre nature foncière (*xing* 性) et capacités (*cai* 才).

- Juan VII : *Ziran haoxue lun* 自然好學論 (*Traité sur l'amour spontané de l'étude*) de Zhang Miao 張邈, suivi de sa critique par Ji Kang : *Nan Ziran haoxue lun* 難自然好學論 (*Réfutation du Traité sur le goût spontané pour l'étude*) : cette polémique sur l'amour inné de l'étude exemplifie le débat entre conformisme moral (*mingjiao*) et spontanéisme (*ziran*). Les partisans du premier soutiennent que l'étude est une évolution naturelle de la culture, et que l'amour de l'étude relève d'une inclination tout aussi naturelle que la préférence pour la lumière sur l'obscurité ; Ji Kang démontre au contraire que le prétendu goût naturel pour l'étude résulte du calcul ou de l'habitude, et éloigne l'homme de son véritable état de nature.

- Juan VIII : *Zhai wu jixiong shesheng lun* 宅無吉凶攝生論 (*Le choix d'une résidence n'a pas d'incidence faste ou néfaste sur l'entretien de la vie*) de Ruan Deru 阮德如, suivi de la réfutation de Ji Kang *Nan Zhai wu jixiong shesheng lun* 難宅無吉凶攝生論.

- Juan IX : *Shi Nan Zhai wu jixiong shesheng lun* 釋難宅無吉凶攝生論 (*Explication à la critique sur l'essai ...*) par Ruan Deru, et nouvelle réponse de Ji Kang : *Da shi nan Zhai wu jixiong shesheng lun* 答釋難宅無吉凶攝生論 : longue controverse sur le maintien de sa vie et la manière dont le destin de l'homme est lié à d'autres éléments (moralité, intelligence, effort, divination). Il s'agit d'une réflexion sur le déterminisme, où Ji Kang conteste l'idée que le sort de l'homme soit entièrement fixé à l'avance.

- Juan X : *Taishi zhen* 太師箴 (*Remontrance du Grand Précepteur*), brève dissertation sur les principes de gouvernement, qui dresse le tableau contrasté d'un âge d'or où les hommes vivaient dans un état d'innocence primordiale, d'harmonie, de paix et de parfaite naturalité, et d'un monde décadent, miné par l'esprit de rivalité, les luttes et les factions. Cette mise en regard peut être lue comme une critique de la civilisation confucéenne, mais également comme une dénonciation, par le biais historique, du pouvoir usurpé par les Sima ; *Jia jie* 家誡 « Instructions familiales » sont les derniers conseils adressés à son fils depuis sa geôle après le verdict de sa condamnation, et l'exhortant à une vie tempérée et prudente.

Les biographies mentionnent aussi une compilation perdue d'hagiographies, le *Shengxian gaoshi zhuanzan* 聖賢高士傳贊 « Biographies et éloges des saints, sages et

hommes éminents », qui témoigne de son attirance pour ces figures d'ermites et d'immortels en quête desquels il se mettait lors de ses excursions dans les montagnes.

Tout à l'inverse de Ruan Ji, Ji Kang est loué davantage pour l'excellence de sa prose philosophique ou la rigueur logique de ses essais que pour la beauté de ses vers.

Son œuvre poétique se caractérise par une grande homogénéité thématique : presque tous ses poèmes chantent, sinon l'angoisse et la mélancolie à vivre dans le monde, le vœu de vivre loin de lui en se consacrant entièrement au soin de sa personne et à l'entretien de sa longévité, entre nourrissage des esprits vitaux, renoncement aux préférences personnelles et aux désirs, recherche de l'équanimité, dédain du renom, des honneurs et des richesses, fréquentation des immortels, aspiration quasi religieuse à une communion avec la Nature ou le Dao. S'il arrive de trouver ça et là quelques allusions plus ou moins voilées aux événements de son temps, c'est avant tout dans l'expression omniprésente du désir de quitter son siècle que Ji Kang donne voix, dans ses poèmes, à ce qui pourrait relever d'une protestation politique. Ainsi Liu Xie commentera-t-il :

及正始明道，詩雜仙心；何晏之徒，率多浮淺。唯嵇志清峻，阮旨遙深，故能標焉。

Durant l'ère Zhengshi, les poètes se livraient à des explications sur le Dao et exprimaient un peu partout dans leur poésie le désir de devenir immortels. He Yan et ses comparses étaient pour la plupart superficiels ; il n'y avait à l'époque que deux hommes que nous puissions considérer comme modèles : Ji Kang, pour ses aspirations pures et altières, et Ruan Ji, pour les résonances lointaines et profondes de ses idées⁴⁴.

Liu Xie pointe ainsi la différence majeure qui permet de caractériser et distinguer le style poétique propre de Ruan Ji et Ji Kang : par ses « aspirations pures et altières », Ji Kang chante son désir de vivre loin du monde ; tandis que par les « résonances lointaines et profondes de ses idées », il faut comprendre que Ruan Ji s'exprime dans un style abstrait et allusif pour voiler sa satire politique.

Quant aux dissertations en prose, sous une apparence hétéroclite, la grande variété des sujets (la musique, la diététique, l'habitation, l'étude, l'histoire) est sous-tendue par une unité de pensée qui se déploie suivant deux axes principaux : les aspirations taoïstes (semblables à celles exprimées dans sa poésie) et la critique politique ou philosophique.

Deux essais sont expressément dévolus à un un sujet historique et politique : le *Guan Cai lun* 管蔡論 (*Essai sur Guan et Cai*) qui fait implicitement allusion à des événements contemporains, et le *Taishi jian* 太師箴 (*Admonitions du Grand Précepteur*) qui peut être lu comme l'expression d'un regret de l'âge d'or perdu et d'une critique de la civilisation confucéenne, mais aussi comme un propos dirigé de manière transparente contre les usurpateurs Sima et les méthodes auxquelles ils recoururent pour briguer le pouvoir.

⁴⁴ *Wenxin Diaolong*, juan 2 section 6 « ming shi » 明詩 (Explication de la Poésie).

Dans les deux cas, Ji Kang s'extrait de la contemporanéité et, par le biais d'un fait historique appartenant à une autre époque, formule une critique à peine voilée de son époque.

Pour les autres essais, il faut s'aviser en réalité que les sujets qu'ils abordent sont des angles d'attaque particuliers de l'orthodoxie régnante. La critique, qu'elle soit expressément politique ou d'ordre plus philosophique, se ramène toujours à une remise en cause d'un système en place, d'une tradition établie : le nouvel ordre politique des Sima, et le système des valeurs confucéennes dont ils se réclament. Les champs politique et philosophique communiquent et ne sont pas rigoureusement distingués ; c'est particulièrement le cas avec la musique.

Composés dans un contexte de dispute philosophique, ces essais révèlent un style direct et incisif, ferme et sans ambages, qui va parfois jusqu'au trait offensif et injurieux, tout à l'opposé du propos allusif et obligeant, du ton modeste et discret auquel Sun Deng enjoignait Ji Kang dans la conduite même de sa vie.

Ji Kang musicien

嵇博綜技藝，於絲竹特妙。

La maîtrise de Ji Kang s'étendait à tous les arts, mais c'est plus particulièrement pour la musique qu'il avait un don merveilleux⁴⁵.

Ji Kang était reconnu pour ses nombreux talents : en calligraphie, en littérature, en philosophie, il avait la réputation d'exceller. Mais s'il est un domaine en matière duquel il est tenu pour le plus accompli, c'est incontestablement la musique. Il en avait une pratique réelle et intime, aussi bien comme joueur que comme compositeur de cithare (*qin* 琴), son instrument de prédilection.

Le croisement de différentes sources relatives à l'histoire et au répertoire du *qin*⁴⁶ permet d'attribuer à Ji Kang la composition de deux couples de mélodies, *Chang qing* 長青 et *Duan qing* 短青, *Chang ce* 長側 et *Duan ce* 短側. Pour ces deux derniers en particulier, la traduction est rendue problématique par la paucité des préfaces explicatives et l'absence d'histoires associées. *Chang* 長 et *duan* 短 indiquent vraisemblablement la longueur des pièces, en revanche *ce* 側 n'appartient pas spécifiquement à la terminologie musicale. On

⁴⁵ Xiang Xiu 向秀 : *Sijiu fu* 思舊賦 « En pensant à mes vieux amis », *Wenxuan*, juan 16 « aishang » 哀傷, SHGJ p. 719-722. Traduit en annexe.

⁴⁶ Un grand nombre de ces sources sont citées par Dai Mingyang dans la section « Mélodies attribuées à Ji Kang » du « *Guanglingan kao* » 廣陵散考, p. 445-446.

pourrait faire l'hypothèse qu'il s'agit d'une tonalité modulée, infléchie (par opposition aux tonalités « normales » ou « régulières » *zheng* 正)⁴⁷. Quant à *qing* 青, qui n'est pas non plus un terme propre au vocabulaire musical, on le trouve dans certaines sources sous la forme 清, rappelant alors les airs sur les « modes purs », comme le *qing zhi* 清徵 « le *Zhi* pur » ou le *qing jue* 清角 « le *Jue* pur », évoqués par exemple dans le *Qinfu* ; à la différence près que *qing* 清 est ici épithète, alors que dans le titre des mélodies de Ji Kang il est nom, et a donc peut-être un tout autre sens. À ce stade de notre étude, nous laisserons de côté la question de la signification de ces titres, et proposerons de les traduire hypothétiquement par « Longue Clarté » et « Brève Clarté », « Long Oblique » et « Court Oblique »⁴⁸.

Sur ces deux derniers airs, dont Ji Kang est unanimement crédité, on trouve peu d'indications, sinon qu'ils seraient d'autres versions de compositions déjà existantes. Leur tablature semble n'être conservée que dans un seul recueil de mélodies, le *Xilutang qintong* 西麓堂琴統 (*Anthologie de qin de la Halle des sylves de l'ouest*, 1549)⁴⁹. Quant aux deux premiers, ils figurent dans un certain nombre de recueils de tablatures, à commencer par le *Shenqi mipu* 神奇秘譜 (les *Tablatures Secrètes et Merveilleuses*, 1425) ou le *Fengxuan xuanpin* 風宣玄品 (*Œuvres profondes propagées comme le vent*, 1539). D'après les notices explicatives de ces différents recueils, ces airs tireraient leur inspiration de la neige pure et immaculée, et exprimeraient l'aspiration à la vacuité et au détachement de leur auteur. Un certain nombre de sources attribuent leur composition à Cai Yong 蔡邕 (133-192)⁵⁰, Ji Kang n'en étant alors qu'un éminent interprète ; il pourrait en outre les avoir révisées et réaménagées, ou peut-être encore avoir composé de nouvelles versions sur un thème analogue. Communément désignées comme les « Quatre mélodies de messire Ji » (*Ji shi si nong* 嵇氏四弄) et associées aux « Cinq mélodies de messire Cai » (*Cai shi wu nong* 蔡氏五弄)⁵¹, elles forment l'un des plus célèbres ensembles de la musique ancienne, connu sous l'appellation des « Neuf mélodies » (*jiu nong* 九弄) ou « Neuf grandes mélodies » (*jiu da nong* 九大弄).

Ji Kang serait en outre le compositeur d'un air intitulé « Le vent dans les pins » (*Feng ru song* 風入松)⁵², ayant pour thème le son du vent dans cet arbre élevé et droit, symbole de l'immortalité, auquel Ji Kang lui-même était souvent comparé. Mais il n'est pas

⁴⁷ Gu Zhimin 顧致敏 (joueur et facteur de *qin* à Pékin), communication privée.

⁴⁸ Joints en annexe audio.

⁴⁹ Afin de ne pas surcharger l'analyse par un volume trop important d'éléments techniques relatifs à ces recueils, une présentation générale en est donnée dans un dossier séparé en annexe.

⁵⁰ C'est notamment le cas de Zhu Quan 朱權, compilateur du *Shenqi mipu*. Cf. Zha Fuxi 查阜西 : *Cunjian guqin qupu jilan* 存見古琴曲譜輯覽 (*Collection synoptique des partitions pour guqin existantes*), Pékin, Wenhua yishu chubanshe, 2007, p. 47.

⁵¹ « Promenade au printemps » (*you chun* 游春), « Ruisseau limpide » (*lushui* 淶水), « Demeure retirée » (*you ju* 幽居) « Méditation mélancolique » (*zuo chou* 坐愁) et « Recueillement automnal » (*qiu si* 秋思) Cf. Guo Maoqian 郭茂倩, *Yuefu shiji* 樂府詩集, juan 59, p. 855-860.

⁵² Joint en annexe audio.

impossible que cette attribution soit plus symbolique qu'historique. Selon certaines sources en effet sa composition reviendrait à Yongmen Zhou 雍門周⁵³. La tablature est conservée dans de nombreux recueils : le *Taigu yiyin* 太古遺音 « Vestiges musicaux des temps anciens » de Xie Lin 謝琳 (1511), celui de Huang Shida 黃士達 (1515), le *Fengxuan xuanpin* cité ci-dessus, le *Chongxiu zhenchuan qinpu* 重修真傳琴譜 « Tablatures de *qin* révisées et transmises dans leur forme authentique » de Yang Biaozheng 楊表正 (1585), le *Lixing yuanya* 理性元雅 « Anthologie raisonnée des airs élégants » de Zhang Tingyu 張廷玉 (1618), etc⁵⁴. Dans certaines versions, il comporte des paroles⁵⁵.

Une certaine tradition s'est plu à voir en Ji Kang le compositeur de la mélodie de *Guangling* 廣陵散, à laquelle il est de fait étroitement associé. Toutefois, comme nous le verrons plus amplement dans la suite de cette étude, une telle attribution est peu vraisemblable ; le simple fait que Ji Kang la cite dans son *Qinfu* parmi d'autres anciennes mélodies, indique qu'elle existait antérieurement. Ji Kang peut donc être considéré bien plutôt comme le plus notoire interprète de cette mélodie, et à n'en pas douter il fut à l'origine de sa célébrité, en la jouant sur l'échafaud juste avant de mourir.

⁵³ Telle est notamment la version consignée par le *Livre du qin* (*Qinshu* 琴書), cité par le *Grand Registre des recueils sur le qin* (*Qinyuan yaolu* 琴苑要錄). Sur Yongmen Zhou, voir Huan Tan 桓譚 : *Xinlun* 新論 (*Nouveaux Traités*), « *Qin dao* » 琴道 (*Quan Hou Han wen* 全後漢文 15.10 a-b).

⁵⁴ Zha Fuxi, *Cunjian guqin qupu jilan* p. 14, 148 et 253.

⁵⁵ Conservées dans le *Yuefu shiji* 樂府詩集, juan 60, p. 876.

INTRODUCTION : L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE JI KANG

Ji Kang, dans la vie (et l'on peut dire sans emphase : jusque dans la mort) de qui la musique avait une présence concrète et constante, lui consacra encore deux écrits majeurs : majeurs, de par le volume qu'elles occupent dans son œuvre (l'un est le plus long de ses essais, l'autre le plus long de ses poèmes), et l'importance des idées qu'il y exprime.

Le *Sheng wu aile lun* 聲無哀樂論 (*Dialogue sur une musique sans joie ni tristesse*) représente le type discursif et analytique (ou argumentatif), et le *Qinfu* 琴賦 (*Rhapsodie sur la cithare*) le type narratif et poétique (ou illustratif) de l'exposé. Le premier est une discussion générale et théorique sur la musique, le second une description d'un instrument particulier, que Ji Kang affectionnait et pratiquait depuis sa jeunesse. Sans pouvoir déterminer chronologiquement lequel de ces textes précède l'autre, on trouvera qu'en maints aspects la description lyrique vient compléter, approfondir, consolider l'argumentation philosophique. En outre, d'autres textes de Ji Kang, aussi bien des essais que des poèmes, portent la mention plus ou moins appuyée de la musique, et plus spécifiquement du *qin*, offrant une matière riche d'enseignement pour prolonger notre étude.

À la différence de Ruan Ji chez qui l'on notait une esthétique morcelée, caractérisée par un double clivage, d'une part entre les pratiques musicales et les écrits, d'autre part au sein même de ces écrits, — clivage que l'on pouvait expliquer par la complexité de sa personnalité et l'expérience de conversion taoïste qui marquait sa vie intellectuelle —, l'ensemble des textes et des pratiques musicales de Ji Kang révèle globalement une parfaite cohérence, qui coïncide là aussi avec l'intégrité que l'on connaît au personnage. Cette cohérence englobe dans une totalité de sens unifiée ses écrits, qui se répondent et se complètent mutuellement, et sa pratique de la musique, ainsi que plus généralement son mode de vie.

Cette réflexion devra s'appréhender depuis trois prismes différents : depuis le contexte philosophique des discussions de son époque, menées dans les cercles de penseurs du courant *Xuanxue*, on entrevoit le dialogue que tissait Ji Kang bien évidemment avec Ruan Ji sur la question de la musique et des émotions, mais également avec He Yan et Wang Bi sur ces dernières, ou encore avec Xiang Xiu sur l'entretien du principe vital. Mais en même temps qu'elle s'inscrit dans ces débats avec ses contemporains, la réflexion de Ji Kang répond à une nécessité interne liée à des préoccupations plus personnelles, en tant que joueur de cithare et adepte de l'immortalité taoïste. Enfin, en prenant du champ, nous tâcherons de mettre en lumière le rôle considérable que joua Ji Kang dans l'histoire de l'esthétique musicale et, plus spécifiquement encore, dans celle de la cithare.

I. Le *Sheng wu aile lun* 聲無哀樂論

Discussion sur l'absence de joie et de tristesse en musique

TEXTE (édition critique)¹

有秦客問於東野主人曰：“聞之前論曰：「治世之音安以樂，亡國之音哀以思。」夫治亂在政，而音聲應之，故哀思之情表於金石，安樂之象形於管絃也。又仲尼聞韶，識虞舜之德；季札聽絃，知眾國之風；斯已然之事，先賢所不疑也。今子獨以為聲無哀樂，其理何居？若有嘉訓，今請聞²其說。”

主人應之曰：斯義久滯，莫肯拯救，故令³歷世濫於名實。今蒙啟導，將言其一隅焉。夫天地合德，萬物資⁴生。寒暑代往，五行以成，故⁵章為五色，發為五音。音聲之作，其猶臭味在於天地之間。其善與不善，雖遭遇⁶濁亂，其體自若而無⁷變也。豈以愛憎易操，哀樂改度哉？及宮商集比⁸，聲音克諧，此人心至願，情欲之所鍾。古人知情不可恣，欲不可極，故⁹因其所用，每為之節，使哀不至傷，樂不至淫。因事與名，物有其號。哭謂之哀，歌謂之樂，斯其大較也。然樂云樂云，鍾鼓云乎哉？哀云哀云，哭泣云乎哉？因茲而言，玉帛非禮敬之實，歌哭非哀樂¹⁰之主也。何以明之？

夫殊方異俗，歌哭不同。使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而戚¹¹。然其哀樂之懷均也。今用均同¹²之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？然聲音和比，感人之最深者也。勞者歌其事，樂者舞其功。夫內有悲痛之心，則激哀切¹³之言。言比成詩，聲比成音。雜而詠之，聚而聽之。心動於和聲，情感於苦言。嗟嘆未絕，而泣涕流漣矣。夫哀心藏於內¹⁴，遇和聲而後發，和聲無象而哀心有主。夫

¹ Édition établie depuis *Ji Kang ji jiaozhu* 嵇康集校注 (*Recueil des Œuvres de Ji Kang annotées*), annotations de Dai Mingyang 戴明揚, Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 1962 p. 196-224.

² Le manuscrit de Wu Kuan 吳寬 donne 問.

³ Et non pas 念.

⁴ En suivant le manuscrit de Wu Kuan.

⁵ Ajout d'après le manuscrit de Mo.

⁶ 遇 ajouté après la proposition de Dai Mingyang.

⁷ Au lieu de 不, en suivant le manuscrit de Wu.

⁸ Au lieu de 化, en suivant le manuscrit de Wu.

⁹ Ajout d'après le manuscrit de Wu.

¹⁰ Au lieu de 歌舞非悲哀之主, en suivant les corrections de Dai Mingyang.

¹¹ Au lieu de 感, en suivant le manuscrit de Wu.

¹² Le caractère est manquant dans le texte original. Certains commentateurs ont proposé *yi* 一, d'autres *tong* 同, que nous avons retenu.

¹³ Au lieu de 則激切哀言, en suivant le manuscrit de Wu.

¹⁴ En suivant le manuscrit de Wu. Dans le manuscrit de Mo, 苦心 est placé avant 內.

以有主之哀心，因乎無象之和聲¹⁵，其所覺悟，唯哀而已。豈復知吹萬不同而使其自己哉？風俗之流，遂成其政。是故國史明政教之得失，審國風之盛衰，吟詠情性以諷其上，故曰「亡國之音哀以思」也。

夫喜怒哀樂，愛憎慚懼，凡此八者，生民所以接物傳情，區別有屬而不可溢者也。夫味以甘苦為稱，今以甲賢而心愛，以乙愚而情憎，則愛憎宜屬我而賢愚宜屬彼也。可以我愛而謂之愛人，我憎而¹⁶謂之憎人？所喜則謂之喜味，所怒則謂之怒味哉？由此言之，則外內殊用，彼我異名。聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發¹⁷，則無係於聲音。名實俱去，則盡然可見矣。且季子在魯，採詩觀禮以別風雅，豈徒任聲以決臧否哉！又仲尼聞韶，歎其一致，是以咨嗟，何必因聲以知虞舜之德，然後歎美耶？今粗明其一端，亦可思過半矣。

秦客難曰：八方異俗，歌哭萬殊，然其哀樂之情，不得不見也。夫心動於中，而聲出於心，雖託之於他音，寄之於餘聲，善聽察者要自覺之，不使得過也。昔伯牙理琴而鍾子知其所志；隸人擊磬而子產識其心哀；魯人晨哭而顏淵察¹⁸其生離。夫數子者，豈復假智於常者，借驗於曲度哉？心戚者則形為之動，情悲者則聲為之哀，此自然相應，不可得逃，唯神明者能精之耳。夫能者不以聲眾為難，不能者不以聲寡為易。今不可以未遇善聽，而謂之聲無可察之理，見方俗之多變，而謂聲音無哀樂也。又云，賢不宜言愛，愚不宜言憎。然則有賢然後愛生，有愚然後憎成¹⁹，但不當共其名耳。哀樂之作，亦有由而然。此為聲使我哀，音使我樂也。苟哀樂由聲，更為有實，何得名實俱去耶？又云，季子採詩觀禮，以別風雅；仲尼歎韶音之一致，是以咨嗟。是何言歟？且師襄奏²⁰操，而仲尼覩文王之容；師涓進曲，而子野識亡國之音。寧復講詩而後下言，習禮然後立評哉？斯皆神妙獨見，不待留聞積日，而已綜其吉凶矣。是以前史以為美談。今子以區區之近知，齊所見而為限，無乃誣前賢之識微，負夫子之妙察耶？

主人答曰：難云「雖歌哭萬殊，善聽察者要自覺之，不假智於常音，不借驗於曲度」，鍾子之徒云云是也。此為心哀者雖談笑鼓舞，情歡者雖拊膺咨嗟，猶不能御外形以自匿，誑察者於疑似也。以為就令聲音之無常，猶謂當有哀樂耳。又曰：「季子聽聲，以知眾國之風；師襄奏操，而仲尼覩文王之容。」案如所云，此為文王之功德與風俗之盛衰，皆可象之於聲音。聲之輕重，可移於後世，襄媚之巧，又能得之於將來。若然者，三皇五帝可不絕於今日，何獨數事哉？若此果然也，則文王之操有常度，韶武之音有定數，不可雜以他變，操以餘聲也。則向所謂聲音之無常，鍾子之觸類，於是乎躓矣。若音聲之無常，鍾子之觸類，其果然耶？則仲尼之識微，季札之善聽，固亦誣矣。此皆俗儒妄記，欲神其事而追為耳。欲令天下惑聲音之道，不言理自。盡此而推，使神妙難知，恨不遇奇聽於當時，慕古人而歎息²¹。斯所以大罔後生也。

¹⁵ En suivant Dai Mingyang. Dans le manuscrit de Wu, 而後發 est placé en fin de phrase.

¹⁶ Au lieu de 則, en suivant le manuscrit de Mo.

¹⁷ 而後發 est ajouté d'après la proposition de Dai Mingyang.

¹⁸ Au lieu de 審, en suivant le manuscrit de Wu.

¹⁹ Au lieu de 起, en suivant le manuscrit de Mo.

²⁰ Et non pas 奉 selon le commentateur Chen.

²¹ Au lieu de 自嘆, en suivant le manuscrit de Wu.

夫推類辨物，當先求之自然之理。理已定²²，然後借古義以明之耳。今未得之於心，而多恃前言以為談證，自此以往，恐巧歷不能紀耳。又難云：「哀樂之作，猶愛憎之由賢愚，此為聲使我哀，而音使我樂。苟哀樂由聲，更為有實矣。」夫五色有好醜，五聲有善惡，此物之自然也。至於愛與不愛，喜與不喜²³，人情之變，統物之理，唯止於此。然皆無豫於內，待物而成耳。至夫哀樂自以事會，先遭於心，但因和聲以自顯發；故前論已明其無常，今復假此談以正名號耳。不謂哀樂發於聲音，如愛憎之生於賢愚也。然和聲之感人心，亦猶酒醴之發人情也。酒以甘苦為主，而醉者以喜怒為用。其見歡戚為聲發，而謂聲有哀樂，猶不可見喜怒為酒使，而謂酒有喜怒之理也。

秦客難曰：夫觀氣採色，天下之通用也。心變於內，而色應於外，較然可見，故吾子不疑。夫聲音，氣之激者也，心應感而動，聲從變而發；心有盛衰，聲亦隆殺。同見役於一身，何獨於聲便當疑耶？夫喜怒章於色診，哀樂亦宜形於聲音。聲音自當有哀樂，但闇者不能識之。至鍾子之徒，雖遭無常之聲，則穎然獨見矣。今矇瞽面墻而不悟，離婁照秋毫於百尋，以此言之，則明闇殊能矣。不可守咫尺之度，而疑離婁之察，執中庸之聽，而猜鍾子之聰，皆謂古人為妄記也。

主人答曰：難云：「心應感而動，聲從變而發，心有盛衰，聲亦隆殺。哀樂之情，必形於聲音。鍾子之徒，雖遭無常之聲，則穎然獨見矣。」必若所言，則濁質之飽，首陽之飢，卞和之冤，伯奇之悲，相如之含怒，不占之怖祇，千變百態，使各發一詠之歌，同啟數彈之微，則鍾子之徒各審其情矣。爾為聽聲音者，不以寡眾易思，察情者，不以大小為異？同出一身者，斯於識之也。設使從下出，則子野之徒，亦當復操律鳴管，以考其音，知南風之盛衰，別雅鄭之淫正也？夫食辛之與甚噓，熏目之與哀泣，同用出淚，使易牙嘗之，必不言樂淚甜而哀淚苦，斯可知矣。何者？肌液肉汗，蹶筭便出，無主於哀樂，猶篴酒之囊漉，雖筭具不同，而酒味不變也。聲俱一體之所出，何獨當含哀樂之理耶？

且夫咸池、六莖、大章、韶、夏，此先王之至樂，所以動天地感鬼神者也。今必云聲音莫不象其體而傳其心，此必為至樂，不可託之於瞽史，必須賢人理其絃管，爾乃雅音得全也。舜命夔擊石拊石，八音克諧，神人以和。以此言之，至樂雖待聖人而作，不必聖人自執也。何者？音聲有自然之和，而無繫於人情。克諧之音成於金石，至和之聲得於管絃也。夫纖毫自有形可察，故離瞽以明闇異功耳。若以水濟水，孰異之哉？

秦客難曰：雖眾喻有隱，足招攻難，然其大理當有所就。若葛盧聞牛鳴，知其三子為犧；師曠吹律，知南風不競，楚師必敗；羊舌母聽聞兒啼，而知其喪家。凡此數事，皆效於上世，是以咸見錄載。推此而言，則盛衰吉凶，莫不存乎聲音矣。今若復謂之誣罔，則前言往記，皆為棄物，無用之也。以言通論，未之或安。若能明其所以，顯其所由，設二論俱濟，願重聞之。

主人答曰：吾謂能反三隅者，得意而忘言，是以前論略而未詳。今復煩循環之難，敢不自一竭耶！夫魯牛能知犧曆之喪生，哀三子之不存，含悲經年，訴怨葛盧。此為心與人同，異於獸形耳。此又吾之所疑也。且牛非人類，無道相通。若

²² En suivant le manuscrit de Mo (le manuscrit de Wu donne 理已足).

²³ 喜與不喜 est ajouté d'après la collation de Zhou.

謂鳥獸皆能有言²⁴，葛盧受性獨曉之，此為解²⁵其語而論其事，猶譯傳異言耳，不為考聲音而知其情，則非所以為難也。若謂知者，為當觸物而達，無所不知，今且先議其所易者。請問聖人卒入胡域，當知其所言否乎？難者必曰：知之。知之之理，何以明之？願借子之難以立鑒識之域焉。或當與關接，識其言耶？將吹律鳴管，校其音耶？觀氣採色，知其心耶？此為知心自由氣色，雖自不言，猶將知之。知之之道，可不待言也。若吹律校音以知其心，假令心志於馬，而誤言鹿，察者固當由鹿以知馬也，此為心不繫於所言，言或不足以證心也。若當關接而知言，此為孺子學言於所師，然後知之，則何貴於聰明哉？

夫言非自然一定之物，五方殊俗，同事異號，趣舉²⁶一名以為標識耳。夫聖人窮理，謂自然可尋，無微不照。理蔽則雖近不見²⁷。故異域之言，不得強通。推此以往，葛盧之不知牛鳴，得不全乎？又難云：「師曠吹律，知南風不競，楚多死聲。」此又吾之所疑也。

請問師曠吹律之時，楚國之風耶？則相去千里，聲不足達。若正識楚風來入律中耶？則楚南有吳越，北有梁宋，苟不見其原，奚以識之哉？凡陰陽憤激，然後成風，氣之相感，觸地而發，何得發楚庭，來入晉乎？且又律呂分四時之氣耳，時至而氣動，律應而灰移，皆自然相待，不假人以為用也。上生下生，所以均五聲之和，敘剛柔之分也。然律有一定之聲，雖冬吹中呂，其音自滿而無損也。今以晉人之氣，吹無韻之律，楚風安得來入其中，與為盈縮耶？風無形，聲與律不通，則校理之地無取於風律，不其然乎？豈獨師曠博物多識，自有以知勝敗之形，欲固眾心而託以神微，若伯常騫之許景公壽哉！

又難云「羊舌母聽聞兒啼，而審其喪家。」復請問何由知之？為神心獨悟，闇語而當耶？嘗聞兒啼，若此其大而惡，今之啼聲，似昔之啼聲，故知其喪家耶？若神心獨悟，闇語之當，非理之所得也。雖曰聽啼，無取驗於兒聲矣。若以嘗聞之聲為惡，故知今啼當惡，此為以甲聲為度，以校乙之啼也。夫聲之於心²⁸，猶形之於心也。有形同而情乖，貌殊而心均者。何以明之？聖人齊心等德，而形狀不同也。苟心同而形異，則何言乎觀形而知心哉？且口之激氣為聲，何異於籟箏納氣而鳴耶？啼聲之善惡，不由兒口吉凶，猶琴瑟之清濁，不在操者之工拙也。心能辨理善談，而不能令內箏調利，猶瞽者能善其曲度，而不能令器必清和也。器不假妙瞽而良，箏不因惠²⁹心而調。然則心之與聲，明為二物。二物誠然，則求情者不留觀於形貌，揆心者不借聽於聲音也。察者欲因聲以知心，不亦外乎！今晉母未得之於考試，而專信昨日之聲，以證今日之啼，豈不誤中於前世好奇者，從而稱之哉³⁰！

秦客難曰：吾聞敗者不羞走，所以全也。吾心未厭，而言難³¹，復更從其餘。今平和之人，聽箏笛琵琶，則形躁而志越。聞琴瑟之音，則聽靜而心閑。同一器之

²⁴ Le caractère est manquant dans le texte original. Certains commentateurs ont proposé 知, d'autres 言 que nous avons retenu.

²⁵ Au lieu de 稱, suivant le manuscrit de Wu.

²⁶ 趣 est ajouté d'après le manuscrit de Wu.

²⁷ Certaines éditions font précéder cette proposition par la reprise de 苟無微不照.

²⁸ Au lieu de 聲之於音, en suivant la proposition de Dai Mingyang.

²⁹ On trouve aussi 慧.

³⁰ Selon les éditions, la virgule est placée après 世 ou après 好奇者.

³¹ Selon le manuscrit de Wu, le caractère 於 est placé avant 難.

中，曲用每殊，則情隨之變。奏秦聲則歎羨而慷慨，理齊楚則情一而思專，肆姣弄則歡放而欲愜。心為聲變，若此其眾。苟躁靜由聲，則何為限其哀樂？而但云至和之聲，無所不感，託大同於聲音，歸眾變於人情，得無知彼不明此哉？

主人答曰：難云「琵琶箏笛令人躁越」，又云「曲用每殊而情隨之變。」此誠所以使人常感也。琵琶箏笛，間促而聲高，變眾而節數。以高聲御數節，故使³²形躁而志越。猶鈴鐸警耳，鐘鼓駭心。故聞鼓鼙之音，則思將帥之臣。蓋以聲音有大小，故動人有猛靜也。琴瑟之體，閒遼而音埤，變希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽，則不盡清和之極，是以體靜³³而心閑也。夫曲用不同，亦猶殊器之音耳。齊楚之曲多重，故情一；變妙³⁴，故思專。姣弄之音，挹眾聲之美，會五音之和，其體贍而用博，故心役於眾理。五音會，故歡放而欲愜。然皆以單、複、高、埤、善、惡為體，而人情以躁靜專散為應。譬猶遊觀於都肆，則目濫而情放；留察於曲度，則思靜而容端。此為聲音之體，盡於舒疾；情之應聲，亦止於躁靜耳。夫曲用每殊，而情之處變，猶滋味異美，而口輒識之也。五味萬殊，而大同於美；曲變雖眾，亦大同於和。美有甘，和有樂，然隨曲之情，盡於和域；應美之口，絕於甘境。安得哀樂於其間哉？然人情不同，各師所解，則發其所懷。若言平和哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜。若有所發，則是有主於內，不為平和也。以此言之，躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也。不可見聲有躁靜之應，因謂哀樂皆由聲音也。

且聲音雖有猛靜，猛靜各有一和，和之所感，莫不自發。何以明之？夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾而泣。非進哀於彼，導樂於此也。其音無變於昔，而歡感並用，斯非吹萬不同耶？夫唯無主於喜怒，亦應無主於哀樂，故歡感俱見。若資偏固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分。則焉能兼御群理，總發眾情耶？由是言之，聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為主，應感而發。然則聲之與心，殊塗異軌，不相經緯。焉得染太和於歡感，綴虛名於哀樂哉？

秦客難曰：論云：「猛靜之音各有一和，和之所感莫不自發。是以酒酣奏琴而歡感並用。」此言偏重之情先積於內，故懷歡者值哀音而發，內感者遇樂聲而感也。夫音聲自當有一定之哀樂，但聲化遲緩，不可倉卒，不能對易。偏重之情觸物而作，故令哀樂同時而應耳。雖二情俱見，則何損於聲音有定理耶？

主人答曰：難云：「哀樂自有定聲，但偏重之情不可卒移，故懷感者遇樂聲而哀耳。」即如所言，聲有定分；假使鹿鳴重奏，是樂聲也；而令感者遇之，雖聲化遲緩，但當不能便變令歡耳，何得更以哀耶？猶一爝之火，雖未能溫一室，不宜復增其寒矣。夫火非隆寒之物，樂非增哀之具也。理絃高堂而歡感並用者，直至和之發滯導情，故令外物所感，得自盡耳。難云：「偏重之情觸物而作，故令哀樂同時而應耳。」夫言哀者，或見机杖而泣，或覩輿服而悲，徒以感人亡而物存，痛事顯而形潛。其所以會之，皆自有由，不為觸地而生哀，當席而淚出也。今無³⁵机杖以致感，聽和聲而流涕者，斯非和之所感，莫不自發也³⁶。

³² Au lieu de 更, en suivant le manuscrit de Wu.

³³ Au lieu de 聽靜, suivant Dai Mingyang.

³⁴ Dai Mingyang, à la lumière d'un passage ultérieur, suggère de lire 少 au lieu de 妙.

³⁵ Au lieu de 見, en suivant le manuscrit de Wu.

秦客難曰：論云：「酒酣奏琴而歡感並用。」欲通此言，故答以偏情，感物而發耳。今且隱心而言，明之以成效。夫人心不歡則感，不感則歡，此情志之大域也。然泣是感之傷，笑是歡之用也。蓋聞齊楚之曲者，唯覩其哀涕之容，而未曾見笑嚙之貌，此必齊楚之曲以哀為體，故其所感，皆應其度。豈徒以多重而少變，則致情³⁷壹而思專耶？若誠能致泣，則聲音之有哀樂，斷可知矣。

主人答曰：雖人情感於哀樂，哀樂各有多少。又哀樂之極，不必同致也。夫小哀容壞，甚悲而泣，哀之方也；小歡顏悅，至樂而笑³⁸，樂之理也。何以明之？夫至親安豫則怡³⁹然自若，所自得也。及在危急，僅然後濟，則拊不及儻。由此言之，儻之不若向之自得，豈不然哉？至夫笑嚙，雖出於歡情，然[自以理成，又非]⁴⁰自然應聲之具也。此為樂之應聲，以自得為主；哀之應感，以垂涕為故。垂涕則行動而可覺，自得則神合而無變⁴¹，是以觀其異而不識其同，別其外而未察其內耳。然笑嚙之不顯於聲音，豈獨齊楚之曲邪？今不求樂於自得之域，而以無笑嚙謂齊楚體哀，豈不知哀而不識樂乎？

秦客問曰：仲尼有言：「移風易俗，莫善於樂。」即如所論，凡百哀樂，皆不在聲，則⁴²移風易俗，果以何物耶？又古人慎靡靡之風，抑滔⁴³耳之聲，故曰「放鄭聲，遠佞人」。然則鄭衛之音[使人之心淫]⁴⁴，擊鳴球以協神人，敢問鄭雅之體，隆弊所極，風俗移易，奚由而濟？願⁴⁵重聞之，以悟所疑。

主人應之曰：夫言移風易俗者，必承衰弊之後也。古之王者，承天理物，必崇簡易之教，御無為之治。君靜於上，臣順於下，玄化潛通，天人交泰。枯槁之類，浸育靈液，六合之內，沐浴鴻流，蕩滌塵垢。群生安逸，自求多福，默然從道，懷忠抱義，而不覺其所以然也。和心足於內，和氣見於外。故歌以敘志，舞以宣情；然後文之以采章，照之以風雅，播之以八音，感之以太和。導其神氣，養而就之；迎其情性，致而明之；使心與理相順，氣⁴⁶與聲相應。合乎會通，以濟其美，故凱樂之情見於金石，含弘光大顯於音聲也。若以往則萬國同風，芳榮濟茂，馥如秋蘭；不期而信，不謀而誠⁴⁷，穆然相愛；猶舒錦布綵，而粲炳可觀也。大道之隆，莫盛於茲，太平之業，莫顯於此。故曰「移風易俗，莫善於樂」。然樂之為體，以心為主。故無聲之樂，民之父母也。至八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂，然風俗移易，本⁴⁸不在此也。

³⁶ Dai Mingyang suggère que 也 a ici le sens de 耶.

³⁷ Au lieu de 精, en suivant la proposition de Dai Mingyang.

³⁸ Et non pas 心愉, en suivant le manuscrit de Wu.

³⁹ Variante : 恬

⁴⁰ Ajout d'après le manuscrit de Wu.

⁴¹ Au lieu de 憂, en suivant le manuscrit de Wu.

⁴² Au lieu de 即, en suivant le manuscrit de Wu.

⁴³ Variante : 慆, en suivant le manuscrit de Wu.

⁴⁴ Le texte est vraisemblablement lacunaire ; Dai Mingyang suggère de compléter par une séquence reprise au *Yuelun* 樂論 de Xunzi.

⁴⁵ Au lieu de 幸, en suivant le manuscrit de Wu.

⁴⁶ Au lieu de 和, en suivant le manuscrit de Wu.

⁴⁷ Variante : 成.

⁴⁸ 本 ajouté suivant le manuscrit de Wu.

夫音聲和比，人情所不能已者也。是以古人知情之不可放，故抑其所遁；知欲之不可絕，故自以為致⁴⁹。故為可奉之禮，制可導之樂。口不盡味，樂不極音，揆終始之宜，度賢愚之中，為之檢則⁵⁰，使遠近同風，用而不竭，亦所以結忠信，著不遷也。故鄉校庠塾亦隨之。使絲竹與俎豆並存，羽毛與揖讓俱用，正言與和聲同發。使將聽是聲也，必聞此言；將觀是容也，必崇此禮。禮猶賓主升降，然後酬酢行焉。於是言語之節，聲音之度，揖讓之儀，動止之數，進退相須，共為一體。君臣用之於朝，庶士用之於家。少而習之，長而不怠，心安志固，從善日遷，然後臨之以敬，持之以[]⁵¹，久而不變，然後化成。此又先王用樂之意也。故朝宴聘享，嘉樂必存。是以國史採風俗之盛衰，寄之樂工，宣之管絃，使言之者無罪，聞之者足以戒。此又先王用樂之意也。

若夫鄭聲，是音聲之至妙。妙音感人，猶美色惑志，耽槃荒酒，易以喪業。自非至人，孰能禦之？先王恐天下流而不反，故具其八音，不瀆其聲；絕其大和，不窮其變。捐窈窕之聲，使樂而不淫。猶大羹不和，不極勺藥之味也。若流俗淺近，則聲不足悅，又非所歡也。若上失其道，國喪其紀，男女奔隨，淫荒無度，則風以此變，俗以好成。尚其所志，則群能肆之；樂其所習，則何以誅之？託於和聲，配而長之，誠動於言，心感於和，風俗壹成，因而名之。然所名之聲，無[中]⁵²於淫邪也。淫之與正同乎心，雅鄭之體，亦足以觀矣。

⁴⁹ En suivant le manuscrit de Wu (le manuscrit de Mo donne 因其所自).

⁵⁰ Dans l'édition de Dai Mingyang la virgule est placée avant 則.

⁵¹ Un caractère est manquant ici ; les commentateurs proposent 恒 ou 常.

⁵² Le caractère manque ici ; rajouté sur la proposition de la plupart des éditeurs.

TRADUCTION ANNOTÉE¹

Un invité du pays de Qin questionna en ces termes l'hôte Dongye² :

« À ma connaissance, les anciens traités³ rapportent que la musique d'un siècle bien ordonné respire la quiétude et la joie, tandis que celle d'un royaume en perdition est empreinte de tristesse et de souci⁴. En effet, l'ordre ou le chaos dans un royaume sont affaire de gouvernement, et la musique en est le reflet. C'est pourquoi les sentiments de chagrin et de souci se manifestent dans le bronze [des cloches] et les pierres [musicales], cependant que les signes de paix et de joie se concrétisent dans les [instruments à] vent et [à] cordes. Aussi Confucius en entendant la musique de *Shao* percevait-il la vertu de Shun⁵, et Ji Zha en écoutant les [airs joués par les instruments à] cordes connaissait-il l'état des

¹ Ouvrages consultés pour la traduction : Cai Zhongde 蔡仲德, *Zhongguo yinyue meixueshi ziliao zhuyi* 中國音樂美學史資料註譯 (*Matériaux annotés et traduits de l'histoire de l'esthétique musicale chinoise*), éd. revue et augmentée, Pékin, Renmin yinyue CBS, 2004, p. 446-490 ; Xia Mingzhao 夏明釗, *Ji Kang ji yizhu* 嵇康集譯註 (*Écrits de Xi Kang traduits et annotés*), Ha'erbin, Heilongjiang renmin CBS, 1987, p. 85-120 ; Han Geping 韓格平, *Zhulin qixian shiwen quanji yizhu* 竹林七賢詩文全集譯註 (*Poésie et Prose Complètes des Sept Sages de la Forêt de Bambous, annotées et traduites*), Changchun, Jilin wenshi CBS, 1997 p. 432-466 ; R.G. Henricks, « Music has Neither Grief nor Joy », in *Philosophy and Argumentation in Third Century China. The Essays of Xi Kang*, Princeton, Princeton U.P, 1983, p. 71-106 ; R. Ashmore, « The Art of Discourse : Xi Kang's "Sound is without sadness or joy" », in *Early Medieval China : A Sourcebook*, R. Ford Company éd., New York, Columbia U. P., 2014, p. 208-229.

² *Qin ke* 秦客 le visiteur du pays de Qin (principauté des Royaumes Combattants dans l'actuel Shaanxi) est un personnage fictif, inventé par Ji Kang pour servir d'interlocuteur à l'hôte Dongye 東野 « de la campagne de l'est ». On trouve dans le poème « Partie à boire » (*Jiuhui shi* 酒會詩) (Dai Mingyang p. 72) la mention d'un certain Maître Dongye (*Dongye zi* 東野子), nom sous lequel se désigne Ruan Deru 阮德如, ami de Ji Kang avec lequel il échangea quelques poèmes (Dai Mingyang p. 66-71) ; mais c'est de l'auteur lui-même qu'il s'agit ici.

³ Le vocable *qianlun* 前論 (les « propos /traités antérieurs ») désigne les textes canoniques qui exposent les conceptions musicales de la tradition confucéenne : le « Yuelun » 樂論 (« Traité sur la Musique », XX^{ème} chapitre du *Xunzi* 荀子), repris en grande partie dans le « Mémoire sur la Musique » *Yueji* 樂記 (19^{ème} section du *Mémoire sur les Rites Liji* 禮記) et le « Yueshu » 樂書 (« Livre sur la Musique » des *Mémoires Historiques Shiji* 史記).

⁴ Citation du *Yueji* : « 治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣 : Les airs d'un siècle bien ordonné respirent le calme et la joie, le gouvernement est harmonieux. Les airs d'un siècle troublé sont empreints de ressentiment et d'indignation, le gouvernement ne s'accorde pas [aux aspirations du peuple] ; les airs d'un royaume allant à sa ruine sont caractérisés par la tristesse et le souci, le peuple est plongé dans la détresse. La voie de la musique et l'état politique d'un pays sont contigus. » *Yueji, Shisanjing zhushu* p. 1527. Ce passage est repris dans la « Grande Préface » au *Canon des Poèmes* de l'édition de Mao (Mao Shi 毛詩, Daxu 大序) : *Mao Shi zhengyi, Shisanjing zhushu* p. 270.

⁵ Le *Shao* 韶 ou « Air de la Grande Succession » : musique rituelle composée par Shun pour mettre en scène son accession pacifique au trône cédé par Yao. (Cf. *Zhouli zhengyi, Shisanjing zhushu* p. 787) Cette musique qui alliait beauté et vertu incarnait selon Confucius la vertu suprême du roi (cf. *Lunyu* III.25) ; un épisode rapporte qu'en l'entendant un jour qu'il était à Qi, il en perdit le goût de la viande durant trois jours. (*Lunyu* VII.14).

mœurs de chaque principauté⁶. C'est un fait que tous s'accordent à reconnaître et que jamais personne de sensé ne s'est jusqu'ici avisé de remettre en cause. Or vous seul à présent considérez que la musique est dépourvue de joie et de tristesse, quel est le fondement de telles allégations ? Si vous avez quelque belle leçon dont nous gratifier à ce sujet, accordez-nous je vous prie de l'entendre. »

L'hôte fit la réponse suivante :

« Voici bien longtemps que la compréhension de cette question stagne et que personne ne daigne la faire progresser ; de sorte que depuis des générations nous sommes plongés dans la confusion quant à ces choses et à leur dénomination. Mais puisque vous m'y invitez, je vais dès à présent vous entretenir d'un aspect du sujet⁷.

Le Ciel et la Terre conjuguèrent leurs vertus et les dix-mille êtres advinrent à la vie ; le chaud et le froid des saisons alternèrent et les cinq phases atteignirent leur complétude, se donnant à voir sous l'aspect des cinq couleurs et à entendre à travers les cinq notes⁸. L'émergence des sonorités est semblable à l'existence des odeurs dans l'atmosphère : bonnes ou mauvaises, dans un milieu impur et trouble, elles demeurent en substance identiques à elles-mêmes et ne sont guère altérées. Comment la mélodie serait-elle changée du fait de l'amour ou de la haine, et la cadence modifiée sous l'effet de la joie ou du chagrin ?

Lorsque *gong*, *shang* et les autres notes de la gamme s'agencent, l'harmonie des sons et des tons qui en résulte constitue la suprême aspiration du cœur de l'homme, un point focal de ses désirs et de ses émotions. Les anciens, avisés de ce que les émotions ne devaient être laissées à la licence ni les désirs portés à leur paroxysme, veillaient à ce qu'ils soient contenus dans certaines limites selon leurs effets respectifs, de telle sorte que la tristesse ne versât pas dans le tourment ni la joie dans la débauche⁹.

⁶ À l'époque des Printemps et Automnes (en l'an 543 av. J.-C.), Ji Zha 季札, émissaire du royaume de Wu 吳, fut envoyé à Lu 魯 où il assista à la représentation des airs musicaux des différentes principautés. Par le truchement de la musique, il fut en mesure de déterminer les mœurs des habitants et le contexte politique dans lequel chacun des airs avait été composé. Cf. *Zuo zhuan*, Duc Xiang 襄公, 29^{ème} année.

⁷ Dongye reprend à son compte les mots de Confucius : « 舉一隅不以三隅反，則不復也 : Si, avec le coin que je lui soulève, mon interlocuteur n'est pas capable d'en déduire les trois autres, je ne poursuis pas avec lui. » (*Lunyu* VII.8).

⁸ Les cinq notes (*wu sheng* 五聲) de la gamme pentatonique traditionnelle : *gong* 宮, *shang* 商, *jiao* 角, *zhi* 徵, *yu* 羽, correspondant respectivement au do, ré, mi, sol, la de notre gamme, sont associées dans les systèmes corrélatifs des Han aux cinq agents, couleurs, organes du corps social ou du corps humain etc. (Voir annexe).

⁹ Dongye cite ici l'appréciation de Confucius sur l'ode *Guanju* (premier poème du *Shijing*, classé dans la section « Zhou nan » 周南 des Airs des principautés *Guofeng* 國風 ; il célèbre les vertus de l'épouse du roi Wen) : « 關雎，樂而不淫，哀而不傷 : L'ode *Guanju* (...) exprime la joie sans tomber dans

À des réalités différentes sont attribués des noms différents, et chaque chose reçoit sa propre dénomination : lorsque l'on pleure, on appelle cela "chagrin", lorsque l'on chante, on appelle cela "joie", voilà grosso modo la distinction qui est faite. Ceci étant, lorsque l'on dit "la musique ! la musique !", n'invoque-t-on donc rien d'autre que les cloches et les tambours¹⁰ ? Et lorsque l'on parle du chagrin, n'évoque-t-on rien d'autre que les larmes et les sanglots ? De ce point de vue, [les offrandes de] jade et soie ne sont pas la substance véritable des rites et de la révérence, pas plus que les chants et les pleurs ne sont l'essentiel dans la joie ou l'affliction. Comment voir clair en ces choses ?

D'une contrée à l'autre les coutumes diffèrent, les chants et les plaintes varient. Il se pourrait tout aussi bien que, intervertissant ces manifestations, certains se réjouissent en entendant pleurer, et d'autres s'affligent en entendant chanter ; mais les sentiments de joie ou de tristesse restent les mêmes. Que des sons totalement différents puissent procéder de sentiments similaires n'est-il pas le signe que la musique est sans constante [relation à l'émotion] ?

Des sons harmonieusement combinés produisent sur l'homme les impressions les plus profondes. Celui qui trime chante sa besogne, celui qui se réjouit danse ses accomplissements¹¹. Lorsque au fond de nous-même notre cœur est accablé, nous prononcerons des paroles affligées ; l'enchaînement des paroles constitue le poème et celui des sons la musique. Nous mélangeons [les mots] pour les déclamer, assemblons [les notes] pour les écouter¹². Le cœur ébranlé par des sons harmonieux, l'humeur affectée par des mots douloureux, nous n'avons parfois pas fini de soupirer que larmes et sanglots se mettent à affluer. En fait, la tristesse était déjà présente, de manière latente, au fond de notre cœur, et ne s'épanche ainsi qu'au contact des sons harmonieux ; ceux-ci n'ont pas de signification particulière, mais le cœur en peine est préalablement dominé par un certain sentiment. Or si vous avez un cœur préalablement dominé par le chagrin pour réagir aux sons harmonieux de la musique, qui sont neutres, tout ce dont le cœur aura conscience à terme est ce chagrin ;

l'excès, et le chagrin sans verser dans le tourment. » (*Lunyu* III.20) ; *le er bu yin* 樂而不淫 est aussi le jugement de Ji Zha (cf supra) sur les chants de Bin 豳, célébrant les belles actions du duc de Zhou dans l'est ; quant à *ai er bu shang* 哀而不傷 on le trouve aussi dans sa bouche, mais sous la forme *ai er bu chou* 哀而不愁, qui commente les Grandes Odes. On peut donner à ces deux expressions différentes significations, selon qu'elles désignent la musique elle-même, les sentiments qu'elle exprime ou ceux qu'elle provoque.

¹⁰ *Lunyu* XVII.11 : « 子曰：「禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉？」 : Le Maître s'écrie : "Les Rites, les Rites ! Ne tiennent-ils donc qu'à l'éclat du jade et de la soie ? La Musique, la Musique ! Ne tient-elle donc qu'au son des cloches et des tambours ?" »

¹¹ Cette mention renvoie manifestement à la fonction commémorative et apologétique de la musique, rencontrée dans le *Yuelun* de Ruan Ji : les danses miment le tribut des rois à la gloire de qui elles sont composées, et donnent une représentation symbolique de leurs vertus.

¹² *za er yong zhi, ju er ting zhi* 雜而詠之，聚而聽之 : on pourrait comprendre également, comme font les traducteurs en chinois moderne, dans le sens de « nous nous réunissons pour déclamer des poèmes et nous rassemblons pour écouter de la musique ».

dès lors, comment pourriez-vous encore comprendre que [l'harmonie musicale] “souffle à travers des myriades d'êtres différents en permettant à chacun d'atteindre sa plénitude¹³” ?

Le cours des us et des coutumes suit celui du gouvernement, aussi les annalistes d'État, comprenant les succès ou les échecs des enseignements des souverains, et examinant la santé ou la décadence des mœurs du royaume¹⁴, entonnaient et psalmodiaient leurs sentiments afin d'admonester leurs supérieurs¹⁵. Voilà pourquoi il est dit que “les airs d'un pays en déclin sont empreints de tristesse et de mélancolie.”

Plaisir et colère, joie et tristesse, amour et haine, honte et peur, sont les huit affections par lesquelles l'homme manifeste les sentiments que suscite en lui le contact avec les choses extérieures. Elles relèvent de catégories distinctes et ne peuvent être confondues. [D'une manière générale les saveurs sont désignées par les qualités d' “amer” ou de “sucré”]*¹⁶. Prenons le cas d'un individu A qui par sa sagesse s'est acquis mon affection, et d'un individu B qui pour son ineptie s'attire mon aversion ; et bien c'est à moi qu'appartiennent les sentiments d'aversion ou d'affection, et d'eux que relèvent les qualités de sagesse ou d'ineptie. Peut-on, sous prétexte que je porte à l'un de l'amour, l'appeler un “homme d'affection”, ou au motif que je porte à l'autre de la haine, l'appeler un “homme d'aversion”¹⁷ ? De même, [...] une saveur qui m'agrée sera-t-elle appelée “saveur d'agrément” tandis qu'une autre saveur qui m'irrite sera appelée “saveur d'irritation” ?

¹³ Cf. *Zhuangzi* 2 « Qi wulun » : ce passage décrit l'action des flûtes célestes (*tian lai* 天籟) ; on trouve selon les versions « *chui wan butong, er shi qi ziji / ziji* 吹萬不同，而使其自己 / 已 : (La musique céleste) souffle de mille façons différentes, de telle manière que chaque être s'exprime pleinement lui-même / s'arrête de lui-même (une fois qu'il atteint sa propre nature). » Dans les deux cas, ce passage est glosé par Guo Xiang comme une évocation du principe d'action naturel du Ciel (*tianran* 天然) par opposition à une action de type intentionnel (*wei* 為). Cf. *Zhuangzi jiaoquan* 莊子校詮 Wang Shumin 王叔岷 Pékin, ZHSJ 2007 p. 48.

¹⁴ *shen guofeng zhi shengshuai* 審國風之盛衰 : *guofeng* 國風 littéralement les « vents des pays » peut être compris comme le climat moral ou les mœurs d'un royaume, mais aussi comme les airs musicaux qui reflètent ces mœurs : les *Guofeng* 國風 « Airs des Principautés » s'apparentent à des chansons populaires et constituent la première section du *Shijing*.

¹⁵ Ce paragraphe qui évoque succinctement le rôle des scribes d'état chargés de la compilation du *Shijing* paraphrase la « Grande Préface » de l'édition de Mao : « 國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上 : Les historiens officiels, percevant les marques laissées par les succès et les échecs, désespérés par le laisser-aller des relations humaines, se lamentant de l'injustice des châtiments et de l'administration, chantèrent leurs sentiments pour persuader leurs supérieurs. »

¹⁶ Pour la cohérence de l'argument, R. Henricks (p. 75) suggère de déplacer ce passage et de l'insérer quelques lignes plus loin (emplacement indiqué par l'astérisque), lorsque intervient la comparaison avec les saveurs. Au regard de l'organisation du texte et de sa logique argumentative, cette proposition semble pertinente, néanmoins aucune édition ne propose cette rectification, et aucune glose n'évoque non plus une corruption du texte à cet endroit.

¹⁷ Nous rendons délibérément les expressions *ai ren* 愛人 et *zeng ren* 憎人, *xi wei* 喜味 et *nu wei* 怒味 par ces traductions étranges plutôt que par des formules plus fluides comme « homme aimable » et « homme haïssable », « saveur agréable » et « saveur irritante », dans la mesure où Ji Kang entend précisément démontrer l'inadéquation et l'absurdité de ces appellations. Or l'épithète en -able ou -ant lisse l'absurdité dès lors que le suffixe transcrit logiquement un verbe factitif ou passif, et non la confusion entre la qualité d'un objet et l'effet produit sur un sujet.

Dans cette perspective, l'intérieur et l'extérieur ont des fonctions distinctes, l'autre et moi des dénominations différentes. La musique en elle-même doit avoir pour qualité essentielle d'être bonne ou mauvaise, elle s'avère donc sans relation avec la joie ou la tristesse. Quant à celles-ci, elle s'épanchent après seulement que les sentiments ont été affectés, elles sont donc sans rapport avec la musique. Il appert dès lors avec évidence que de joie ou de tristesse, la musique n'a ni la réalité ni même le nom.

Pour ce qui est de Ji Zha qui à Lu collectait les poèmes et observait les cérémonies rituelles afin de distinguer entre les Odes et les Airs des Principautés¹⁸, comment se serait-il agi seulement de déterminer ce qui était bon et mauvais sur la base des sons musicaux ? Quant à Confucius écoutant l'air *Shao* du roi Shun, il admirait que sa beauté fût à la mesure de sa vertu et c'est pour cette raison seule qu'il s'extasiait ; quel besoin avait-il du truchement de la musique pour connaître la vertu de Shun et se délecter alors de sa beauté ? À présent que je vous ai grossièrement expliqué un aspect de cette affaire, il vous est loisible de trouver le reste par vous-même¹⁹. »

L'invité de Qin rétorqua :

« Les diverses contrées ont bien des mœurs différentes, chants et pleurs sont certes d'une infinie disparité, ceci étant, il est impossible de ne pas y percevoir de sentiments de joie ou de tristesse²⁰. Car lorsque au fond de nous notre cœur s'émeut, les sons alors en procèdent²¹, et l'on pourrait bien confier son sentiment à toutes sortes d'autres tons, ou bien charger d'autres sons de l'exprimer, quelqu'un qui est doué d'une écoute pénétrante n'en saura pas moins le déceler sans s'y tromper. Quand Bo Ya jadis jouait de la cithare, il suffisait à son ami Zhong Ziqi de l'écouter pour connaître sa disposition intérieure²² ; lorsque le commis frappait les pierres musicales, le même Ziqi savait quel chagrin

¹⁸ Il s'agit des Airs des Principautés (*Guofeng* 國風) mentionnés un peu plus haut et des Odes, Majeures (*Daya* 大雅) et Mineures (*Xiaoya* 小雅) du *Shijing*.

¹⁹ Citation des « Sentences attachées » *Xici* au *Zhouyi* : « 知者觀其彖辭則思過半矣 : Celui qui comprend [les hexagrammes] à la lecture de leur définition n'a plus qu'une moitié de la réflexion à faire. »

²⁰ En comprenant *jian* 見 au sens de *xian* 現 on aura « joie et tristesse ne peuvent être sans s'y manifester ».

²¹ C'est une idée récurrente du *Yueji*. Par exemple : « 凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲 : Tous les airs de musique ont leur origine dans le cœur de l'homme. Les sentiments du cœur sont excités par les choses extérieures. Lorsqu'un sentiment se produit en présence d'un objet, il prend forme dans les sons » ou « 音者，生於人心者也。情動於中，故形於聲 : Les sons ont leur origine dans le cœur de l'homme ; lorsque les sentiments sont émus en lui, ils se manifestent dans la voix. »

²² L'histoire est rapportée dans de nombreuses sources, principalement le *Lüshi Chunqiu* « Benwei » 本味 14.140 ou le *Liezi* 列子 « Tang wen » 湯問 5.178. Zhong Ziqi est devenu le parangon du « connaisseur de musique » (*zhinyin* 知音), la figure rare de l'auditeur qui en écoutant jouer son ami sait déceler dans les inflexions de la musique les moindres mouvements de son âme. (Le texte sera traduit dans le commentaire).

emplissait son cœur²³ ; et dans les pleurs de cette femme de Lu un matin Yan Hui décelait la peine de la séparation avec un être cher²⁴. Quel besoin ces savants hommes avaient-ils de la constance des tons pour être perspicaces, ou de la cadence [fixe] de la mélodie pour y trouver les preuves de leurs déductions ? Lorsque le cœur est affligé la physiologie se modifie en conséquence, et lorsque l'on éprouve du chagrin la voix est empreinte de tristesse : c'est là un effet d'interaction naturel et inexorable, dont seuls ont la maîtrise toutefois les hommes dotés d'une divine clairvoyance. Ceux-là à qui échoit ce talent ne seront pas mis en difficulté, même par une profusion de sons ; tandis qu'à ceux qui n'en sont pas pourvus, même avec peu de sons la tâche semblera ardue. Quant à vous, vous ne pouvez affirmer, au motif de n'avoir jamais rencontré personne capable d'une telle écoute, qu'il n'y a pas dans les sons de principes examinables, ni prétendre, au regard de la disparité des coutumes, que la musique est dépourvue des émotions de joie ou de tristesse.

Vous affirmez encore que du sage il ne convient pas de dire qu'il est "d'affection", et du sot impropre de dire qu'il est "d'aversion" ; pourtant en vérité c'est bien seulement la présence d'un sage qui engendre l'affection, et celle d'un idiot qui suscite l'aversion. Seulement, il ne convient pas d'appeler d'un même nom [le sentiment et sa cause]. La joie et la tristesse de la même façon ont une cause qui les provoque. C'est-à-dire que certains sons me plongent dans la tristesse tandis que d'autres me portent à la joie. Si joie et tristesse découlent ainsi de la musique, c'est bien la preuve supplémentaire qu'ils en sont une réalité intrinsèque. Comment pourrait-on écarter de la musique la réalité ou même le nom d'émotion ?

Vous prétendez également que Ji Zha recueillait les poèmes et observait les cérémonies pour distinguer entre les Odes et les Airs des Principautés, que Confucius aimait dans la musique de *Shao* l'adéquation entre sa beauté et la vertu de son compositeur, et que

²³ Le texte original mentionne Zichan 子產, haut ministre de l'état de Zheng 鄭 sous les Printemps et Automnes ; mais aucune source historique ne fait état de cette anecdote à son sujet, c'est pourquoi Dai Mingyang suggère que le texte est fautif et qu'il faut lire (Zhong) Ziqi 子期 (p. 201). On trouve effectivement le récit de cette histoire dans le *Lüshi Chunqiu* V.9 «Jing Tong» 精通 (Sur la communication entre les âmes) : Zhong Ziqi entendit une nuit jouer des pierres musicales et en fut emplie de tristesse. Il envoya quelqu'un se renseigner sur l'homme qui jouait : celui-ci s'affligeait parce que son père avait été exécuté pour un meurtre malencontreux, sa mère quoique graciée, était contrainte de servir le vin, et lui-même employé comme joueur de carillon sans avoir pu voir sa mère depuis trois ans ni payer la rançon de son retour. Zhong Ziqi qui avait décelé dans le timbre des pierres musicales la profonde tristesse de cet homme commenta : « 悲存乎心而木石應之 : à la tristesse qui se trouve au fond du cœur, le bois [du marteau] et la pierre [du lithophone] répondent. »

²⁴ L'anecdote est rapportée dans le *Kongzi Jiayu* 孔子家語 «Yan Hui», et dans le *Shuoyuan* 說苑 (*Jardin d'Anecdotes*) de Liu Xiang 劉向, section «Bian wu» 辨物. Cette personne est dans l'affliction car elle vient non seulement de perdre son mari, et a dû de surcroît vendre son fils pour payer les frais d'enterrement. Yan Hui a pu déceler cette douleur de la perte d'un être cher simplement en écoutant la plainte, et en faisant le rapprochement avec celle, entendue antérieurement, d'un oiseau lorsque ses petits sont sur le point de quitter le nid. Confucius loue alors son « don pour décrypter les intonations de la voix » (回也善於識音矣).

c'était là la raison de son exaltation. À quoi riment donc ces propos ? Lorsque le maître de musique Xiang joua sur sa cithare l'air [du Roi Wen], Confucius aperçut la figure de ce dernier²⁵ ; le maître de musique Juan présenta [au duc Ping de Jin] une mélodie, dont Zi Ye savait qu'elle provenait d'un royaume en perdition²⁶. Est-ce que là aussi ces hommes se rendaient attentifs aux *Poèmes* pour formuler ensuite leurs appréciations, ou étudiaient longuement les cérémonies pour établir ensuite leurs jugements ? C'est bien plutôt que tous deux firent montre d'une sagacité unique et surnaturelle, et sans même être restés des jours durant à les écouter, avaient déjà évalué le caractère auspiceux ou néfaste de ces musiques. C'est pourquoi les historiens des temps anciens considéraient ces anecdotes comme dignes d'éloges. Mais voilà que vous, fort de vos connaissances superficielles et tout étriquées, jugez toute chose à l'aune de vos vues limitées. N'est-ce pas pure médisance envers la subtile clairvoyance des anciens sages, et grande injustice faite aux merveilleux pouvoirs de pénétration de Confucius ? »

L'hôte répliqua :

« Vous prétendez pour me réfuter que les chants et les pleurs auront beau être nombreux et variés, un auditeur doué pour sonder les sons saura nécessairement les comprendre, sans fonder sa perspicacité sur l'invariance de la musique ni trouver ses preuves dans le rythme [fixe] des mélodies ; l'histoire de Zhong Ziqi et toutes celles du même acabit d'après vous iraient en ce sens. Cela signifie que celui dont le cœur est plongé dans la tristesse aura beau parler, rire, applaudir et danser, ou que celui dont les sentiments sont portés à la réjouissance aura beau se frapper la poitrine, gémir et se lamenter, ni l'un ni l'autre ne pourra contrôler sa physionomie pour dissimuler son véritable état d'âme et

²⁵ Le *Hanshi Waizhuan* 韓詩外傳 juan 5 rapporte que Confucius, étudiant la cithare auprès de Maître Xiang 師襄子, finit par percevoir à travers les accords de l'Air du roi Wen (*Wenwang cao* 文王操) la physionomie et la suprême vertu de son compositeur : « 孔子持文王之聲，知文王之為人：En s'appuyant sur la mélodie du roi Wen, Confucius savait quel genre d'homme il était. » L'anecdote est rapportée avec de légères variantes dans les *Mémoires Historiques*, juan 47 « Kongzi shijia » 孔子世家, où l'on peut lire : « 丘得其為人，黯然而黑，幾然而長，眼如望羊，如王四國，非文王其誰能為此：J'ai saisi qui était cet homme : d'aspect ténébreux et de haute stature, ses yeux regardent au loin comme ceux d'un mouton, son cœur est celui de quelqu'un qui règne sur les quatre points cardinaux ; qui cela pourrait-il être sinon le roi Wen ? » (*Shiji* ZHSJ 1959, réimpr. 1963, p. 1925).

²⁶ L'histoire est un *topos* de l'idéologie musicale, déjà rencontré dans le *Yuelun* de Ruan Ji : le Duc Ling de Wei 衛靈公 se rend chez le Duc Ping de Jin 晉平公 et en chemin fait halte au bord de la rivière Pu 濮. La nuit venue il entend des sonorités étranges qu'il charge son maître de musique Juan 師涓 de noter. Arrivé chez le Duc Ping il propose de faire jouer cette mélodie, mais Zi Ye 子野, ie Shi Kuang 師曠, maître de musique de la maison des Jin, avertit son souverain qu'il s'agit de l'air d'un royaume de perdition (composé sous la contrainte du tyran Zhouxin par Shi Yan 師延, qui se jeta finalement dans la rivière) et d'un funeste présage ; mais le duc reste sourd à ses exhortations. Cf. *Hanfeizi* 韓非子 « shiguo » 十過) ou le *Shiji* « yueshu » 樂書 (ZHSJ p. 1182-1183).

induire dans le doute un fin observateur. Ainsi, même en concédant que les sons ne soient pas constants, ils n'en restent pas moins selon vous gais ou tristes.

Vous soutenez encore que c'est à la musique que Ji Zha tendait l'oreille pour connaître les mœurs des différents royaumes, et que lorsque le maître de musique Xiang joua une mélodie à la cithare, Confucius aperçut le visage du roi Wen [son compositeur]. D'après vos dires, le mérite et la vertu du roi Wen, aussi bien que le faste ou le déclin des mœurs et des coutumes, se signalent tous de manière perceptible dans les notes de musique : pesantes ou légères, celles-ci peuvent passer aux générations futures, et des musiciens talentueux comme maîtres Xiang ou Juan sauront toujours les retrouver des années plus tard. S'il en est ainsi, et si les accomplissements des trois Augustes et des cinq Empereurs peuvent donc ne pas être coupés du présent, pourquoi en ce cas se limiter aux quelques exemples que vous citez ? En supposant qu'il en aille de la sorte, alors les mélodies du Roi Wen ont un rythme constant et les airs de Shao et de Wu²⁷ une mesure fixe : on ne peut y introduire d'autres inflexions ou les jouer avec des notes surajoutées. Mais ce que vous souteniez jusqu'alors sur la faculté de déduction de Zhong Ziqi à partir de cas similaires²⁸ se trouve par là même mis à mal. Est-il bien vrai que si la musique est sans loi constante, Zhong Ziqi est capable de procéder aux inférences ? Auquel cas la perception du subtil chez Confucius, ou la finesse d'écoute de Ji Zha sont pareillement fausses : ce ne sont que balivernes, notées par de vulgaires pédants désireux de mystifier l'affaire : ils souhaitaient que tout le monde s'égare sur la voie de la musique, aussi n'en parlaient-ils pas en termes rationnels ou naturels. Poussant cette logique toujours plus loin, ils finirent par la rendre musique parfaitement mystérieuse et ésotérique²⁹, et les gens, regrettant de n'avoir pas rencontré à leur époque d'aussi merveilleux auditeurs, soupiraient en admirant les anciens. Et voilà dans quelle vaste supercherie furent tenues les générations ultérieures.

En règle générale, si l'on entend réfléchir sur la raison des choses et les distinguer clairement, il convient d'en rechercher au préalable les principes naturels ; ce n'est qu'une fois ces principes établis de manière satisfaisante que l'on peut convoquer l'exemple des anciens pour les rendre plus évidents. Or vous n'avez pas même acquis ces principes pour votre esprit que déjà vous vous en remettez aux paroles du passé, en les considérant comme des preuves irréfutables de vos allégations. Il est fort à craindre que de la sorte même le plus

²⁷ Sur la musique de Shao, voir plus haut ; autre grand hymne impérial créé pour la fondation de la dynastie Zhou, la musique du Roi Wu 武王 met en scène la victoire de celui-ci sur le tyran Zhou 紂, dernier souverain de la dynastie Shang.

²⁸ *chulei* 觸類 littéralement « au contact d'un exemple du même genre (comprendre les cas similaires) », ie. procéder par inférence, raisonner par analogie.

²⁹ *bu yan li zi* 不言理自 : l'étrangeté de la formulation (en particulier de *zi* 自 dans cette position) fait penser à une corruption du texte, et la traduction est proposée à titre hypothétique.

consciencieux des compilateurs ait peine à tenir registre de l'intégralité [de telles histoires]³⁰ !

Vous m'objectez également que le chagrin et la joie sont comme l'affection ou l'aversion suscitées par un homme de talent ou un sombre idiot, ce qui signifie que certains sons nous rendent triste et d'autres gai, et que si le chagrin ou la joie procèdent de la musique, ceci prouve d'autant plus qu'elle y a sa réalité intrinsèque. Or, des cinq couleurs, nous dirons qu'il en existe de belles et de laides ; pour ce qui est des cinq notes, il y en a de bonnes ou de mauvaises : telles sont les propriétés naturelles de ces choses³¹. Quant au goût et au dégoût, au plaisir et au déplaisir, qui sont toute la palette des sentiments humains à leur égard, ils ne se trouvent pas en nous au préalable mais adviennent uniquement à leur contact. En revanche, pour ce qui est des émotions de joie et de tristesse, elles surviennent naturellement sous l'effet de certains autres événements et se constituent d'abord en notre cœur : ce n'est que sous l'activation des sons musicaux harmonieux que spontanément elles se manifesteront et s'épancheront. Ayant démontré dans le courant de cette discussion qu'il n'existait pas de constante [relation entre la musique et les émotions], je saisis à présent l'occasion pour, ces propos à l'appui, rendre aux mots leur rectitude.

On ne peut soutenir que la joie ou la tristesse seraient provoquées par la musique de la même façon que l'affection ou l'aversion sont produites par un homme intelligent ou un imbécile. L'effet suscité par l'harmonie des sons dans le cœur humain s'apparente à l'action qu'exerce le vin sur les émotions en favorisant leur expression. Le vin se caractérise par sa douceur ou son amertume, et l'effet induit chez celui qui en boit est une manifestation de réjouissance ou de colère. Soutenir que la musique a pour qualités intrinsèques la joie et la tristesse pour avoir constaté qu'elle en favorisait l'expression est tout aussi intenable que de prétendre que le vin a pour propriétés le plaisir et la colère pour avoir observé qu'il causait leur manifestation. »

L'invité de Qin objecta :

« C'est une pratique répandue par tout l'empire que d'observer la physiognomie d'un individu³² : un changement d'humeur à l'intérieur se reflète au-dehors dans l'expression du

³⁰ Citation du *Zhuangzi* « Qiwulun ». R. Ashmore suggère que le recours ici même à la citation par l'hôte, qui reproche précisément à son interlocuteur sa dépendance excessive aux textes anciens, est soit ironique soit un trait d'humour. (Ashmore, note 22 p. 227).

³¹ *ci wu zhi ziran ye* 此物之自然也 : on peut comprendre la phrase de deux manières : *ci* 此 est sujet, et *wu zhi ziran* 物之自然 prédicat : « telle est la caractéristique naturelle des choses », où *wu* 物 « choses » désigne les entités objectives du monde (par opposition à la subjectivité du *ji* 己 « moi ») ; ou bien le thème est *ci wu* 比物 « ces choses-là », renvoyant à l'objet qui vient d'être mentionné, à savoir les couleurs et les notes.

³² *guan qi* 觀氣 et *cai se* 採色 sont deux expressions équivalentes désignant la pratique ancienne et répandue de la physiognomonie, sorte de science de la physiognomie dans laquelle les traits et

visage et se constate clairement, c'est pourquoi vous n'émettez aucun doute à cet égard. Quant à la voix, elle procède d'un mouvement des souffles : le cœur est ému en réaction à une certaine affection et la voix est émise suivant cette stimulation des sentiments. De même que le cœur a ses moments de plénitude et de rechute, de même la voix s'élève et s'abaisse ; dès lors que l'on peut voir tous ces mouvements à l'œuvre au sein d'un même corps, pourquoi la voix devrait-elle faire seule l'objet de vos réserves ? Si le plaisir ou la colère se manifestent et sont observables dans l'expression du visage, alors le chagrin et la joie doivent pareillement transparaître dans les sons musicaux. Il est tout naturel que la musique ait en elle joie ou tristesse, mais un sombre idiot ne sera pas en mesure de les percevoir. Pour en revenir aux consorts de Zhong Ziqi, bien qu'ils eussent eu affaire à des sons variables et changeants, ils firent preuve d'une sagacité hors du commun en décelant l'émotion contenue dans chacun d'eux. Si nous avons un aveugle qui se tient le nez contre un mur sans rien distinguer³³, et un Li Lou capable de discerner un poil d'automne à huit cents pieds de distance³⁴, nous pouvons dire que l'aveugle et le perspicace n'ont pas les mêmes aptitudes. Mais vous ne pouvez, à l'aune de votre vision étriquée, douter de la vue sagace de Li Lou, ni sur la base de vos médiocres facultés d'écoute remettre en question l'écoute subtile de Zhong Ziqi, en taxant tout cela de "pures fadaises forgées par les anciens". »

L'hôte répliqua :

« Vous m'objectez que le cœur répondant à une stimulation extérieure s'émeut et que la voix émane suivant cette altération des sentiments ; que l'humeur a ses moments de dilatation et d'étiollement, et que la voix tout pareillement enfle et s'amenuise ; que les sentiments de joie ou de tristesse doivent se manifester tangiblement dans les sons musicaux ; que tous ces gens de l'acabit de Zhong Ziqi bien qu'ils eussent eu affaire à des musiques sans constance ne surent pas moins s'illustrer par leur sagacité hors du commun. S'il en est nécessairement comme vous dites, alors prenez la satiété des Zhuo et des Zhi³⁵,

l'expression du visage (*qi se* 氣色), mais également la voix, sont considérés comme le reflet et l'indice du for intérieur (intentions, émotions, disposition morale) d'une personne, à partir de quoi l'on peut même déduire sa destinée. Initialement dotée d'un caractère divinatoire, cette pratique fut plus particulièrement utilisée dans le contexte du recrutement des talents dans l'administration impériale.

³³ *Lunyu* XVII, 10 : « 人而不為周南、召南，其猶正牆面而立也與？ L'homme qui ne possède pas le *Zhou Nan* et le *Shao Nan* (deux premières sections des *Odes*) est comme celui qui se tient le nez contre un mur ! »

³⁴ Li Lou 離婁 ou Li Zhu 離朱, réputé pour son extraordinaire acuité visuelle, vécut à l'époque de l'Empereur Jaune. Cf. *Mencius* 4 « Li Lou zhangju » 離婁章句 ; *Zhuangzi* 8, 10, 12 ; *Liezi* 5 « Tang wen ». Le « poil d'automne » *qiu mao* 秋毫 est le poil extrêmement fin qui pousse aux animaux à l'automne.

³⁵ Deux familles qui amassèrent des richesses pour leur profit personnel et symbolisent l'ascension sociale depuis d'humbles origines jusqu'à opulence et la renommée. Cf. *Shiji*, juan 129, « huozhi liezhuan » 貨殖列傳.

la faim de [Boyi et Shuqi à] Shouyang³⁶, l'iniquité faite à Bian He³⁷, l'affliction de Boqi³⁸, la rage de Lin Xiangru³⁹, la terreur de Bu Zhan⁴⁰, – autant d'attitudes et de sentiments que de personnes –, et faites entonner par chacun de ces hommes une seule note d'une chanson, ou tirer de la cithare quelques accords ténus : un émule de Zhong Ziqi saurait en tout cas découvrir le sentiment exprimé par chacun d'eux. Cela signifie d'après vous que la quantité ou l'amplitude des sons est sans incidence, et ne fait aucune différence pour celui qui prête l'oreille à la musique et examine les sentiments : il saura toujours les identifier dès lors qu'ils émanent d'une même personne. Mais supposez que la musique soit issue d'une région toute entière, alors un émule de Ziye saura-t-il lui aussi, en jouant des tubes musicaux pour examiner la musique, entendre à travers les Airs du Sud quels pays seront prospères ou décadents⁴¹ et faire la distinction entre la rectitude des modes élégants et la licence des airs de Zheng⁴² ?

³⁶ Allusion au prince Boyi 伯夷 et à son frère Shuqi 叔齊 (dynastie Shang-Yin), célèbres d'abord pour avoir voulu se céder mutuellement le trône avant de l'abandonner pour aller vivre ensemble en reclus, puis, lorsque le roi de Wu renversa le dernier tyran des Yin, pour s'être laissés mourir de faim sur le Mont Shouyang plutôt que de manger le grain de la nouvelle dynastie. Leur biographie figure en tête des « Biographies exemplaires » du *Shiji* juan 61.

³⁷ Bian He 卞和, ie. Heshi 和氏. À l'époque des Printemps et Automnes, un certain Messire He du royaume de Chu fut condamné par deux fois à avoir le pied tranché, pour avoir voulu offrir au Roi Li 厲王 puis à son successeur le roi Wu 武王 un jade brut que les experts chargés de son examen jugèrent comme un vulgaire caillou. Après que He Shi, traité d'imposteur, eut subi son double châtement et versé des larmes de sang, son jade fut poli et s'avéra être un jade précieux. Cette anecdote servit par la suite d'allégorie pour les hommes de valeur dont les qualités n'étaient pas reconnues. Cf. *Hanfeizi*, chap.13 « Heshi pian » 和氏篇.

³⁸ Dans les sources historiques et les recueils de mélodies pour *qin*, il existe plusieurs versions de l'histoire de Boqi 伯奇, fils d'un grand dignitaire sous les Zhou, répudié suite aux calomnies de sa belle-mère et condamné à un long exil durant lequel il chantait des airs pleins de mélancolie. Le *Qincao* 琴操 *Recueil de mélodies pour qin* de Cai Yong 蔡邕 mentionne l'air intitulé « Marchant sur le givre » (*liushuang cao* 履霜操) attribué à Boqi et évoquant la dureté de son exil ; le *Qinqingying* 琴清英 de Yang Xiong 楊雄 indique que Boqi se jeta dans la rivière de désespoir et rencontra une immortelle à qui il aurait chanté son chagrin ; la mélodie, notée par un passeur, porte le titre « L'air de Zi An » *zi an zhi cao* 子安之操. Cf. *Taiping yulan* juan 578, « yuebu » 16, sous-section sur le *qin* (*siku quanshu* 898-370).

³⁹ Lin Xiangru 藺相如 intendant du chef des eunuques de l'état de Zhao 趙 sous les Royaumes Combattants : il fut envoyé auprès du roi de Qin pour assurer l'échange du jade de Bian He (voir supra), en possession du roi de Zhao, contre quinze cités de Qin ; mais en comprenant que ce dernier n'était pas disposé à honorer sa part du marché, il s'empara avec colère du jade et menaça de se fracasser avec lui contre un pilier. Cf. *Shiji*, juan 91 « Lian Po Lin Xiangru liezhuan » 21 廉頗藺相如列傳.

⁴⁰ Sous les Printemps et Automnes, Chen Buzhan 陳不占 aspirait à venger son seigneur le Duc Zhuang 莊公, assassiné par Cui Zhu 崔杼 ; mais il était si terrifié qu'en montant dans son char il dérapa, et mourut littéralement de terreur en entendant le roulement des tambours de guerre. Cette histoire, qui figurait initialement dans le *Hanshi waizhuan* 韓詩外傳, est citée par Li Shan dans son commentaire au *Changdi fu* 長笛賦 *Rhapsodie sur la Flûte* de Ma Rong 馬融 (*Wenxuan* 18). Cf. aussi le *Yüwen leiju* 22 et le *Taiping yulan* 99 & 416.

⁴¹ Cette allusion renvoie à un épisode du *Zuozhuan*, « Duc Xiang » 18^{ème} année, rapportant comment le royaume de Jin, cible d'une attaque du royaume de Chu, fut assuré de sa victoire par le Maître de musique Kuang 師曠 (ou Ziye 子野), qui disait avoir entendu sortir de ses tubes musicaux un air

Que ce soit parce que l'on a ingéré quelque chose d'âcre ou que l'on est en proie à l'hilarité, parce que l'on a les yeux irrités par la fumée ou que l'on pleure de tristesse, l'effet produit est en tous les cas un jaillissement de larmes ; faites goûter celles-ci à un Yi Ya⁴³, à coup sûr il ne saurait dire que les larmes de joie sont sucrées et que celles de chagrin sont amères ; c'est quelque chose que l'on peut avancer avec certitude. Pour quelle raison ? Les liquides sécrétés par les tissus, larmes ou sueur, jaillissent si l'on exerce une pression qui n'a rien à voir avec la joie ni la tristesse. Il en va de même lorsque l'on filtre du vin à travers une écumoire : l'instrument employé pour presser a beau différer, la saveur du vin reste inchangée. La voix provient du même corps que les larmes, pour quelle raison faudrait-il qu'elle soit la seule à contenir en elle les qualités de joie et de tristesse ?

En outre, le *Bassin Universel*, les *Six Tiges* et la *Grande Manifestation*, le *Shao* et le *Xia* sont les musiques parfaites des premiers rois⁴⁴, par lesquelles ils mirent en mouvement

provenant du royaume de Chu (autrement dit : du sud, *nanfeng* 南風) aux sons faibles, annonciateurs de défaite et de mort : « 師曠曰，不害，(...) 南風不競，多死聲，楚必無功 : Maître Kuang dit : “Notre armée ne subira pas de pertes : les airs du sud sont peu puissants, cela signifie de grandes pertes pour l'état de Chu, qui assurément ne remportera pas la victoire.” » Cet épisode illustre l'application militaire d'une pratique à caractère divinatoire connue depuis les Printemps et Automnes sous le nom d' « examen des vents » *sheng feng* 省風, exécutée par les Maîtres de musique. Fondé sur la conception pneumatique de la musique et la croyance d'une continuité entre celle-ci et les vents naturels, cet examen consistait à souffler dans les tubes musicaux pour déceler dans les sons rendus la qualité des souffles et de leurs mouvements ; en contexte agricole notamment, il permettait de déterminer le moment opportun pour procéder aux travaux des champs ; en contexte militaire il permettait de pronostiquer l'issue d'une bataille : le jour de l'offensive, les musiciens soufflaient dans les tubes musicaux pour percevoir le souffle moral de l'armée adverse et évaluer la force et la nature des notes émises ; ici, la note n'atteint pas sa plénitude, c'est pourquoi elle indique la mort. Exemple similaire dans la section 25 sur les tubes musicaux « *lüshu* » 律書 du *Shiji*, relatant comment les tubes musicaux furent joués avant l'offensive du roi Wu contre Zhouxin et comment « l'émanation de sons de mort violente » annonçait la défaite de ce dernier. Cf. Jiang Kongyang 蔣孔陽 : « yinyue de “shengfeng” zuoyong » 音樂的“省風”作用 (L'usage de la musique dans “l'examen des vents”), in *Xianqin yinyue meixue sixiang lungao* 先秦音樂美學思想論稿 (*Conceptions esthétiques de la musique en Chine pré-impériale*), Hefei, Anhui jiaoyu CBS, 2007, p. 40-46 et Luo Yifeng 羅藝峰 « Zhongguo yinyue sixiang yu gudai de yinyue zhanhoushu » 中國音樂思想與古代的音樂占候樹 (La pensée de la musique et l'art de la pronostication musicale en Chine ancienne), *Shanghai yinyue xueyuan xuebao*, 2007, p. 28-40.

⁴² L'opposition entre musique correcte ou élégante (les Odes *Ya* 雅 du *Shijing*, destinées à inculquer la rectitude et élever la qualité morale) et les airs de Zheng (*Guofeng* 國風) qui constituent avec ceux de Wei l'indice de mœurs dépravées et l'archétype de la musique licencieuse, a été largement développée dans le cadre de l'étude sur le *Yuelun* de Ruan Ji. Ji Kang fait allusion ici à l'épisode de la visite de Ji Zha à Lu, qui en entendant les airs des différentes principautés pouvait déceler l'état moral et politique de chacune.

⁴³ Yi Ya 易牙 ou Di Ya 狄牙 : expert culinaire au service du Duc Huan de Qi 齊桓公 sous les Printemps et Automnes, il était capable de distinguer la douceur et l'amertume des eaux mélangées de deux rivières (*Huainanzi* juan 12 « Daoying xun » 道應訓).

⁴⁴ Les cinq grands airs dynastiques sont décrits, avec de légères variantes, dans le *Yueji*, le *Hanshu* « liyue zhi » 禮樂志, le *Baihutong* « yilizhi » 義禮志, le *Zhouli* « chunguan, dasiyue » 春官.大司樂. Comme nous l'avons vu dans l'étude sur le *Yuelun*, ils furent composés par ou en l'honneur des grands rois de l'Antiquité pour faire l'apologie de leur tribut civilisateur : le « Bassin Universel » *Xianchi* 咸池 est attribué à Huangdi 黃帝, l'air des « Six Tiges » *Liuqing* 六莖 à Zhuan Xu 顓頊 ; la

le ciel et la terre et émurent les démons et les esprits⁴⁵. S'il faut dire à présent qu'il n'est pas de musique qui n'incarne la physionomie⁴⁶ [de son compositeur] et n'en transmette l'esprit, cela implique que ces airs parfaits n'auraient su être confiés aux musiciens de la cour⁴⁷ : il fallait que ce fussent ces saints hommes en personne qui les jouassent avec les cordes et les flûtes, pour que leurs nobles sonorités soient pleinement préservées. Or Shun somma jadis Kui de « frapper les pierres musicales et de battre le lithophone pour que, les huit timbres s'harmonisant, les hommes et les esprits trouvent la concorde⁴⁸. » Nous sommes donc fondés à dire que la musique parfaite, bien qu'elle soit l'œuvre d'un sage, n'a guère besoin d'être exécutée par ce sage lui-même. Pourquoi donc ? Parce que la musique a son harmonie naturelle, qui ne se rattache pas aux sentiments humains⁴⁹. L'accord harmonieux des tons est réalisé dans le métal et les pierres, l'euphonie parfaite des sons est obtenue dans les vents et les cordes. Un poil même le plus ténu a encore une forme qui peut faire l'objet d'un examen, d'où la différence entre ce que perçoivent Li Lou ou un aveugle, selon leur sagacité ou leur cécité respectives. Mais si vous mélangez de l'eau avec de l'eau, qui saurait faire la différence⁵⁰ ? »

L'invité de Qin rétorqua en ces termes :

« Bien que mes comparaisons aient quelque chose d'abscons et d'imparfait qui leur vaut l'assaut de vos objections, il faut bien pourtant que l'argument principal soit acquis.

« Grande Manifestation » *Dazhang* 大章 célèbre la rayonnante vertu de Yao, le *Shao* 韶 chante l'excellence de la succession de Shun et le *Xia* 夏 la grandeur du roi Yu.

⁴⁵ Citation de la « Grande Préface » de Mao, qui attribue ce pouvoir non point à la musique mais à la poésie : « 動天地，感鬼神，莫近於詩：Rien n'est plus susceptible que la poésie de mettre en mouvement le Ciel et la Terre et d'émouvoir les démons et les esprits. »

⁴⁶ Ji Lian kang (p. 28) et Cai Zhongde (p. 465) comprennent *ti* 體 dans le sens de *benti* 本體 « qualité essentielle, propriété substantielle » ; nous privilégions le sens de *xingtǐ* 形體 « aspect physique », en rappelant le passage relatif au Roi Wen dont le visage transparaissait dans la musique et se montrait à Confucius.

⁴⁷ *gushi* 瞽史 littéralement « fonctionnaire aveugle », qui dans l'administration impériale des Zhou était chargé de la musique : équivalent du *yue taishi* 樂太師 « Maître de Musique ».

⁴⁸ Cf. *Shangshu*, « Shun Dian » 舜典 (Les Règles de Shun).

⁴⁹ L'expression *wuguan yu renqing* 無關於人情 « sans rapport aux émotions » peut avoir indifféremment pour sujet la musique (*yinsheng* 音聲) ou bien son harmonie naturelle (*ziran zhi he* 自然之和).

⁵⁰ Autrement dit c'est une seule et même propriété, l'harmonie, qui est au cœur de chaque air de musique (et non une émotion), aussi n'y a-t-il rien qui doive être distingué par l'auditeur. L'expression « mélanger de l'eau avec de l'eau » (*yi shui ji shui* 以水濟水) renvoie à la tirade de Yan Ying 晏嬰, ministre de Qi 齊 qui au moyen d'une métaphore culinaire expliquait au Prince Jing 景公 la différence entre l'harmonie (*he* 和) et la conformité ou uniformité (*tong* 同) : la première implique une pluralité et une diversité d'éléments savamment mélangés et ajustés, la seconde n'est qu'une adjonction monotone d'éléments semblables ; Yan Ying conclut : « 君所謂可，據亦曰可，君所謂否，據亦曰否，若以水濟水，誰能食之？ Tout ce que vous approuvez, il l'approuve ; tout ce que vous désapprouvez, il le désapprouve. Qui mangerait d'un bouillon où l'eau serait assaisonnée avec de l'eau ? » Cf. *Zuo zhuan*, Duc de Zhao 20^{ème} année.

Prenons donc encore l'exemple de Gelu qui, en entendant une vache meugler, savait que ses trois veaux avaient été sacrifiés⁵¹, ou du maître de musique Kuang qui en soufflant dans les tubes musicaux savait que les airs du sud n'étaient pas offensifs et que l'armée de Chu serait défaite, ou bien encore de cette femme du clan Yangshe qui en entendant pleurer son petit-fils à la naissance sut qu'il causerait la ruine du clan⁵². Toutes ces histoires se sont vérifiées au cours des siècles, c'est bien pourquoi elles ont été consignées. Si l'on en tire les implications, il n'est rien, du faste ou du déclin, de la bonne ou de la mauvaise fortune, qui ne se trouve dans la musique. Mais si néanmoins vous persistez à soutenir que ce sont là pures fariboles, alors tout ce qui fut dit et écrit dans le passé est aussi à considérer comme bon à mettre au rebut et n'est d'aucune utilité. Proclamer la validité générale d'un tel raisonnement ne contentera personne. Si vous pouvez expliciter ces raisons-ci, clarifier ces causes-là, et arranger les deux théories de manière à ce qu'elles tiennent toutes les deux, j'en entendrai volontiers davantage. »

L'hôte répondit :

« Je vous croyais de ceux qui, lorsqu'un aspect des choses leur a été dévoilé, sont capables de découvrir le reste par eux-mêmes et d'en saisir le sens sans s'appesantir sur les mots⁵³ ; c'est pourquoi je m'en suis tenu jusque là à un propos assez général, omettant d'entrer dans les détails. Mais voilà que vous m'importunez à me chercher sans fin des objections ; m'aviserais-je de rester plus longtemps sans vous exposer complètement le fond de ma pensée ?

Si cette vache de Lu savait que les victimes sacrificielles étaient immolées, et s'affligeait de ce que plus aucun de ses trois petits ne soit encore en vie, portant en elle ce chagrin au fil des années et exprimant sa plainte auprès de Gelu, c'est que son cœur était semblable à celui des hommes, dont elle ne différait que par sa forme animale. Et là encore, ce point ne manque pas de me laisser perplexe. Un bovin n'appartient pas à l'espèce humaine, et aucun moyen ne leur permet de communiquer ou de se comprendre mutuellement. Si vous soutenez que les oiseaux et autres animaux sont doués de parole et

⁵¹ Gelu 葛蘆, chef de la tribu barbare Jie 介, sut en entendant le meuglement d'une vache que ses trois veaux avaient servi de victimes sacrificielles : « C'est son cri qui le dit 其音云 » Cf. *Zuozhuan*, Duc de Xi (僖公) 29^{ème} année.

⁵² La mère de Shu Xiang 叔向 (haut fonctionnaire du Royaume de Jin sous les Printemps et Automnes) du clan Yangshe 羊舌氏, se rendit voir son petit-fils nouveau né ; mais arrivée dans la pièce elle fit demi-tour sans même l'avoir regardé : il lui suffit de l'entendre pousser un cri semblable à celui du loup pour y déceler l'indice d'un cœur féroce et le funeste présage de la ruine du clan. Cf. *Guoyu*, « Jin yu » 晉語 et *Zuozhuan*, « Duc de Zhao » 28^{ème} année.

⁵³ Avec une grande aisance dans le maniement des références philosophiques, Ji Kang accole ici deux formules empruntées respectivement à Confucius (*fan san yu* 反三隅 : découvrir seul les trois autres coins quand le premier a été mis en lumière), déjà citée au début du dialogue, et à Zhuangzi : « *de yi wang yan* 得意忘言 saisir le sens et oublier les mots », exploitée par Wang Bi.

que Gelu par nature aurait été le seul capable de les comprendre, alors il ne s'agit pour lui que d'interpréter leur langage pour les comprendre, comme si en somme il traduisait une langue étrangère, et non de connaître leurs sentiments de en se livrant à l'examen des sons ; aussi n'est-ce pas là un argument valable pour me réfuter. Si vous tenez qu'un homme à l'intelligence singulière sait nécessairement pénétrer le sens de toute chose au contact de laquelle il se trouve, et qu'il n'est rien dont il ne puisse avoir connaissance, permettez moi d'aborder pour commencer un des aspects les plus faciles de la question et de vous demander : si un sage se retrouvait du jour au lendemain dans une contrée barbare, comprendrait-il le langage qui s'y parle ? L'objecteur que vous êtes devrait répondre que oui. Comment expliquera-t-on cette réponse ? Je souhaiterais ici emprunter à votre réfutation, afin de délimiter le champ de la connaissance. Ce sage devra-t-il avoir avec les autochtones des échanges prolongés pour comprendre leur langage ? Ou bien soufflera-t-il dans les tuyaux musicaux pour évaluer leur musique ? Ou encore examinera-t-il l'expression de leur visage pour connaître leur for intérieur ? Dans ce dernier cas, ce serait connaître tout naturellement le cœur de quelqu'un à partir de sa physionomie : bien que l'autre n'ait rien dit, il n'en resterait pas moins possible de le comprendre, et ce en se dispensant de la parole⁵⁴. Prenons à présent le cas où il soufflerait dans les tubes musicaux pour examiner la musique afin de connaître la pensée de l'autre, et imaginons que celui-ci, ayant à l'esprit le mot "cheval", dise par erreur "cerf" ; celui qui l'observe saurait quand-même à partir de "cerf" que c'est "cheval" qu'il voulait dire. Cela signifie que la pensée n'est pas attachée à ce qui est dit par un lien nécessaire, et que les paroles ne suffisent pas à vérifier ce qui se trouve dans l'esprit. Si enfin c'est par contacts et échanges répétés qu'il en arrive à comprendre cette langue, on est alors dans la même situation qu'un enfant sachant parler après l'avoir appris auprès d'un professeur ; quel lieu y a-t-il en ce cas de célébrer comme vous le faites une soi-disant sagacité ?

Le langage est quelque chose qui n'est ni naturel ni nécessaire, les usages varient d'une région à l'autre, et une même chose ne s'appelle pas partout de la même manière ; on n'a fait là que choisir un nom pour l'employer comme marqueur. Le sage scrute la raison des choses, considérant que tout a un principe auquel il est capable de remonter et que rien, même de profondément subtil, n'échappe à sa clairvoyance. Ceci étant, si ce principe reste caché, même en étant tout proche il ne le distinguera pas. Aussi ne pourra-t-il pas à toute force comprendre le langage d'un autre territoire. En suivant les implication de ces

⁵⁴ Les traducteurs s'accordent pour comprendre la phrase *zhi zhi zhi dao, ke bu dai yan ye* 知之之道，可不待言也 dans le sens de « quant au moyen dont il le comprend, il est inutile de nous étendre sur ce point » (Cai Zhonde p. 310, Ji Lian kang p. 35, Xia Mingzhao p. 99, Han Geping p. 457). Toutefois, dans la mesure où tout ce passage traite des possibilités et des limites du langage, nous inclinons à la comprendre dans le sens de : « ce moyen de connaissance peut ne pas nécessiter/ faire fond/ s'appuyer sur (*dai* 待) la parole. »

remarques, ne conçoit-on pas dès lors pleinement que Gelu n'ait pu comprendre la plainte de cette vache ?

Vous arguez encore que le maître de musique Kuang en soufflant dans les tubes musicaux savait que les airs du sud n'étaient pas combatifs et que le royaume de Chu dégageait de nombreux sons mortifères. De cela aussi j'ai quelque doute. Puis-je vous demander si, lorsque Maître Kuang soufflait dans les tuyaux sonores, c'était réellement d'un air du royaume de Chu qu'il s'agissait ? Une distance de mille lieues le sépare en effet du royaume de Jin, et le son ne peut porter aussi loin. Si vous maintenez que Maître Kuang savait bel et bien que c'était un air de Chu qui lui parvenait et pénétrait par ses tubes musicaux, alors je vous ferai remarquer qu'au sud de Chu se trouvent également les royaumes de Wu et de Yue, et au nord ceux de Liang et de Song ; s'il ne voyait pas la source de ce qu'il entendait, comment pouvait-il l'identifier avec certitude ?

En règle générale, l'activation et la stimulation des énergies *yin* et *yang* engendrent la formation des vents ; les souffles s'incitent mutuellement et en touchant la terre impulsent au vent son essor ; de quelle manière ce vent pourrait-il, s'étant levé à la cour de Chu, parvenir et pénétrer à Jin ? En outre, les six tons *yin* et les six tons *yang* permettent de distinguer les énergies des quatre saisons : lorsque arrive une certaine saison, l'énergie correspondante se met en mouvement, le tube musical associé résonne et la poussière se disperse⁵⁵. Tout cela relève d'interactions naturelles qui n'ont guère besoin pour fonctionner d'une intervention humaine. Les notes ascendantes et descendantes⁵⁶ divisent de manière

⁵⁵ Les douze tons (*lü* 律) rendus par les tubes musicaux se répartissent en six tons *yin* (les *lü* 呂) et six tons *yang* (les *lü* 律), c'est pourquoi l'échelle était désignée par le terme *lülü* 律呂. Ji Kang évoque ici une pratique de cour permettant de marquer le passage du temps. Dans le système cosmologique des Han, les tons de la gamme procédaient de standards d'autorité cosmique (mansions célestes) et étaient associés aux douze rameaux terrestres ou encore aux douze divisions de l'année (par exemple le *Huangzhong* 黃鐘, premier ton de la gamme, est associé au solstice d'hiver). Ainsi, les tubes musicaux résonnaient lorsque arrivait la période du cycle correspondante. Une fine couche de cendres de roseaux était placée à l'embouchure des tubes musicaux, et lorsque l'air avait changé avec l'arrivée de la nouvelle saison, une énergie sympathique venait souffler la poussière hors du tube musical correspondant. Cf. le *Houhan shu*, juan 21, « *lüli zhi* » 律曆志.

⁵⁶ Les termes *shang sheng* 上生 et *xia sheng* 下生 renvoient à la division génératrice des tuyaux sonores par le procédé de l'alternance de quintes supérieures et de quartes inférieures, exposée dans la section « *Yinlü* » 音律 du *Lüshi Chunqiu* (trad. I. Karmenarovic, *Printemps et Automnes de Lü Buwei*, Paris, éd. Cerf, 1998, p. 100). Il s'agit de la génération des tons rendus par les douze tubes sonores, selon des procédés algorithmiques permettant d'obtenir proportionnellement les longueurs des tuyaux et les hauteurs des notes à partir de la Cloche Jaune *huangzhong* 黃鐘. Selon que l'on augmente ou diminue la longueur d'un tube donné, on parle de « génération ascendante » *shang sheng* 上生 (on obtient alors un tube dont le son est abaissé d'une quarte) ou « descendante » *xia sheng* 下生 (le tube obtenu émet un son élevé d'une quarte). Merci à Marc Kalinowski pour son aimable contribution et son article hautement éclairant : « Théorie musicale et harmonie calendaire à la fin des Royaumes combattants : les livres des jours de Fangmatan (239 avant notre ère) », *Études chinoises*, vol. 30, 2011, p. 99-138, en particulier p. 112-113. Voir aussi la présentation de E. Chavannes en annexe à la traduction de la section sur les « tuyaux sonores » du *Shiji*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient A. Maisonneuve, 1967, p.173-174 ; L. Laloy, *La Musique Chinoise*, Paris, Laurens, 1909, p.

égale l'harmonie des cinq tons et ordonnent la répartition du dur et du souple⁵⁷. Ceci étant, les douze tons des tubes musicaux rendent des sons fixes, et bien que vous souffliez le ton *Zhonglü* à l'hiver, sa sonorité sera naturellement pleine et inaltérée⁵⁸. Donc si quelqu'un qui se trouve à Jin stimule de son souffle un tube musical qui demeure inaltérable, comment un vent de Chu pourrait-il parvenir à pénétrer dans celui-ci pour participer à l'inflation et à la déflation du son ? Dans la mesure où le vent n'a pas de forme et où il n'existe pas de connexion entre le son et les tubes musicaux, n'est-il alors pas naturel que vous ne trouviez, ni dans le vent ni dans le tube, rien qui se prête à l'examen des principes ? Ne serait-ce pas plutôt que Maître Kuang, en vertu de ses vastes et nombreuses connaissances, avait en fait su repérer de lui-même les signes de victoire et de défaite, mais pour garder tranquille l'esprit de la population invoqua le divin mystérieux, comme l'avait fait Bo Changqian lorsqu'il garantissait au Duc Jing la longévité⁵⁹ ?

Vous prétendez encore que la mère de Shu Xiang, en entendant crier son petit-fils, perçut qu'il conduirait la famille Yangshe à sa perte. Puis-je me permettre une nouvelle fois de vous demander d'où lui venait cette connaissance ? Était-ce qu'en vertu d'une sorte de sixième sens elle était la seule à pouvoir comprendre quelque langue secrète ? Ou bien lui était-il arrivé d'entendre jadis le mugissement semblable et tout aussi funeste d'un autre enfant pour induire, sur la base d'une ressemblance entre les deux pleurs, que l'enfant de son propre fils provoquerait la ruine du clan ? S'il s'agit d'une prescience divine lui permettant de comprendre quelque langue secrète, ce n'est donc pas une connaissance obtenue à partir de principes rationnels, et vous aurez beau dire qu'elle a *entendu* le pleur, elle n'a en fait trouvé aucune preuve dans la voix même de l'enfant. Si en revanche elle savait ce cri de mauvais augure pour en avoir autrefois entendu un semblable, et qui s'était avéré porteur de malheur, ceci revient alors à examiner un pleur B à l'aune d'une voix A. Car la voix est au for intérieur ce que l'aspect physique est à l'esprit : il y a ceux qui, semblables en apparence, diffèrent par leurs sentiments, et ceux qui, différents par leur physionomie, ont au fond le même état d'esprit. Comment le mettre en lumière ? Les sages par exemple, d'esprit similaire et de vertu équivalente, diffèrent par leur allure ; or si le for

39-53 ; M. Granet : « Nombres et rapports musicaux », in *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 174-204.

⁵⁷ Le dur et le souple sont les caractéristiques respectives de *qian* 乾 et *kun* 坤, les deux premiers hexagrammes du *Changement*. La pensée holistique des Han établissait des corrélats entre les douze tons et les hexagrammes.

⁵⁸ D'après la section des ordonnances calendériques « Yueling » du *Liji*, le ton *zhonglü* 中呂 est associé au premier mois de l'été (*mengxia* 孟夏), il n'est donc pas approprié de le jouer en hiver.

⁵⁹ Bo Changqian 伯常騫 prédisait au Duc Jing de Qi 齊景公 qu'il rallongerait sa vie de sept ans s'il pratiquait assidûment la prière et le sacrifice, et que la terre bougerait, comme un présage. En réalité, Bo savait, grâce à ses connaissances en astronomie, qu'il y aurait un tremblement de terre à ce moment-là en raison du mouvement des astres. Cf. les *Printemps et Automnes de Maître Yan* (*Yanzi Chunqiu* 晏子春秋) « neipian zaxia » 內篇雜下 et le *Recueil d'anecdotes* (*Shuoyuan* 說苑) juan 18 « bianwu » 辨物 (*Shuoyuan jiaozheng* 1987, ZHSJ p. 448-449).

intérieur est identique mais l'apparence dissemblable, comment peut-on parler d'une connaissance du premier fondée sur une observation de la seconde ?

En quoi du reste le mouvement de l'air dans la bouche lors de l'émission de la voix diffère-t-il du souffle emplissant les flûtes pour les faire chanter ? Qu'une lamentation soit bonne ou mauvaise ne vient pas de ce que la bouche de l'enfant est de bon ou de mauvais augure, de même que la sonorité claire ou troublée d'une cithare ne tient pas à l'habileté ou à la médiocrité du joueur. L'esprit peut bien rendre capable de discernement dans les raisonnements et d'habileté dans les conversations, mais il ne saurait pour autant rendre les sonorités d'une flûte plus fastes ou agréables, de la même façon qu'un musicien maîtrisant parfaitement le rythme et la mélodie ne pourra pas forcément tirer de son instrument des harmonies plus limpides. Ce n'est pas en vertu de l'excellence d'un musicien qu'un instrument est bon, ni à la faveur d'un cœur bienveillant qu'une flûte sonne harmonieusement. Par conséquent, le cœur et la musique sont deux choses clairement distinctes. Ces deux choses étant incontestablement telles, celui qui cherche à déceler les sentiments d'un autre ne s'attachera pas à observer sa physionomie, et celui qui veut sonder le cœur d'autrui ne se fiera pas à l'écoute des sons et des tons ; et ces gens désireux de connaître l'esprit de quelqu'un par le truchement de la musique ne sont-ils pas totalement hors du coup ? Pour ce qui est de cette femme de Jin, elle n'est pas parvenue à sa conclusion au terme d'un examen du son, mais s'est fiée seulement à une voix entendue antérieurement pour évaluer le pleur actuel. N'est-ce pas là une histoire qui fourvoya les toqués de curiosités des siècles passés, et que l'on n'a depuis lors jamais cessé de vanter ? »

Et l'invité de Qin de répliquer :

« J'ai entendu dire que celui qui essuie une défaite ne voit rien d'infamant à battre en retraite, dès lors qu'il y doit de rester sain et sauf⁶⁰. Mon esprit ne s'étant pas encore avoué pleinement vaincu, permettez-moi d'aborder dans la suite de ma critique les autres aspects de la question.

Si un homme paisible écoute de la cithare *zheng*, de la flûte ou du *pipa*, son corps s'agitiera et ses esprits se disperseront ; s'il entend en revanche la musique de la cithare *qin* ou *se*⁶¹, il sera serein et son esprit détendu. Pour un seul et même instrument, différentes

⁶⁰ La formule semble empruntée à Cao Zhi 曹植 dans le « Mémoire demandant (au souverain) d'appeler le royaume de Wu à capituler » (*qing zhao xiang jiangdong biao* 請招降江東表) : « 善論者不恥謝，善戰者不羞走 : Un bon débatteur n'éprouve pas de honte à s'incliner, un bon combattant ne rougit pas de s'esquiver. » *Quan Sanguo wen* vol. 2. (ZHSJ p. 1134).

⁶¹ Le *zheng* 箏 est un genre de cithare à chevalets mobiles, comptant initialement douze cordes ; produisant un son métallique et clinquant, il est souvent associé aux courtisanes et à la musique de divertissement ; la flûte traversière *di* 笛, bambou percé de six trous rapprochés, est très présente dans les musiques folkloriques ; le *pipa* 琵琶, initialement orthographié 批把 (décrivant les techniques de doigts sur les cordes) et traduit par « luth », est une sorte de mandoline à quatre cordes ; d'origine

mélodies ne produisent pas non plus les mêmes effets, et les sentiments varient selon les cas : l'exécution d'un air du royaume de Qin vous laissera exalté et soupirant d'admiration ; si l'on joue une mélodie de Qi ou de Chu, vos sentiments seront unifiés et vos pensées concentrées⁶² ; et si vous goûtez le charme d'une jolie mélodie, votre plaisir s'épanchera sans retenue et vos désirs seront pleinement satisfaits. Sous l'effet de la musique le cœur est transformé, et ses réactions sont multiples. Si le calme ou l'agitation adviennent sous l'influence de la musique, pourquoi tracer une délimitation entre ces effets et les émotions de joie et tristesse, tout en disant cependant qu'une musique à l'harmonie parfaite peut susciter n'importe quelle émotion ? Conférer aux sons musicaux une sorte de "Grande Unité" et imputer aux sentiments humains la multiplicité des changements⁶³, n'est-ce pas témoigner d'une totale méconnaissance des uns comme des autres ? »

L'hôte répliqua :

« Vous dites pour me réfuter que le *pipa*, le *zheng* ou la flûte rendent agité et fébrile ; vous ajoutez que l'effet des mélodies diffère pour chacune d'elles et que les sentiments varient en conséquence. Ce seraient donc bien là vraiment des choses par quoi l'on est affecté d'une façon constante⁶⁴. Avec le *pipa*, le *zheng* ou la flûte, l'intervalle [entre

barbare (Asie centrale), il est généralement associé aux musiques exotiques ou populaires. Le *se* 瑟 est une cithare assez proche du *qin* 琴 mais plus large et moins longue. Quatre chevalets mobiles retiennent les cordes, au nombre de 23 ou 25. Considéré comme très ancien (peut-être même antérieur au *qin* qui n'en serait qu'un perfectionnement), il est présent dans les orchestres de cour dès la fin des Printemps et Automnes, et utilisé en contexte rituel pour accompagner les chants ou dans les performances données lors de banquets officiels. On trouve près d'une quinzaine d'occurrences dans le *Shijing*, où il est pour la plupart apparié au *qin* et associé à la vertu du *junzi*. Cf. L. Laloy, *La musique chinoise*, Paris, Henri Laurens éd. Paris, 1903, p. 64, 76-77 ; Ji Liankang 吉聯抗 : *Zhongguo yinyue cidian* 中國音樂詞典, (*Dictionnaire de la musique chinoise*) Renmin yinyue chubanshe, 1985 p. 75, 293, 335, 501. Voir illustration en annexes.

⁶² Ji Zha lui-même, lorsqu'il commentait les airs des différentes principautés, admirait la puissance dégagée par les chants de Qi 齊, qui reflétaient la force de ce pays, et s'extasiait sur la grandeur des chants de Qin, qui exprimaient le plus haut degré de la noblesse des Xia (*Zuozhuan* « Duc Xiang » 29^{ème} année).

⁶³ Ce passage est obscur et diversement interprété, cependant aucune des lectures proposées ne semble cohérente. L'invité essaie-t-il de mettre l'hôte face à la contradiction de son propos ? Nous comprenons l'expression « *tuo datong yu shengyin, gui zhongbian yu renqing* 托大同於聲音，歸眾變於人情 » comme une opposition entre d'une part la musique, immuable, définie par une qualité constante : la « grande unité » (*datong* 大同, dont on ne peut manquer de relever la forte connotation taoïste) — et non tour à tour par des épithètes telles que *zao* 躁, *jing* 靜, *ai* 哀, *le* 樂 ou autres — : et d'autre part la multiplicité des réactions qu'elle provoque, la diversité des sentiments qu'elle suscite (*zhongbian* 眾變). Cette opposition préfigure l'effort que fera l'hôte pour démontrer dans la suite de la discussion qu'une musique, en vertu de sa parfaite harmonie, émeut chacun en fonction de sa propre prédisposition affective. Quant à l'expression « *wu suo bu gan* 無所不感 » dans la phrase précédente, nous n'avons su déterminer s'il fallait la comprendre comme « il n'est rien (ie aucun être, aucun existant) qu'elle (la musique) n'émeuve », ou « il n'est rien (aucune émotion) qu'elle ne suscite. »

⁶⁴ Les traducteurs chinois s'accordent pour lire la phrase « *ci cheng suoyi shiren chang gan ye* 此誠所以使人常感也 » dans le sens de « c'est bien là quelque chose dont nous faisons souvent l'expérience/que

les notes] est serré et le timbre haut perché, les variations [dans la mélodie] nombreuses et le rythme rapide. Sous l'effet de notes aiguës menant un rythme vif, le corps s'agite et les esprits s'excitent. Il en va de même avec les carillons qui effarouchent l'oreille ou les cloches et tambours qui effraient l'esprit, c'est pourquoi en entendant le roulement des tambours, l'on songera aux officiers qui commandent les troupes⁶⁵. En somme, selon que son volume sonore est de plus ou moins grande ampleur, la musique produira chez l'homme une impression violente ou plus calme. La constitution de la cithare *qin* ou *se* quant à elle se caractérise par des intervalles [entre les cordes] espacés et un timbre grave, peu de changements et une sonorité limpide ; aussi, à moins d'écouter cette musique aux notes basses et aux rares changements d'une oreille paisible et l'esprit vacant, jamais vous n'en pourrez saisir la pureté et l'harmonie suprêmes, c'est pourquoi durant l'écoute le corps est au repos et l'esprit détendu.

L'effet de différentes mélodies varie, de la même façon que quand la musique est jouée sur différents instruments : les airs de Qi et de Chu sont très répétitifs⁶⁶, c'est pourquoi les sentiments sont unifiés ; les changements en sont infimes⁶⁷, c'est pourquoi les pensées sont concentrées. La musique d'une gracieuse mélodie en revanche puise à la

nous éprouvons fréquemment » (Cai Zhongde p. 477, Han Geping p. 459, Ji Liangkang p. 41, Xia Mingzhao p. 103). Mais une telle lecture ne semble pas conforme à la syntaxe (en particulier la tournure factitive *shiren* 使人). Comme Henricks et Ashmore, nous avons préféré lire *changgan* 常感 dans le sens d'une « affection constante, régulière », puisque le débat porte précisément sur la question d'une loi invariante voire nécessaire entre la musique et les émotions qu'elle produit ; *chang* 常 constitue par ailleurs une notion clé du dialogue et doit être lu dans son sens fort de « constante », plutôt que comme simple adverbe de fréquence.

⁶⁵ Peut-être faut-il entendre dans ce passage une résonance à l'histoire de Chen Buzhan évoquée plus haut, mort de terreur en entendant les roulements de tambours provenant du champ de bataille ? Ji Kang fait manifestement allusion à un passage du *Yueji* dans lequel Zixia passe en revue les différents instruments et les met en correspondance avec une certaine réaction émotionnelle de l'auditeur, qui varie selon le timbre : « 鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武。君子聽竽笙鐘聲則思武臣。石聲磬，磬以立辨，辨以致死。君子聽磬聲則思死封疆之臣。 (...) 鼓鞀之聲歡，歡以立動，動以進眾。君子聽鼓鞀之聲則思將帥之臣 : Les cloches émettent un sonore tintement métallique qui sert à lancer le signal ; ce signal emplit les soldats de courage et prépare l'âme au combat ; le gentilhomme qui entend ces sonorités pensera aux hommes qui servent dans la bataille. Les lithophones émettent un tintement minéral, qui sert à établir un bon sens de la distinction ; celui-ci dispose à sacrifier sa vie pour la cause ; le gentilhomme qui entend ces sonorités pensera à ceux qui sont morts aux frontières pour défendre leur royaume. Les tambours émettent un grondement éclatant, qui sert à établir la motivation ; la motivation pousse en avant les masses ; le gentilhomme qui entend ces sonorités pense à ceux qui le servent comme généraux. » Cf. *Yueji* « Wei Wen hou » 魏文侯.

⁶⁶ Difficile de déterminer si *zhong/chong* 重 est à comprendre dans le sens de *chenzhong* 沉重 « grave, massif, imposant », comme le suggèrent Ji Liankang (p. 41) et Cai Zhongde (p. 477), ou de *chongfu* 重復 « aux nombreuses répétitions », qui serait une autre manière de désigner le caractère monotone, peu varié de ces musiques. C'est le sens que nous avons favorisé, à la lumière d'expressions comme *bian shao* 變少 ou *bian xi* 變希 rencontrées en d'autres endroits du texte, et par contraste avec la richesse sonore des « jolies mélodies ».

⁶⁷ Une note de Dai Mingyang indique que *shao* 少 « peu nombreux » doit être lu à la place de *miao* 妙 « subtil » ; la traduction par « infime » permet de rendre les deux sens.

beauté des multiples notes et allie l'harmonie des cinq tons ; la matière en est riche et les effets étendus, aussi l'esprit est-il subjugué par la multitude des inflexions musicales ; les cinq tons sont conjointement utilisés, c'est pourquoi le plaisir s'épanche sans retenue et les désirs sont comblés.

Toute musique se définit en substance par son caractère simple ou répétitif, son timbre grave ou aigu, son euphonie ou sa dysharmonie, et les émotions humaines en guise de réaction consistent dans le calme ou l'agitation, la dispersion ou la concentration. Il en va de même par exemple lorsque vous visitez la capitale : vos regards s'éparpillent et vos sentiments déferlent, tandis que si vous demeurez à écouter attentivement une mélodie vos pensées sont paisibles et l'expression de votre visage reste régulière. Cela signifie que l'essence de la musique tient exclusivement dans la lenteur ou la rapidité, et que la réponse des émotions est circonscrite à la tranquillité ou à l'agitation.

De même que les mélodies produisent des effets différents et que les réponses émotionnelles varient selon ceux-ci, de même les saveurs sont diversement exquis mais la bouche qui les goûte aussitôt les distingue. Les cinq saveurs ont une infinité de combinaisons différentes, mais elles ont en commun d'être succulentes ; de même les variations des mélodies, pour innombrables qu'elles soient, ont toutes en commun d'être harmonieuses. Les saveurs ont la succulence, la musique a l'harmonie [pour essence]. Cela étant, les émotions advenues consécutivement aux mélodies sont séparées de la sphère de l'harmonie, et les sensations gustatives parues en réaction aux saveurs sont coupées du champ de la succulence⁶⁸. Comment joie ou tristesse trouveraient-elles à s'immiscer là ?

⁶⁸ Ce passage tout entier manque de cohérence dans l'enchaînement des propositions, qui semble à première vue pourtant logique. Impossible de dire s'il s'agit-il d'une corruption du texte, d'une faiblesse logique de l'argumentation ou d'un tour de sophiste pour embrouiller l'interlocuteur. La difficulté est accrue par l'usage de termes comme *jin* 盡 et *jue* 絕, qui peuvent avoir des sens aussi différents que « être coupé, séparé de », « se limiter, s'arrêter à », ou encore « consister pleinement et exclusivement en ». Le texte initial donne : « 美有甘, 和有樂, 然隨曲之情, 盡於和域; 應美之口, 絕於甘境 : Parmi ces saveurs succulentes se trouve la douceur, parmi ces sonorités harmonieuses se trouve la joie. Cela étant, les émotions advenues avec les mélodies sont séparées du champ de l'harmonie, et les sensations gustatives parues en réaction aux saveurs exquis sont coupées du champ de la douceur », qui est un enchaînement peu intelligible avec les lignes précédentes (夫曲用每殊, 而情之處變, 猶滋味異美而口輒識之也。五味萬殊, 而大同於美; 曲變雖眾, 亦大同於和). Dai Mingyang ne relève aucune des incohérences du passage, Ji Liankang et Cai Zhongde s'efforcent de les résoudre par certaines substitutions : Ji Liankang suggère de remplacer *he you le* 和有樂 par *yue you he* 樂有和 (p. 42 & 44) ; mais même ainsi l'incohérence logique n'est pas résolue, puisque *yue you he* 樂有和 et *mei you gan* 美有甘 ne sont pas en correspondance. Cai Zhongde suggère de remplacer 美有甘, 和有樂 par 味有美, 樂有和, et 應美之口絕於甘境 par 應味之口絕於美境 (p. 475 note 13 & p. 477). Cette proposition semble la plus judicieuse, c'est pourquoi nous l'avons suivie pour adapter la traduction. Malgré l'obscurité de ce passage, il semble que l'argument principal soit celui-ci : les sentiments sont coupés du domaine de l'harmonie, i.e. les premiers appartiennent à l'homme et sont subjectifs, la seconde appartient en propre à la musique et est objective. Dans cette mesure, il n'est aucun sentiment, ni joie, ni tristesse, qu'on puisse trouver dans la musique.

Les hommes éprouvent des sentiments différents et chacun selon sa propre perception des choses exprime ce qui se trouve au fond de lui. Si l'humeur est équilibrée et harmonieuse, c'est-à-dire si la tristesse et la joie sont équipollentes, alors aucune de ces émotions n'est émise en priorité sur l'autre, aussi la réaction n'est-elle à terme que de calme ou d'agitation. Si une émotion quelconque s'exprime, c'est que le cœur est déjà dominé par un sentiment particulier et n'est donc pas dans un état d'équilibre et d'harmonie. De ce point de vue, l'agitation et la quiétude sont l'œuvre de la musique, la joie et la tristesse sont une orientation préalable des sentiments. Vous ne pouvez pas, en voyant que la musique suscite des réactions de quiétude ou d'agitation, soutenir que par conséquent la joie et la tristesse ont elles aussi toutes deux leur source en celle-ci.

De plus, bien qu'il existe des musiques paisibles et d'autres impétueuses, c'est la même harmonie qui les caractérise, et il n'est aucune des émotions suscitées par cette harmonie qui ne se déclenche pas d'elle-même. Comment le mettre en lumière ? Imaginons ici une salle pleine de convives ; légèrement grisé par la boisson, l'on se met à pincer les cordes de la cithare ; dans l'auditoire, certains sont pris d'allégresse et se réjouissent, d'autres sont saisis de tristesse et versent des larmes. Non que la musique introduise un sentiment de tristesse chez ceux-ci, et de joie chez ceux-là ; car elle est restée égale à elle-même ; cependant la joie et l'affliction en résultent simultanément, n'est-ce pas que [la musique] « souffle de mille façons différentes à travers les êtres⁶⁹ » ? Or c'est uniquement parce la musique ne régit pas la réjouissance ou la colère, et ne doit pas davantage régenter la joie ou la tristesse, que l'on peut voir survenir aussi bien l'une que l'autre. Si la musique était d'emblée fixée d'un côté ou de l'autre et contenait des sons univoques, les émotions qu'elle exprime et manifeste se rangeraient elles aussi dans l'un ou l'autre de ces registres. Et dans ce cas, comment pourrait-elle solliciter simultanément des tempéraments si différents, et déclencher conjointement une telle pluralité de sentiments ?

Partant, l'on dira que la musique a pour propriété constitutive un équilibre harmonieux, mais qu'il n'y a pas de règle constante dans la manière dont elle affecte les êtres. Quant à la caractéristique principale de l'esprit, c'est d'être occupé par un certain sentiment, qui attend de s'extérioriser en réponse à une stimulation donnée. Ceci étant, l'émotion et la musique empruntent des voies divergentes, et prennent des sentiers qui ne s'entrecroisent guère. Comment pouvez-vous maculer la grande harmonie de l'affliction ou de l'allégresse, et affubler ce nom vide de "joie" ou de "tristesse"⁷⁰ ? »

⁶⁹ Reprise du passage de *Zhuangzi* sur les flûtes célestes, évoqué plus haut.

⁷⁰ « *yande ran taihe yu huanqi, zhui xuming yu aile zai* 焉得染太和於歡感，綴虛名於哀樂哉？ » En chinois moderne comme en anglais, les traductions, comprennent que *xuming* 虛名 se rapporte à la joie et à la tristesse, « appellations vides », « désignations creuses et sans fondement ». Or cette lecture, pour cohérente qu'elle soit, ne semble pas conforme à la syntaxe de la phrase (notamment, quelle fonction aurait alors la préposition *yu* 於 ?), basée sur un parallélisme : d'après notre analyse, il semble plutôt que dans les deux propositions, après *yu* 於 figurent les termes dont il est impropre de

L'invité de Qin rétorqua :

« Vous affirmez que la musique, qu'elle soit véhémence ou plus calme, a dans tous les cas son harmonie, et que les émotions suscitées par cette dernière procèdent à partir d'elles-mêmes ; c'est pourquoi lorsque stimulé par la boisson l'on s'est mis à jouer de la cithare, les effets de joie et de tristesse peuvent advenir simultanément parmi les auditeurs ; cela signifie qu'un sentiment particulier se trouvait préalablement en leur for intérieur, par conséquent celui qui est empli de joie exprimera ce sentiment même en entendant une musique triste, tandis qu'un autre empli de tristesse sera affecté⁷¹ même en entendant une musique joyeuse. Or la musique a bien une qualité déterminée de joie et de tristesse, simplement la transformation qu'elle opère est lente et ne saurait agir en forçant ou en précipitant, encore moins en inversant un sentiment en son opposé. Le cœur est occupé par un certain sentiment qui est activé au contact des choses extérieures, c'est pourquoi la joie et la tristesse répondent simultanément. Mais en quoi l'expression concomitante de ces deux émotions porte-t-elle préjudice au fait que la musique ait des principes définis⁷² ? »

Et l'hôte de répartir :

« Vous m'objectez que la joie et la tristesse rendent des sons bien définis mais que des sentiments déjà bien ancrés ne peuvent être incessamment infléchis, ce qui explique tout simplement pourquoi quelqu'un d'humeur chagrine même en entendant des sons joyeux restera triste. Si comme vous le dites il existe des types de musique définis par des qualités fixes, mettons que l'on joue à plusieurs reprises *Le Brame des Cerfs*⁷³ — qui relève assurément de vos “musiques joyeuses” —, et qu'on le fasse écouter à une personne accablée de chagrin ; bien que le changement opéré par la musique soit long à agir, jamais ce chant cependant ne parviendra à infléchir son humeur pour la renverser en gaieté ; et certes, comment pourrait-il exaspérer davantage ce chagrin ? Il en va comme de la flamme d'une torche, qui même si elle ne parvient pas à réchauffer toute une pièce, ne saurait

« souiller, orner, affubler » (*ran* 染, *zhui* 綴) d'une part *taihe* 太和 la Grande Harmonie, et d'autre part *xuming* 虛名 le « nom vide », i.e. une entité neutre, vierge de toute dénomination sentimentale. Nous développerons plus amplement dans le commentaire le sens de cette formule et sa connotation taoïste.

⁷¹ Ji Kang emploie le terme ambivalent *gan* 感, qui signifie souvent l'émotion en général, mais qu'il faut comprendre ici plus spécifiquement dans le sens de *shanggan* 傷感.

⁷² Les « principes déterminés » *dingli* 定理 sont la nature gaie ou triste des sons musicaux.

⁷³ *Lu ming* 鹿鳴 « Le brame des cerfs » est la première des Odes mineures (*Xiaoya* 小雅) du *Shijing*, chantée à l'occasion des banquets offerts aux ministres et aux émissaires des princes feudataires. Pour n'en citer que la dernière strophe : « 呦呦鹿鳴、食野之芩。我有嘉賓、鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴、和樂且湛。我有旨酒、以嘉樂嘉賓之心 : Les cerfs brament de concert et dans la plaine broutent la scutellaire. J'ai d'excellents convives, pour qui l'on joue les cithares *se* et *qin*. L'on joue les cithares *se* et *qin*, la concorde et l'allégresse règnent et se prolongent. J'ai un vin exquis, pour honorer mes convives et réjouir leurs cœurs. »

assurément pas non plus la refroidir. Car le feu n'est pas chose à amplifier le froid, de même la musique n'est pas un moyen d'exacerber le chagrin. Si le jeu de la cithare dans la salle de banquet a pour effet d'amener aussi bien l'allégresse que l'affliction, c'est seulement parce que la suprême harmonie des sons a ouvert la voie à l'épanchement de sentiments jusqu'alors restés contenus en latence, de telle sorte que les affects provoqués par des facteurs extérieurs trouvent à se déployer complètement par soi-même.

Vous prétendez qu'un certain sentiment, ancré au fond de vous, est avivé au contact des choses extérieures, de sorte que des réactions de joie et de tristesse peuvent advenir simultanément. Dans le cas du chagrin par exemple, il y a des gens qui en apercevant un guéridon ou une canne versent des larmes, ou d'autres qu'affecte la vue d'un char ou d'une tunique⁷⁴ ; ceci simplement parce qu'ils sont émus de ce que, [à la mort d'un proche], ses objets subsistent une fois la personne partie et ses affaires demeurent une fois le corps physiquement disparu. Dans chacune de ces situations, c'est pour des causes bien précises que ces réactions adviennent, et ce n'est pas en tout lieu ni en toute occasion que ces gens s'affligent et versent des larmes⁷⁵. Mais dans le cas où il n'est ni guéridon ni canne pour provoquer l'émotion, et où l'on se met à pleurer juste pour avoir entendu une musique harmonieuse, n'est-ce pas parce que les émotions déclenchées par l'harmonie s'expriment uniquement à partir d'elles-mêmes⁷⁶ ? »

L'invité de Qin riposta :

« Vous évoquez cette situation où dans une assemblée de convives légèrement grisés par la boisson, les accords de la cithare provoqueront aussi bien des réactions de joie

⁷⁴ Il faut comprendre qu'il s'agit là d'objets ayant appartenu à des proches défunts. On trouve la même idée dans un poème de lamentation de Ji Kang composé à la mort de sa mère et d'un frère : « 感机杖兮涕洟瀾(...) 觀遺物兮心崩摧 : Devant leur accoudoir et leur canne, je m'émeus et pleure à chaudes larmes. (...) Mon cœur se brise à la vue de ces objets qu'ils ont laissés. » (*siqin shi* 思親詩 « Pensant à mes proches », Dai Mingyang p. 54) ; voir encore la ballade « duange xing » 短歌行 de Cao Pi 曹丕, écrite à la mort de son père (Guo Maoqian 郭茂倩, *Yuefu shiji* 樂府詩集 juan 30, Pékin, ZHSJ, 1979 p. 448).

⁷⁵ « *bu wei chu di er sheng ai, dang xi er lei chu* 不為觸地而生哀，當席而淚出 » Nous n'avons su déterminer à quoi renvoyaient les expressions *chudi* 觸地 « dans un lieu » et *dang xi* 當席 « devant une natte » : sont-elles un rappel de *jian jizhang* 見机杖 et *du yufu* 觀輿服 ? Ou bien évoquent-elles, comme le suggèrent les traductions sans préciser davantage, un contexte de paysage et de banquet ?

⁷⁶ Le texte est vraisemblablement corrompu à cet endroit : Dai Mingyang (p. 218) fait état de deux éditions différentes : d'une part *jian jizhang yi zhi gan* 見机杖以致感, qui est le parallèle de *ting hesheng er liuti* 聽和聲而流涕 ; et d'autre part *wu jizhang yi zhigan* 無机杖以致感, qui semble plus cohérent : on est ici précisément dans le cas d'une émotion suscitée non point à la vue d'un objet particulier (*jian jizhang* 見机杖) mais en l'absence même d'objet (*wu jizhang* 無机杖), simplement en entendant de la musique qui est capable de susciter toutes les émotions selon la prédisposition affective de chacun. En suivant la note de Dai Mingyang qui invite à comprendre *ye* 邪 pour *ye* 也, nous lisons la phrase « *si fei he zhi suo gan, mo bu zifa ye* 斯非和之所感，莫不自發也 » comme une interro-négative (rhétorique) et non comme une affirmative.

que de tristesse. Pour accréditer votre propos, j'avancai l'idée d'une inclination préalable de l'humeur, qui se manifestait sous le coup d'un stimulus extérieur. Je vais à présent examiner la nature du cœur humain pour éclairer ma pensée par des faits avérés.

Le cœur humain est triste quand il n'est pas gai, et gai quand il n'est pas triste : tels sont les deux grands champs de l'affectivité. Les pleurs sont ainsi la marque du chagrin, et le rire un signe de la joie. Chez celui qui entend un chant de Qi ou de Chu, l'on ne verra qu'une mine navrée et des larmes, mais jamais l'on n'a vu à son expression l'esquisse d'un rire ou d'un sourire. Il ne semble donc faire aucun doute que la tristesse soit constitutive des airs de Qi et de Chu, c'est pourquoi la réaction qu'ils induisent est de la même teneur. Comment pourrait-ce n'être qu'une simple question de "nombreuses répétitions et de rares modulations [dans le morceau], par quoi les sentiments sont unifiés et les pensées concentrées" ? Si la musique peut vraiment faire advenir les larmes, on voit donc de manière concluante qu'elle contient bien en elle la joie ou la tristesse. »

À quoi l'hôte fit en réponse :

« Si les sentiments humains s'expriment sous forme de joie ou de tristesse, celles-ci sont de plus ou moins grande ampleur, et n'atteignent pas toujours dans leur manifestation la même intensité. Pour une peine modérée en effet l'expression du visage sera seulement contrariée, mais dans le cas d'une profonde affliction les pleurs afflueront : telles sont les manières de la tristesse ; pour une légère gaieté la mine sera seulement réjouie mais dans le cas d'une joie extrême le rire surgira : tels sont les modes de la joie. Comment éclairera-t-on ces choses-là ? Sachant vos proches heureux et en sécurité, vous vous sentez épanoui et naturel, dans la plénitude de vous-même. Mais quand ils réchappent de justesse à une situation critique, c'est à peine si, dans votre soulagement, les battements de vos mains suivront le rythme de vos pieds⁷⁷. N'est-il pas évident de ce point de vue-là que de tels transports de joie ne valent pas cet état antérieur de plénitude naturelle⁷⁸ ?

Quant au rire et au sourire, bien qu'ils procèdent d'une humeur heureuse, leur manifestation n'en a pas moins sa propre cause et n'est pas une forme de réponse naturelle à la musique. Autrement dit, c'est l'état de plénitude qui dans la réaction de joie à la musique est primordiale, et dans la réaction de tristesse ce sont les larmes ; lorsque l'on pleure la physionomie s'altère et cela est perceptible, tandis que dans le sentiment de plénitude, l'âme est unifiée et aucun changement n'est visible au dehors ; c'est pourquoi l'on peut seulement

⁷⁷ *Bian buji wu* 拈不及舞: *bianwu* 拈舞, danser en battant des mains, est une expression lexicalisée désignant une manifestation d'exultation et de joie frénétique (*wu* 舞 = 舞).

⁷⁸ *Bu ruo* 不若 : non seulement ces deux états ne sont pas analogues, mais de surcroît l'état de félicité naturelle était préférable. L'expression « *xiang zhi zide* 向之自得 » pourrait signifier aussi « que je mentionnais tout à l'heure », selon que l'on comprend *xiang* 向 dans le sens de *congqian* 從前 ou de *gangcai* 剛才.

observer les différences mais non percevoir les ressemblances, distinguer les traits extérieurs mais guère sonder le for intérieur. Du reste, pourquoi le fait que rires ou sourires n'apparaissent pas lors de l'écoute se limiterait-il aux airs de Qi et de Chu ? Quant à vous qui ne cherchez pas la joie dans le domaine de la plénitude et, au motif que ces musiques de Qi et Chu ne provoquent pas le rire ou le sourire de l'auditeur, affirmez que le chagrin leur est constitutif, n'est-ce pas là savoir ce qu'est la tristesse mais méconnaître absolument la joie ? »

L'invité de Qin posa alors une dernière question :

« Une sentence de Confucius affirmait que “pour transformer les coutumes et réformer les mœurs, rien ne valait la musique⁷⁹”. Mais si les choses étaient comme vous le prétendez et qu'aucune forme de joie ou de chagrin ne se trouvait dans la musique, sur quoi reposerait alors la transformation des coutumes et la réforme des mœurs ? Par ailleurs les anciens se montraient circonspects à l'égard des airs légers et agréables, et réprimaient les sonorités qui ravissaient les oreilles ; c'est pourquoi le Maître exhortait à “proscrire la musique de Zheng et tenir à l'écart les flagorneurs⁸⁰”. Toutefois si les airs de Zheng et de Wei [dépravent le cœur] tandis que l'on frappe les phonolithes de jade pour mettre en osmose les esprits et les hommes⁸¹, puis-je vous demander sur lesquelles de ces musiques, des airs de Zheng ou des Odes, qui incarnent respectivement les deux polarités de la grandeur et de la décadence, on fera fond pour réformer les mœurs et transformer les coutumes ? Je souhaiterais en entendre davantage à ce sujet, afin de dissiper définitivement mes doutes. »

⁷⁹ L'invité de Qin s'inscrit de bout en bout dans le cadre idéologique de la tradition confucéenne. En citant ici un passage du *Xiaojing* 孝經 (chap. 12 « Guang Yaodao » 廣要道 « Amplification de la Voie Fondamentale »), il invoque la fonction traditionnellement imputée la musique, qui constituait l'objet exprès et explicite du *Yuelun* de Ruan Ji, et qui se révèle ici aussi l'enjeu implicite du dialogue. Cf. *Xiaojing zhushu* 孝經註疏, *Shisanjing zhushu* ZHSJ, p. 2556.

⁸⁰ Les airs de la principauté de Zheng 鄭, associés à ceux de la principauté de Wei 衛 (5ème et 7ème livres de la section des Airs des Principautés *Guofeng* 國風 dans le *Shijing*) constituent l'archétype d'une musique destinée à l'agrément de l'auditeur, et donc accusée d'inciter à la débauche. Cf. *Lunyu* XV 10 : à Yan Hui qui lui demande comment gouverner un pays, Confucius répond : « (...) 樂則韶舞。放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆 : En matière de musique, prends pour modèle le *Shao* et sa gestuelle. Bannis les airs de Zheng et tiens à distance les beaux parleurs : les premiers débauchent la conduite, les seconds sont un danger pour l'état. » ; *Lunyu* XVII 18 : « (...) 惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者 : (...) Quelle horreur de voir les airs de Zheng semer le désordre dans les nobles Odes de Cour, et les langues bien affilées renverser trônes et familles ! »

⁸¹ Cf. *Yueji* : « 及夫禮樂之極乎天而蟠乎地，行乎陰陽而通乎鬼神 : Les rites et la musique atteignent les cieux et se meuvent sur la terre ; ils agissent avec les deux principes *yin* et *yang* et mettent en communication les hommes avec les esprits. » ; cf. aussi *Shangshu* « Shun Dian » : « 八音克諧，無相奪倫，神人以和 : Les timbres des huit instruments s'accordent et n'empiètent pas les uns sur les autres. Les esprits et les hommes se mettent en harmonie. » ; « 夔曰：戛擊鳴球，搏拊琴瑟以詠，祖考來格 : Kui dit : “Lorsque je frappe les pierres musicales et effleure les cithares pour accompagner le chant, les mânes des ancêtres paraissent” » (*Shangshu* « Yi Ji » *Sangshu zhengyi* p. 144).

À quoi l'hôte fit la réponse suivante :

« Pour parler de “réformer les mœurs et transformer les coutumes”, il faut avoir hérité d'une période de déclin et de dégénérescence. Les grands rois de l'Antiquité, qui se conformaient aux prescriptions du Ciel pour administrer le monde, devaient priser les enseignements de la facilité et de la simplicité⁸² et pratiquer le gouvernement par le non-agir⁸³. Le souverain au-dessus était paisible, ses sujets au-dessous étaient dociles. La transformation œuvrait de manière occulte et se réalisait par des voies cachées ; l'homme et le Ciel communiquaient, les espèces taries ou flétries étaient humectées et nourries de fluides revitalisants. À l'intérieur des six directions, tous les êtres baignaient dans le Vaste Courant, lavés et purifiés des poussières et des miasmes. La multitude des créatures vivait en paix et exemptes de souci, jouissant chacune de multiples bienfaits⁸⁴, suivant silencieusement la Voie, chérissant la loyauté et embrassant la droiture⁸⁵, sans conscience de ce pourquoi il en allait ainsi. L'humeur harmonieuse qui emplissait leur cœur se donnait à voir dans l'aménité de leur expression. Ils chantaient pour exprimer leurs aspirations et dansaient pour faire connaître leurs sentiments. Par la suite, ils raffinèrent [la musique] en l'agrémentant d'ornements stylisés, la déployèrent dans les Airs et les Odes, la propagèrent au moyen des huit timbres⁸⁶, l'animèrent par la Grande Harmonie, de sorte que [par elle] il

⁸² *jianyi zhi jiao* 簡易之教 : comme nous l'avons vu avec le *Yuelun* de Ruan Ji, la simplicité et la facilité caractérisent la modalité d'action de *qian* 乾 et *kun* 坤, les deux premiers hexagrammes du *Zhouyi*, principes de base de la transformation. Cf. « Xici » 繫辭 (Sentences Attachées) du *Changement* : « 乾以易知, 坤以簡能。易則易知, 簡則易從 : *Qian* met en œuvre son pouvoir (de commencement) avec facilité, *kun* met en œuvre sa compétence (de parachèvement) avec simplicité. Cette facilité rend le premier aisé à comprendre, cette simplicité rend le second aisé à suivre. » (*Zhouyi Zhengyi, Shisanjing zhushu* p. 76).

⁸³ Le gouvernement par le non-agir *wuwei* 無為 est un motif cardinal de la pensée taoïste. On en trouve de nombreuses occurrences dans le *Laozi*, par ex. les stances 37 « 道常無為, 而無不為, 侯王若能守之, 萬物將自化 : le Dao a pour constante le non-agir, or par lui tout se fait ; si les princes pouvaient adhérer à un tel fonctionnement, les dix-mille êtres se transformeraient d'eux-mêmes » ; 57 « 我無為, 而民自化 ; 我好靜, 而民自正 ; 我無事, 而民自富 ; 我無欲, 而民自樸 : Je suis sans agir, et le peuple se transforme de lui-même ; j'affectionne la quiétude et de lui-même il se corrige ; je suis sans m'affairer et de lui-même il prospère ; je suis sans désirs et de lui-même il reste simple ». Mais il constitue également un idéal de gouvernance loué par Confucius dans le *Lunyu* XV.4 : « 無為而治者, 其舜也與 ! 夫何為哉 ? 恭己正南面而已矣 : Qui sut mieux que Shun gouverner par le non-agir ? Que lui était l'action ? Il lui suffisait pour faire régner la paix de siéger en toute dignité face au plein sud. »

⁸⁴ « *zi qiu duo fu* 自求多福 : cherchant pour soi beaucoup de bonheur » : citation d'un vers du poème *Wen wang* 文王 *Le Roi Wen*, qui chante ses vertus et la pérennité radieuse du règne des Zhou. (*Shijing*, Grandes Odes, décade du roi Wen, n° 235-6).

⁸⁵ *Huai zhong bao yi* 懷忠抱義 : idéal de la conduite morale exalté par les confucéens. Cf. *Liji*, « ruxing pian » 儒行 : « 戴仁而行, 抱義而處 : se mouvoir en portant sur soi la vertu d'humanité, se tenir en portant en soi le sens du juste ».

⁸⁶ *Bayin* 八音 les « huit timbres » ou huit matériaux à partir desquels est établie la classification des instruments : métal (*jin* 金) : cloches (*zhong* 鐘) ; pierre (*shi* 石) : phonolithes (*qing* 磬) ; terre (*tu* 土) : ocarina (*xun* 埙) ; cuir (*ge* 革) : tambours (*gu* 鼓) ; soie (*si* 絲) : instruments à cordes (cithares *qin* 琴 et *se*

fût possible de guider leurs souffles et leurs esprits et de les nourrir pour les mener à leur accomplissement, de pourvoir à leur nature et à leur tempérament pour les porter à leur ultime déploiement, de faire s'accorder l'humeur de leur cœur avec le Principe⁸⁷ et correspondre l'expression de leur visage avec les sons, parachevant dans leur alliance la beauté musicale. C'est pourquoi les sentiments de célébration joyeuse s'exprimaient dans le bronze et la pierre [des instruments], et "l'ample compréhension et le vaste rayonnement"⁸⁸ se manifestaient dans les notes de musique. Ainsi, se perpétuant, celle-ci uniformisa les mœurs des mille contrées, qui devinrent dès lors fragrances et florissantes, accomplies et excellentes, parfumées comme l'orchidée d'automne. Les gens étaient dignes de foi sans prévision, sincères sans dessein⁸⁹. Tous se vouaient mutuellement un amour empreint de profond respect. Contempler cet âge d'or serait comme dérouler une tapisserie brodée ou déployer une étoffe de soie chatoyante et en admirer l'étincelante beauté. Pour porter à son éminence la Grande Voie, nul moyen ne fut plus fructueux qu'elle ; pour mener à son accomplissement la Grande Paix, aucune voie ne fut plus illustre qu'elle, c'est pourquoi l'on dit que "pour réformer les mœurs et transformer les coutumes rien ne vaut la musique". Ainsi, c'est dans le cœur ou l'esprit que réside l'essence de la musique, et une musique qui ne rend pas de sons est comme le père et la mère du peuple⁹⁰. Quant à l'euphonie des huit timbres qui fait le plaisir de l'homme, on l'appelle aussi généralement du nom de musique, mais ce n'est pas elle qui fondamentalement permet la réforme des mœurs et la transformation des coutumes.

瑟) ; bois (*mu* 木) : idiophones (caisses sonores *zhu* 祝 et racleurs *yu* 歌) ; calebasse (*pao* 匏) : orgue à bouche (*sheng* 笙) ; bambou (*zhu* 竹) : flûtes (*xiao* 簫) et tuyaux (*guan* 管).

⁸⁷ Le « principe » *li* 理 dont il est question ici est aussi bien celui de la musique, des choses, du Dao, que du Ciel. Par ailleurs, le passage tout entier peut faire l'objet de multiples lectures, car le pronom *qi* 其 nous semble référer aussi bien à la musique, à l'homme ou au Dao, qui se définissent par les mêmes propriétés de quiétude et d'harmonie.

⁸⁸ Citation du commentaire « *tuan zhuan* » 象傳 de l'hexagramme *kun* 坤 dans le *Zhouyi* : « 坤厚載物，德合無疆。含弘光大，品物咸亨 : *Kun* dans son ampleur porte tous les êtres de l'univers, sa vertu s'accorde au pouvoir illimité de *qian* ; immense est sa capacité et étendu son rayonnement »

⁸⁹ Ou si l'on suit la variante *cheng* 成 : « les choses s'accomplissaient sans dessein ».

⁹⁰ « *wusheng zhi yue, min zhi fumu ye* 無聲之樂，民之父母也 » L'expression est étrange, peut-être faut-il la comprendre comme le suggère Henricks (p. 103) dans le sens de « celui qui comprend la musique inaudible est le père et la mère du peuple ». *Min zhi fumu* 民之父母 « le père et la mère du peuple » apparaît à deux reprises dans le *Shijing* : *Nanshan you tai* 南山有臺 (« Décade de Baihua » 白華之什 des *Odes mineures*), et *Jiong zhuo* 洞酌 (« Décade de Shengmin » 生民之什 des *Odes majeures*). Interrogé sur le sens de cette expression par son disciple Zixia, Confucius répond que mérite d'être appelé « père ou mère du peuple » celui qui comprend les principes du Rite et de la Musique, et saurait mettre en pratique les « trois sans » *xing san wu* 行三無 : « le rite sans forme extérieure » *wu ti zhi li* 無體之禮, « la musique sans son » *wu sheng zhi yue* 無聲之樂 et « le deuil sans tunique rituelle » *wu fu zhi sang* 無服之喪 (*Liji* chap. 29 « Kongzi xian ju » 孔子閒居). Mais Ji Kang fait également écho à la « Grande musique sans sonorité » *dayin wusheng* 大音希聲 développée par Wang Bi, la musique du Dao qui constituait la racine de toutes les musiques actualisées et qui assurait de manière intangible la création et la transformation de toutes choses.

L'harmonie des sons est quelque chose dont les émotions humaines ne sauraient être privées, aussi les anciens, sachant que les sentiments ne devaient être laissés à leur libre cours, s'efforcèrent d'en contrôler les débordements, et sachant que les désirs ne devaient être portés à leur limite⁹¹, essayèrent d'en conduire le développement⁹². C'est pourquoi ils instaurèrent les rites à accomplir et instituèrent la musique susceptible de guider les hommes, sans que dans la bouche épuise la totalité des saveurs, ni que la musique exploite au maximum les sonorités ; ils évaluèrent la manière convenable de commencer et terminer [un air ou une cérémonie], déterminèrent une position médiane entre la sagesse et l'idiotie [des hommes censés les appliquer], et en firent une norme afin que les contrées proches et lointaines eussent toutes les mêmes usages, pouvant être indéfiniment mis en pratique sans jamais s'étioler. C'est aussi de cette façon qu'ils fixèrent et signalèrent la loyauté et la sincérité, ces vertus immuables. Et partout les écoles se conformèrent à ces modèles, si bien que la soie et le bambou [des instruments] coexistaient avec l'autel et le vase sacrificiels, que les plumes et les fanions [de la danse] accompagnaient les prosternations et les effacements cérémoniels, que [dans le temple] les paroles correctes étaient émises en même temps que les sonorités harmonieuses ; par conséquent, celui qui écoutait telle musique devait du même coup entendre telles paroles cérémonielles, et celui qui observait tels mouvements [de pantomime] devait également honorer tel rituel. Il en va du cérémonial comme du protocole de réception d'un invité par son hôte, tous deux s'échangeant des révérences avant de se porter mutuellement des toasts. C'est pourquoi la modulation du discours, le rythme de la musique, les règles de la cérémonie, les mouvements de la chorégraphie, s'agencent de manière complémentaire et participent d'une même entité⁹³. Souverains et ministres mirent [le rite et la musique] en pratique à la cour, les lettrés les mirent en pratique dans leur foyer, tous les étudiaient depuis leur plus jeune âge pour ne jamais les négliger une fois grands ; l'esprit en paix et la volonté affermie, ils s'adonnaient jour après jour au bien pour pouvoir ensuite les considérer avec révérence et les maintenir avec constance, durablement et sans varier, afin que la transformation puisse se réaliser. C'était là du reste le dessein des premiers rois quant à l'usage de la musique. Aussi l'excellente musique⁹⁴ devait-elle avoir place aux audiences et aux banquets officiels, aux visites des ambassades et aux remises de tributs. C'est pourquoi les scribes d'état

⁹¹ *Jue* 絕 ici pourrait également se comprendre dans le sens de « éradiquer ».

⁹² Nous suivons ici la traduction de Cai Zhongde (note 12 p. 487 et p. 489).

⁹³ Ce passage fait état de la complémentarité, dans la conception confucéenne, entre le rite et la musique, qui englobe la déclamation poétique, l'accompagnement musical et la chorégraphie.

⁹⁴ *Jiayue* 嘉樂, d'après une glose du *Zuo zhuan* (« Ding gong » 10^{ème} année) désigne la musique des carillons *qing* 磬 et des cloches *zhong* 鐘, c'est-à-dire des instruments principaux de l'orchestre de musique rituelle. Ce n'est donc pas d'une musique d'agrément qu'il s'agit ici, mais de la musique correcte (*zheng* 正), élevée (*ya* 雅), correspondant à la section des *Odes* dans *Shijing*, chantées lors des différentes cérémonies et manifestations dans les cours princières.

collectèrent les airs qui reflétaient l'épanouissement et le déclin des mœurs⁹⁵, les confièrent aux musiciens et les firent jouer avec les flûtes et les cordes, de sorte que celui qui les citait ne commettait nulle offense et que celui qui les entendait trouvait à s'admonester⁹⁶. Telle était aussi l'intention des premiers rois quant à l'usage de la musique.

Pour la musique de Zheng, ses sonorités sont bien les plus merveilleuses. Mais des sonorités merveilleuses émeuvent le cœur des hommes exactement de la même manière qu'un beau visage trouble leur volonté ; s'abandonner aux plaisirs, comme s'égarer dans le vin, provoque facilement la ruine de toute œuvre, et à moins d'être un Homme Parfait, qui saurait se garder d'une telle séduction ? Les anciens rois, craignant que le monde ne s'oublie sans retour à la licence, firent usage de la totalité des huit timbres sans user abusivement⁹⁷ de leurs sonorités, et portèrent à son summum la Grande Harmonie⁹⁸ sans exploiter toute la tessiture de ses variations. Ils bannirent les beaux sons aux pouvoirs ensorceleurs pour que la musique ne soit pas une débauche de plaisir⁹⁹. Il en allait comme du Grand Bouillon¹⁰⁰ auquel rien n'était mélangé et qui ne cherchait pas à égaler les saveurs de la pivoine¹⁰¹. Si

⁹⁵ Ji Kang exploite vraisemblablement ici la polysémie de *feng* 風, qui désigne à la fois les mœurs ou mentalités d'une région, et les airs musicaux qu'on peut y entendre, et qui sont précisément l'expression de l'état moral de la population. Ces airs ou chansons populaires furent recueillis par des fonctionnaires itinérants pour sonder le sentiment populaire et permettre de gouverner le peuple d'une manière plus juste.

⁹⁶ Ji Kang reprend ici un passage de la « Grande Préface » aux *Poèmes de Mao*, qui donne une définition de la « critique insinuée » *feng* 諷 au moyen des Airs musicaux *feng* 風 : « 上以風化下, 下以風刺上, 主交而諷諫, 言之者無罪, 聞之者足以戒, 故曰風 : Les supérieurs utilisaient les Airs pour réformer leurs inférieurs, et les inférieurs y recouraient pour critiquer leurs supérieurs. De la sorte, celui qui parlait en mettant l'accent sur la civilité et admonestait discrètement ne se rendait coupable d'aucun affront, et celui qui l'écoutait est suffisamment mis en garde. C'est pourquoi l'on parle d' "airs". »

⁹⁷ En comprenant *du* 瀆 dans le sens de *du* 黷 « abuser, abusivement ».

⁹⁸ « *jue qi taihe* 絕其太和 » : *jue* 絕 au sens de « retrancher » serait difficilement compréhensible ici, puisque précisément l'harmonie semble ce qu'il faut préserver. Dai Mingyang ne donne aucune glose sur ce terme, Cai Zhongde non plus mais le traduit dans le sens de « extrêmement harmonieux » (只要求音樂十分和諧, p. 490) ; Ji Lian kang suggère qu'il conviendrait de le remplacer par *bao* 保 (p. 53 et note 25 p. 55). En s'aidant du parallélisme de la construction, nous supposons que la proposition répond à *ju qi bayin* 具其八音 et que *jue* 絕 a un sens proche de *ju* 具 « déployer complètement », soit ici l'acmé ou la perfection de la Grande Harmonie.

⁹⁹ Ji Kang reprend à nouveau l'appréciation de Confucius sur l'ode *Guanju*.

¹⁰⁰ Le Grand Bouillon *taigeng* 太羹 utilisé dans les sacrifices aux anciens rois se composait de viande, sans adjonction de légumes salés. Voir *Xunzi* 荀子 « lilun » 禮論, ou *Yueji* 樂記 : « 是故樂之隆, 非極音也。食饗之禮, 非致味也。清廟之瑟, 朱弦而疏越, 壹倡而三嘆, 有遺音者矣。大饗之禮, 尚玄酒而俎腥魚, 大羹不和, 有遺味者矣 : on ne faisait pas consister la perfection de la musique dans le plein déploiement des sons, ni la perfection de l'offrande aux défunts dans le plein déploiement des saveurs. Les cithares du Temple Pur avaient des cordes rouges et le fond percé (...) Certaines notes restaient négligées. Dans l'offrande solennelle l'eau avait la première place, sur les tables on présentait du poisson cru. Le principal bouillon n'avait pas d'assaisonnement et certaines saveurs restaient négligées. » *Yueji, Shisanjing zhushu*, p. 1528.

¹⁰¹ La racine de la pivoine (*shaoyao* 芍藥) était réputée pour ses vertus médicinales et magiques, notamment aphrodisiaques ; elle était également utilisée dans la composition de mélanges d'épices. Le terme désigne ici par extension une grande recherche au niveau des saveurs. D'autre part, comme le mentionnent Henricks (p. 105-106) et Ashmore (p. 229), la pivoine évoque dans les

elle est vulgaire et superficielle, la musique n'est pas en mesure de réjouir ni d'être appréciée. Si le souverain perd la Voie, les lois du pays s'abîment, hommes et femmes se pourchassent avec frénésie, luxe et dépravation ne connaissent plus de limite ; les mœurs s'altèrent alors en conséquence et les manières évoluent au gré des inclinations. Si c'est de leurs moindres volontés qu'ils font le plus grand cas, les gens sont d'autant plus susceptibles de s'y abandonner ; et si c'est de leurs habitudes qu'ils se réjouissent le plus, par quel moyen peut-on encore les sanctionner ? Aussi, c'est à la musique harmonieuse qu'il faut s'en remettre pour accompagner le développement des hommes : leur sincérité sera sensible aux paroles [du rite] et leur cœur sera ému par l'harmonie [des notes], les mœurs et les coutumes seront uniformément façonnées ; c'est pourquoi on la désigne ainsi [capable d'une influence transformatrice]. Ceci étant, la musique ici nommée n'est en rien concernée par la lascivité ou la perversité : c'est dans l'esprit qu'ont pareillement leur siège la licence ou la rectitude. Voilà qui suffit à faire observer la véritable nature des Airs élevés et des airs de Zheng. »

associations poétiques les rapports amoureux, comme dans le poème « Zhen Wei » 溱洧 des Airs de Zheng (Mao 95) « 維士與女、伊其相謔、贈之以勺藥 : Alors les hommes et les femmes badinent ensemble et s'offrent des pivovines. » Cf. A. Waley, *The Book of Songs*, Londres, G. Allen éd., 1937, p. 28-29.

II. Le *Qinfu* 琴賦 *Rhapsodie sur la cithare*

TEXTE¹

余少好音聲，張而翫之。以為物有盛衰，而此無變；滋味有厭，而此不倦。可以導養神氣，宣和情志，處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。是故復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣意。然八音之器，歌舞之象，歷世才士，並為之賦頌。其體制風流，莫不相襲。稱其材幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴。麗則麗矣，然未盡其理也。推其所由，似元不解音聲；覽其旨趣，亦未達禮樂之情也。眾器之中，琴德最優。故綴叙所懷，以為之賦。其辭曰：

惟椅梧之所生兮，託峻嶽之崇岡。披重壤以誕載兮，參辰極而高驤。含天地之醇和兮，吸日月之休光。鬱紛紜以獨茂兮，飛英蕤於昊蒼。夕納景於虞淵兮，旦晞幹於九陽。經千載以待價兮，寂神時而永康。

且其山川形勢，則盤紆隱深，確鬼岑崑。互嶺巉巖，岵嶇嶮嶮。丹崖嶮巖，青壁萬尋。若乃重巘增起，偃蹇雲覆，邈隆崇以極壯，崛巍巍而特秀，蒸靈液以播雲，據神淵而吐溜。爾乃顛波奔突，狂赴爭流。觸巖觚隈，鬱怒彪休。汹涌滕薄，奮沫揚濤。滌汨澎湃，蜿蟺相糾。放肆大川，濟乎中州。安回徐邁，寂爾長浮。澹乎洋洋，縈抱山丘。詳觀其區土之所產毓，奧宇之所寶殖。珍怪琅玕，瑤瑾翕葩。叢集累積，兔衍於其側。若乃春蘭被其東，沙棠殖其西。涓子宅其陽，玉醴涌其前。玄雲蔭其上，翔鸞集其巔。清露潤其膚，惠風流其間。竦肅肅以靜謐，密微微其清閑。夫所以經營其左右者，固以自然神麗，而足思願愛樂矣。

於是遯世之士，榮期綺季之儔，乃相與登飛梁，越幽壑，瓊琚枝，陟峻嶮，以游乎其下。周旋永望，邈若凌飛。邪睨崑崙，俯闕海湄。指蒼梧之迢遞，臨迴江之威夷。悟時俗之多累，仰箕山之餘輝。羨斯嶽之弘敞，心慷慨以忘歸。情舒放而遠覽，接軒轅之遺音。慕老童於醜隅，欽泰容之高吟。顧茲梧而興慮，思假物以託心。乃斲孫枝，準量所任。至人攄思，制為雅琴。

乃使離子督墨，匠石奮斤。夔襄薦法，般倕聘神。搜會寰廁，朗密調均。華繪彫琢，布藻垂文。錯以犀象，籍以翠綠。弦以園客之絲，徽以鍾山之玉。爰有龍鳳之象，古人之形。伯牙揮手，鍾期聽聲。華容灼爚，發采揚明。何其麗也！伶倫比律，田連操張。進御君子，新聲鏗亮。何其偉也！

及其初調，則角羽俱起，宮徵相證。參發並趣，上下累應。蹀躞磔磔，美聲將興。固以和昶，而足耽矣。爾乃理正聲，奏妙曲。揚白雪，發清角。紛淋浪以流離，

¹ Texte établi à partir de *Ji Kang ji jiaozhu* 嵇康集校注 [Recueil des Œuvres de Ji Kang annotées] par Dai Mingyang 戴明揚, Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 1962 (p. 82-109) et de l'édition du *Wenxuan* 文選 de Xiao Tong 蕭統, juan 18, annoté par Li Shan 李善, édition de Hu Kejia 胡克家, réimp. Pékin, Zhonghua shuju, 1977.

奐淫衍而優渥。粲奕奕而高逝，馳岌岌以相屬。沛騰^々而競趣，翕韡曄而繁縟。狀若崇山，又象流波。浩兮湯湯，鬱兮峨峨。怫惛煩冤，紆餘婆娑。陵縱播逸，霍濩紛葩。檢容授節，應變合度。競名擅業，安軌徐步。洋洋習習，聲烈遐布。含顯媚以送終，飄餘響乎秦素。

若乃高軒飛觀，廣夏閑房。冬夜肅清，朗月垂光。新衣翠粲，纓徽流芳。於是器冷弦調，心閑手敏。觸批如志，唯意所擬。初涉淥水，中奏清徵。雅昶唐堯，終詠微子。寬明弘潤，優遊蹠時。拊弦安歌，新聲代起。歌曰：

凌扶搖兮憩瀛洲，要列子兮為好仇。餐沆瀣兮帶朝霞，眇翩翩兮薄天游。齊萬物兮超自得，委性命兮任去留。

激清響以赴會，何弦歌之綢繆！於是曲引向闌，眾音將歇。改韻易調，奇弄乃發。揚和顏，攘皓腕，飛纖指以馳驚，紛儼囂以流漫。或徘徊顧慕，擁鬱抑按。盤桓毓養，從容秘斲。闔爾奮逸，風駭雲亂。牢落凌厲，布濩半散。豐融披離，斐韡奐爛。英聲發越，采采粲粲。或間聲錯糅，狀若詭赴。雙美並進，駢馳翼驅。初若將乖，後卒同趣。或曲而不屈，直而不倨。或相凌而不亂，或相離而不殊。時劫倚以慷慨，或怨嬗而躊躇。忽飄颻以輕邁，乍留聯而扶疏。或參譚繁促，複疊攢仄。從橫駱繹，奔逐相逼。拊嗟累讚，間不容息。瑰豔奇偉，殫不可識。

若乃閑舒都雅，洪纖有宜。清和條昶，案衍陸離。穆溫柔以怡懌，婉順叙而委蛇。或乘險投會，邀隙趨危。若離鷗鳴清池，翼若浮鴻翔曾崖。紛文斐尾，慊縿離纒。微風餘音，靡靡猗猗。或摟批撥捋，縹繚澈冽。輕行浮彈，明燼際(目祭)慧。疾而不速，留而不滯。翩綿飄邈。微音迅逝。遠而聽之，若鸞鳳和鳴戲雲中；迫而察之，若眾葩敷榮曜春風。既豐贍以多姿，又善始而令終。嗟姣妙以弘麗，何變態之無窮！

若夫三春之初，麗服以時。乃攜友生，以遨以嬉。涉蘭圃，登重基。背長林，翳華芝。臨清流，賦新詩。嘉魚龍之逸豫，樂百卉之榮滋。理重華之遺操，慨遠慕而長思。若乃華堂曲宴，密友近賓。蘭肴兼御，旨酒清醇。進南荊，發西秦。紹陵陽，度巴人。變用雜而並起，竦眾聽而駭神。料殊功而比操，豈笙籥之能倫？

若次其曲，引所宜，則廣陵止息，東武太山。飛龍鹿鳴，鷗雞游弦。更唱迭奏，聲若自然。流楚窈窕，懲躁雪煩。下逮謠俗，蔡氏五曲。王昭楚妃，千里別鶴。猶有一切承間箴乏。亦有可觀者焉。然非夫曠遠者，不能與之嬉游；非夫淵靜者，不能與之閑止；非夫放達者，不能與之無吝；非夫至精者，不能與之析理也。

若論其體勢，詳其風聲。器和故響逸，張急故聲清，間遼故音庫，弦長故徽鳴。性潔靜以端理，含至德之和平。誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。是故懷戚者聞之，莫不慄慄慘悽，愀愴傷心。含哀悞啣，不能自禁。其康樂者聞之，則歆愉權釋，抃舞踊溢。留連瀾漫，嘔噓終日。若和平者聽之，則怡養悅念，淑穆玄真。恬虛樂古，棄事遺身。是以伯夷以之廉，顏回以之仁，比干以之忠，尾生以之信。惠施以之辯給，萬石以之訥慎。其餘觸類而長，所致非一。同歸殊途，或文或質。總中和以統物，咸日用而不失。其感人動物，蓋亦弘矣！

於時也，金石寢聲，匏竹屏氣。王豹輟謳，狄牙喪味。天吳踊躍於重淵，王喬披雲而下墜。舞鸞驚於庭階，游女飄焉而來萃。感天地以致和，況歧行之眾類。嘉斯器之懿茂，詠茲文以自慰。永服御而不厭，信古今之所貴。

乱曰：

愔愔琴德，不可測兮。體清心遠，邈難極兮。良質美手，遇今世兮。紛綸翕響，冠眾藝兮。識音者希，孰能珍兮。能盡雅琴，唯至人兮。

TRADUCTION ANNOTÉE²

À Georges Goormaghtigh

Dès mon plus jeune âge j'affectionnais la musique, et n'ai en grandissant cessé d'en cultiver la pratique. Car je tiens que si en toute chose le déclin à l'acmé succède, la musique quant à elle demeure immuable ; et que si de toute saveur l'on finit par se lasser, jamais en revanche elle ne nous écœure. Rien mieux que la musique ne dispose à conduire et nourrir en soi les esprits et les souffles³, à exprimer et harmoniser ses aspirations et ses émotions, ou encore à se trouver sans nulle affliction dans la solitude et le dénuement. Aussi, lorsque jouer à maintes reprises une mélodie sur un instrument s'avère insuffisant, l'on se mettra à la fredonner pour épancher ses aspirations ; et quand fredonner n'y satisfait pas davantage, c'est alors aux mots que l'on s'en remettra pour donner de l'essor à ses pensées⁴.

C'est ainsi qu'à travers les siècles, maints lettrés talentueux célébrèrent dans leurs odes et leurs rhapsodies les différents instruments ou les divers aspects de la danse et du chant. Toutefois, il n'en est pas une qui, dans sa facture comme dans son style, ne semble se conformer à un modèle identique : louant le matériau dont l'instrument est constitué, toutes font valoir au premier chef l'accès périlleux de son site escarpé ; décrivant sa sonorité, elles prônent comme qualités essentielles la tristesse et le chagrin ; et célébrant sa puissance émotionnelle, c'est son pouvoir de faire tomber les larmes qu'elles estiment le plus précieux

² Traductions consultées : R.H. van Gulik : *Hsi K'ang and his Poetical Essay on the Lute*, 1940, réimpr. 1968, Rutland, Vermont, C.E. Tuttle Company, p. 70-121 ; D. Knechtges : « Rhapsody on the Zither », *Wenxuan or Selections of Refined Literature*, vol. III, Princeton, Princeton U.P. 1996, p. 279-302 ; R. Egan : « The Controversy over Music and Sadness and Changing Conceptions of the Qin in Middle Period China », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57 n°1, juin 1997, p. 30-38 ; G. Goormaghtigh : « La Description Poétique du Qin de Ji Kang (223-262) » in *L'Art du qin : Deux textes d'esthétique musicale traduits et commentés*, Bruxelles, Institut Belge des hautes études chinoises, vol.23, 1990 ; E. von Zach : « Poetische Beschreibung : Die Laute » in *Die Chinesische Anthologie : Übersetzungen aus dem Wen hsüan Vol. I*, Cambridge, Harvard U.P., 1958, p. 250-258.

³ Les verbes *dao* 導 diriger et *yang* 養 nourrir renvoient à la conduite et à l'entretien des souffles et esprits vitaux à l'intérieur du corps visant à éviter leur dispersion au dehors. L'expression lexicalisée *daoyang* 導養 désigne l'ensemble de techniques respiratoires et gymniques mises en œuvre par les taoïstes pour l'entretien du principe vital dans la quête de longévité.

⁴ Ji Kang reprend ici, mais en l'inversant, la hiérarchie des modes d'expression exposée dans la « Grande Préface » [*Daxu* 大序] à l'édition Mao du *Shijing* 詩經 (Canon des Poèmes), attribuée à Wei Hong 衛宏 : « 情動於中，而形於言；言之不足，故詠歌之；詠歌之不足，不知手之舞之：Les émotions sont mises en branle au fond de nous et s'expriment sous forme de mots ; lorsque les mots ne suffisent plus on s'exclame, lorsque les exclamations ne suffisent plus on chante ; lorsque les chants ne suffisent plus, sans s'en apercevoir on se met à danser. » En inversant la formule, Ji Kang suggère que la musique est première, suffisante, et que les mots ne viennent éventuellement en renfort que quand son expressivité se trouve en défaut. En ce sens, ce passage exprime l'idée d'une supériorité du potentiel expressif de la musique sur celui de la poésie. Mais il serait possible de comprendre à l'inverse que les mots ont un potentiel d'expressivité supérieur à la musique, dans la mesure où ils « donnent de l'essor » à ce que la musique est incapable de dire.

de tous. De telles œuvres, si belles soient-elles, n'atteignent pas la signification profonde de leur objet. Si l'on cherche à en expliquer la raison, il semble que leurs auteurs n'aient pas foncièrement compris le sens véritable des sons ; et si l'on examine la teneur de leurs propos, il appert qu'ils n'ont pas non plus pénétré le cœur intime des Rites et de la Musique⁵.

De tous les instruments, la cithare pour l'éminence de sa vertu se distingue ; c'est pourquoi, donnant expression aux sentiments qu'elle m'inspire, j'ai composé sur elle la présente rhapsodie :

Paulownias et catalpas⁶ poussent sur les crêtes élevées de monts escarpés.

Élongeant leurs racines à travers l'épaisse terre, grands ils croissent ;

Élançant leur branchage jusqu'à l'étoile polaire, haut ils se dressent.

Gorgés de l'éther harmonieux du ciel et de la terre,

Inhalant l'alme radiance du soleil et de la lune,

Leur feuillage en une luxuriance unique se déploie,

⁵ *Wei da liyue zhi qing* 未達禮樂之情 : il est intéressant de remarquer que Ji Kang associe de lui-même ici les Rites et la Musique, instances complémentaires selon la conception confucéenne dont il s'applique précisément dans le *Sheng wu aile lun* à réfuter les axiomes. Par ailleurs, il n'est pas exclu qu'il joue sur l'équivoque et induise délibérément la confusion en choisissant le terme *qing* 情. Dans la mesure où il s'efforce précisément par ailleurs (c'est tout l'objet du *Sheng wu aile lun*) de retirer à la musique toute caractérisation émotionnelle, il nous paraît peu probable que *qing* soit employé ici dans le sens de « sentiment » ou « émotion », comme le comprennent pourtant Knetchges et van Gulik, qui traduisent respectivement par « the feelings involved in rites and music » (p. 281) et « the sentimental value of Rites and Music » (p. 52). Selon nous, il s'agit plutôt de la « réalité » ou de la « situation véritable » de quelque chose.

⁶ Le catalpa (*yi* 椅) et le paulownia (*wu* 梧), deux espèces cousines d'arbres dont le bois sert à la confection de la caisse de résonance de la cithare. D'après G. Goormaghtigh, *yi* 椅 ne désigne pas ici comme le comprennent certains commentateurs un qualificatif décrivant la taille des paulownias, souvent appelés *wutong* 梧桐, mais une espèce d'arbre. On le trouve mentionné dans un poème du *Shijing* en avec trois autres termes désignant différentes essences utilisées dans la construction des *qin* : « *yi tong zi qi, yuan fa qin se* 椅桐梓漆、爰伐琴瑟 » (*Shijing* « Yong feng » 鄘風 Odes de Yong, « Ding zhi fang zhong » 定之方中). Le paulownia ou sterculier à feuilles de platane (*Firmiana simplex*) *tong* 桐, le catalpa ovata *zi* 梓 et le laquier (*Rhus verniciflua*) *qi* 漆. Le *yi* est une espèce cousine du catalpa ovata, le *catalpa bungei* ; de nature *yin*, léger mais très résistant, il sert pour la partie inférieure de la caisse de résonance. Quant au paulownia, de nature *yang*, moins dense mais vibrant en raison de ses veinures régulières, il est apprécié pour ses qualités acoustiques et sert pour la partie supérieure (G. Goormaghtigh p. 34). On relève d'emblée que dans sa matérialité même, le *qin* réalise l'harmonie du *yin* et du *yang*. Ma Lianghuai précise que le paulownia est doté en outre de vertus symboliques : citant un vers de l'Ode « Juan A » 卷阿 qui l'associe aux phénix chantant sur de hautes crêtes (*Shijing*, *Daya*, « Décade de Shengmin » 生民之什) et un passage du chapitre « Crues d'automne » du *Zhuangzi* qui en fait le seul arbre sur lequel se pose l'argus au cours de son vol entre la Mer Méridionale et la Mer Septentrionale, il explique que le sterculier est associé aux idées de pureté, d'élévation de l'âme, d'une certaine fierté aussi. Il symbolise la supériorité du lettré qui ne se mêle pas à la foule. Cf. Ma Lianghuai 馬良懷 : « *Han-Jin zhi ji shiren yu qin zhi guanxi* » 漢晉之際士人與琴之關係 (Relations entre les lettrés et la cithare durant la transition Han-Jin) in *Shiren Huangdi Huanguan* 士人 皇帝 宦官 (*Intellectuals Emperor Eunuch*), Changsha, Qiulu shushe, 2003, p. 61-62.

Et vers le firmament leurs fleurs s'éparpillent.

Ils recueillent au crépuscule les lueurs du Golfe de Yu⁷

Et à l'aurore sèchent leur tronc aux Neuf Soleils⁸.

Mille ans durant, attendant celui qui saura les reconnaître⁹,

Ils se tiennent, spirituels et silencieux dans leur vitalité pérenne.

Quant au paysage alentour, il est montueux et tortueux, criblé d'anfractuosités profondes et secrètes : montagnes altières aux pics effilés, massifs sombres aux hirsutes sommets, roches abruptes et déchiquetées. Les versants pourpres verticalement se haussent, les falaises perses vertigineusement se hissent. Les cimes semblent se multiplier à l'infini sous le dais des nues amoncelées. À l'horizon, c'est le surplomb majestueux des faîtes et la saillie magistrale des crêtes, d'où s'évaporent les fluides subtils qui diffusent les nuées, et où naissent les sources merveilleuses dont s'effusent les ruisseaux.

C'est alors le surgissement précipité des vagues folles, qui s'irruent et s'affrontent avec frénésie : elles heurtent le flanc des montagnes et battent les criques en un féroce et furieux ressac ; le flot jaillit et déferle, faisant dans la fougue de sa course s'envoler les embruns et virevolter l'écume, s'entrechoquer les houles et s'enchevêtrer les méandres. Puis il se répand en de larges fleuves qui irriguent de leurs lentes circonvolutions le cœur des terres ; l'onde quiète s'allonge vers les lointains et, gonflée de remous, encercle et enlace les monts et les collines.

Observons avec soin ce que produit le sol de ces lieux, et quels trésors recèlent leurs profondeurs : les pentes regorgent de jades précieux aux formes extraordinaires, de gemmes profuses aux irisations purpurines, qui ça et là se massent et s'amoncellent. Les orchidées printanières constellent le versant est, le sorbier sauvage¹⁰ croît sur le versant ouest ; sur une

⁷ Le Golfe de Yu (*Yu yuan* 虞淵), toponyme non localisable, est souvent employé pour désigner le lieu où le soleil se couche, et par extension le moment du couchant : « 至於虞淵，是謂黃昏：Lorsque [le soleil] arrive à l'Abîme de Yu, c'est ce qu'on appelle le crépuscule. » *Huainanzi* 淮南子 « Tianwen xun » 天文訓 (Les signes célestes) juan 3 (ZHSJ 1998, réimpr. 2006, p. 236).

⁸ Les Neuf Soleils (*jiu yang* 九陽) : Ji Kang s'inspire ici d'un vers des « Randonnées lointaines » (*Yuan You* 遠遊) dans le *Chuci* : « 夕晡余身乎九陽：Au crépuscule je fais sécher mon corps aux Neuf Soleils. » Une note du commentateur Wang Yi 王逸 indique : « Les Neuf Soleils désignent les confins des Neuf Cieux 九天之崖 », autrement dit le plus haut des Neuf Cieux. C'est également l'endroit où le soleil se lève.

⁹ Confucius, dans les *Entretiens*, « attend celui qui [reconnaîtra sa] valeur. » (*wo dai jia zhe ye* 我待價者也). *Lunyu*, IX.12.

¹⁰ Le *shatang* 沙棠 est selon le *Shanhai jing* 山海經 « Xishan jing » 西山經 un arbre qui pousse sur les pentes des Monts Kunlun 崑崙 ; il ressemble au sorbier (*tang* 棠), avec des fleurs jaunes et des fruits rouges sans noyau, à la saveur de prune, réputés pour leurs vertus fortifiantes (*shi zhi shi ren bu ruo* 食之使人不瀕).

penne du sud Juanzi¹¹ a établi sa demeure, devant laquelle sourdent les fontaines d'ambrosie ; de mystérieuses nuées couvrent ces hauteurs, les argus tournoient au-dessus des cimes ; une rosée limpide humecte la terre, une brise légère ondoie dans les airs. Tout ici baigne dans la solennité d'un silence recueilli, dans la pure quiétude de la retraite et du secret. À qui évolue en ces lieux, la divine beauté de la nature suffit à faire les délices de leurs pensées et la félicité de leurs désirs¹².

Aussi les sages qui ont fui le siècle, des comparses de Rong Qi ou de Qi Ji¹³, escaladent ensemble les passerelles suspendues, traversent les ravins profonds, s'accrochent aux branches de jaspé d'arbres fantastiques¹⁴, ascendent les versants abrupts pour aller

¹¹ *Juanzi* 涓子 : il ne semble pas s'agir ici du même Maître Juan que celui qui apparaît dans le *Shengwu aile lun*, à savoir Shi Juan 師涓, le maître de musique du Duc Ling de Wei 衛靈公 chargé par son prince de noter l'air entendu au bord de la rivière Pu, mais d'un ermite immortel qui se manifesta dans le pays de Qi à l'âge de trois cents ans ; connu pour absorber de l'atractyle et commander au vent et à la pluie, il était aussi réputé pour son jeu de la cithare, et auteur présumé d'un *Classique du Ciel et de l'Homme* (*Tianren jing* 天人經) ainsi que d'un traité en trois sections, aujourd'hui perdu, intitulé *l'Esprit du Qin* (*Qin xin* 琴心), contenant un certain nombre d'instructions musicales. Le traité bibliographique du *Hanshu* recense parmi les ouvrages de la tradition taoïste un *Juanzi* en treize chapitres (cf. *Hanshu*, « yiwenzhi », juan 30 p. 1730). Biographie dans les *Biographies d'Immortels*, onzième biographie (*Liexian zhuan jiaojian* 列仙傳校箋 Wang Shumin 王叔岷, Pékin, ZHSJ, 2007, p. 24-25) ; trad. M. Kaltenmark : *Le « Lie-sien Tchouan », Biographies légendaires des Immortels taoïstes de l'Antiquité*, Pékin, 1953, p. 68-71.

¹² Une difficulté de l'expression « *zu siyuan aile* 足思願愛樂 » consiste à déterminer si 樂 a le sens de *yue* « musique » ou de *le* « se réjouir ». G. Goormaghtigh et R. van Gulik comprennent qu'il s'agit de « l'amour de la musique » (Goormaghtigh p. 26, van Gulik p. 54), mais au vu du contexte immédiat il nous semble prématuré d'évoquer cette dernière : Ji Kang semble se concentrer pour l'instant sur la description des lieux et des pensées qu'ils inspirent. Aussi inclinons-nous à comprendre 思願愛樂 comme le fait Egan : « the divine beauty of nature there suffices to delight their thoughts and desires. » Cf. « The Controversy over Music and "Sadness" and Changing Conceptions of the Qin in middle Period China », p. 34.

¹³ Rong Qi 榮期 ou Rong Qiqi 榮啓期, ermite de l'antiquité vivant au pied du Mont Taishan ; il est connu pour chanter joyeusement en s'accompagnant à la cithare. Selon le *Huainanzi*, Confucius après l'avoir entendu pincer une corde, fut si ému par l'harmonie qu'il se sentit heureux durant trois jours (夫榮啓期一彈, 而孔子三日樂, 感於和). Cf. *Huainanzi* juan 9 « zhushu xun » 主術訓, p. 618 ; Cf. aussi *Liezi* I.5, qui relate ainsi sa rencontre avec Confucius : Confucius voyage dans la région du Taishan, quand il aperçoit Rong Qiqi qui marche dans la campagne, vêtu d'une peau de cerf et d'une ceinture de lianes tressées, et pince les cordes de sa cithare en chantant. À Confucius intrigué, l'anachorète expose trois des raisons de sa joie et montre qu'il s'accorde simplement avec la nature en se réjouissant de son sort. Et Confucius de conclure sur le bonheur d'un tel détachement : « Magnifique ! En voilà un qui sait prendre les choses avec recul ! 善乎 ! 能自寬者也 » *Liezi jishi* p. 22-23. Quant à Qi Ji 綺季 ou Qi Liji 綺里季, c'était également un reclus célèbre du début des Han : au moment de la chute des Qin, pour fuir le régime tyrannique du premier empereur (221-210), il s'était réfugié dans la montagne avec trois compagnons, et tous quatre furent surnommés les « Quatre Vieillards Chenus du Mont Shang » (*Shangshan si hao* 商山四皓). C'est en vain que l'empereur Gao Zu (206-195) chercha ensuite à les rappeler. Cf. *Hanshu* juan 72 « biographies de Wang, Gong, les deux Gong et Bao » (王貢兩龔鮑傳) p. 3056 et *Shiji*, juan 55 « Liuhou shijia » 留侯世家 p. 2047.

¹⁴ *qiongzhi* 瓊枝, littéralement « tige de jaspé », nom d'un arbre légendaire que l'on trouve mentionné dans le « Lisao » 離騷 ou le « Yuanyou » 遠遊 du *Chuci*. Il pousse dans les régions du sud ou sur les Monts Kunlun, et ses fleurs ont la réputation de rendre immortel.

flâner sous ces arbres. Là ils déambulent, et comme des oiseaux leurs longs regards planent sur les lointains alentours. Levant les yeux ils aperçoivent le Mont Kunlun¹⁵, baissant la tête ils découvrent la rive que rejoint l’océan. Dans la distance leur font face les versants du Cangwu¹⁶, en contrebas se déroulent de majestueux méandres. Conscients que le monde vulgaire n’est que contraintes et tracés, ils scrutent l’inépuisable splendeur du Mont Ji¹⁷; comme ils admirent l’immensité de ses hauteurs, leur cœur s’emplit d’une exaltation telle qu’ils ne songent plus à s’en retourner; leurs émotions se dilatent et s’épanchent tandis qu’ils contemplent l’horizon, et ils entendent résonner la musique léguée par l’Empereur Jaune¹⁸; ils vénèrent l’esprit du Vieil Enfant dans sa grotte du Mont Gui¹⁹ et révèrent le chant grandiose de Tai Rong²⁰. Inspirés par la vue des arbres qui poussent en ce lieu, ils songent confier leur cœur à la matière de leur bois. Ils coupent alors une jeune branche et la taillent à la mesure qui conviendra à son usage. Et c’est ainsi que pour exprimer leur pensée, ces hommes parfaits confectionnent la noble cithare.

Ils chargent alors Li Lou d’en superviser le tracé et Jiang Shi²¹ de faire jouer sa hache; Kui et Xiang²² prodiguent leurs instructions, Ban et Chui²³ déploient leurs talents

¹⁵ Les monts Kunlun 崑崙, chaîne de montagnes à l’ouest de la Chine (frontière du Tibet et du Xinjiang), sont dans la mythologie taoïste la contrée de la Reine Mère d’Occident Xiwangmu 西王母, gardienne des Pêches de Longue Vie, et le séjour paradisiaque des immortels.

¹⁶ Cangwu 蒼梧 est selon le *Shanhaijing* une chaîne de montagnes de la Chine méridionale (district d’Anping au Guangxi), comprenant les Monts Jiuyi 九疑山 où se trouve la sépulture de l’empereur mythique Shun 舜, considéré dans certaines sources comme l’inventeur du *qin*. Cf. *Shanhaijing* « Hainei nan jing » 海內南經 et « Hainei dong jing » 海內東經.

¹⁷ *Jishan* 箕山, montagne du Henan où était enterré l’ermite légendaire Xuyou 許由, qui s’enfuit de la cour lorsque l’Empereur Yao voulut lui céder le trône; il se retira d’abord au bord d’un marais puis, devant les sollicitations insistantes de Yao, se réfugia au bord de la rivière Ying 潁水 au pied du mont Ji. À sa mort, il fut enterré à son sommet, désormais symbole de la retraite loin du monde. Cf. Huangfu Mi 皇甫謐 : *Gaoshizhuan* 高士傳, juan 1, 5^{ème} biographie.

¹⁸ Xuan Yuan 軒轅, ie. l’empereur légendaire Huangdi 黃帝, parfois considéré comme l’inventeur du *qin*: la « musique qu’il a léguée » (*yiyin* 遺音) pourrait alors, selon la suggestion de Li Shan dans ses annotations du *Wenxuan*, désigner spécifiquement la musique pour *qin*, ou encore selon d’autres commentateurs, l’instrument lui-même. Mais l’on pourrait comprendre également, comme le fait G. Goormaghtigh, que cette musique n’est autre que l’air du Bassin Universel *Xianchi* 咸池 que fait résonner Huangdi à travers la plaine déserte, dans le chapitre 14 du *Zhuangzi* (Goormaghtigh, p. 35): il s’agit alors non de l’hymne dynastique composé à la gloire du souverain, mais de la musique cosmique qui rend manifeste la toute puissance du Dao.

¹⁹ *Laotong* 老童 (ou 耆童) littéralement, le « Vieil Enfant », descendant de l’Empereur Jaune est un esprit qui réside sur la montagne Gui 騏 au centre-ouest de la Chine (actuel Gansu ou Qinghai), où le jade est abondant. Sa voix évoque le son des cloches et des lithophones, instruments de la musique rituelle qui en raison de leur prestige sont souvent cités dans les textes sur le *qin*, dont les sonorités sont d’autant plus nobles qu’elles tintent comme ces instruments. Cf. *Shanhaijing* « Dahuang xijing » 大荒西經 et « Xishan jing » 西山經; Goormaghtigh p.73.

²⁰ *Tai Rong* 泰容: maître de musique de l’Empereur Jaune. On le trouve également mentionné (avec l’orthographe 太容) dans la *Rhapsodie sur la Contemplation du Mystère* [*si xuan fu* 思玄賦] de Zhang Heng 張衡 (*Wenxuan* 15, SHGJ p. 673).

²¹ Li Lou 離婁 ou Li Zhu 離朱 était renommé pour l’acuité exceptionnelle de sa vision; *Jiang Shi* 匠石 le charpentier Shi, d’une agilité et d’une précision prodigieuses, était capable de retirer d’un coup

fabuleux. Les planches de bois sont évidées puis leurs bords assemblés et liés, la jointure enfin soigneusement polie et égalisée. L'instrument est ensuite peint et ciselé, parsemé d'ornements élégants et de motifs raffinés ; sa surface laquée est incrustée de corne de rhinocéros et d'ivoire, sertie de bleu et d'émeraude²⁴. Les cordes sont en soie de Yuan Ke²⁵, les blasons en jade du Mont Zhong²⁶. Sont encore représentés dragons et phénix²⁷, ou de grandes figures de l'Antiquité : Bo Ya meut ses mains sur les cordes et Zhong Ziqi écoute s'élever radieux les timbres chatoyants²⁸. Quelle beauté ! Ling Lun établit la gamme, Tian

de hache une minuscule éclaboussure de plâtre sur le nez d'un ami sans le blesser (cf. *Zhuangzi* 4 « renjian shi » 人間世 et 24 « Xu wu gui » 徐無鬼).

²² Kui 夔 était préfet de la Musique de l'empereur Shun, chargé par lui d'instituer les règles canoniques de la musique. Cf. *Shangshu* « Yiji » et « Shun dian » ; Xiang 襄 ou Shi Xiang 師襄, célèbre maître de musique de l'époque des Zhou, aurait enseigné le *qin* à Confucius.

²³ Gongshu Ban 公輸班, natif du pays de Lu et surnommé Lu Ban 鲁班 (ou 般) en raison de son origine, était un grand charpentier et architecte de l'époque des Royaumes Combattants. Crédié de nombreuses inventions en matière de menuiserie et de charpente, mais aussi d'art militaire (machines pour les sièges et les batailles navales), il est devenu en Chine la déité tutélaire des artisans du bois. Chui 偃 était, selon les sources, un grand menuisier sous le règne de Yao ou Shun ; il excellait dans la confection des arcs, des charrues, des barques et des tambours.

²⁴ Le texte donne *ji yi cui li* 籍以翠綠, à lire en parallèle avec *cuo yi xi xiang* 錯以犀象. Le parallélisme indique que *ji* 籍 et *cuo* 錯 ont le même sens de mélanger, incruster. Mais rien ne permet de déterminer précisément ce que désigne *cui li* 翠綠, glosé par les notes comme noms de couleurs. Nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit soit de nacre, utilisée comme l'ivoire et la corne de rhinocéros pour les points d'harmoniques (les *hui* 徽 : voir infra), et dont les irisations pourraient être bleues ou vertes ; ou bien encore de jade, qui sert également pour les marques d'harmoniques. Certains luthiers incorporaient parfois à la laque qui recouvre l'instrument des éclats de jade, pour lui conférer l'acoustique de la pierre, en référence symbolique au lithophone, instrument de l'antique musique cérémonielle des Zhou. (Goormaghtigh p. 73-74).

²⁵ Yuan Ke 園客 était un jardinier qui obtint d'une fée la méthode secrète pour élever des vers à soie magiques, produisant des cocons aussi gros que des jarres, qu'il prenait soixante jours de dévider entièrement. Cf. *Liexian zhuan* juan 2, 47^{ème} biographie, *Liexianzhuan jiaojian* ZHSJ p. 116-118, trad. M. Kaltenmark p. 148-150.

²⁶ Les *hui* 徽, « blasons » ou repères d'harmoniques, sont treize petites marques circulaires, généralement en nacre (mais parfois aussi en argent, ivoire, jade ou autre matériau précieux) incrustées sur la table d'harmonie le long de la première corde (voir schéma en annexe), pour procéder à l'accordage et indiquer l'endroit où la corde doit être appuyée. Le *qin* étant à l'image de l'univers, ces treize blasons correspondent aux douze mois de l'année plus au mois intercalaire ; Zhongshan 鐘山 le Mont Zhong, considéré par les commentateurs soit comme un mont situé au nord-ouest de la chaîne des monts Kunlun (glose de Wang Yi au *Chuci*, « Aishiming » 哀時命) soit comme un autre nom de ces derniers (glose de Gao You 高誘 au *Huainanzi*, « chuzhen xun » 俶真訓), était réputé pour l'excellence de son jade.

²⁷ Les dragons et les phénix (*long feng* 龍鳳) : les phénix, mâle et femelle, jouent un rôle essentiel dans la musique chinoise, leur chant ayant inspiré Ling Lun 伶倫 pour l'établissement des échelles musicales. Avec le dragon, dont la voix est traditionnellement considérée comme l'origine de la musique cérémonielle, ils ont également une place essentielle dans la nomenclature des différentes parties du *qin* (cf. schéma en annexe). Enfin, dans le jeu même du musicien, nombreuses les deux mains sont censées imiter la posture des ailes et le vol de ces oiseaux fabuleux, comme on peut le constater sur un certain nombre de vignettes représentant, dans les manuels de *qin*, les doigtés ou la position des mains (voir annexe).

²⁸ Bo Ya 伯牙 est considéré comme le plus célèbre des joueurs de *qin* de l'Antiquité, et son ami Zhong Ziqi 鍾子期 le seul qui sût comprendre véritablement ce qu'il jouait, et devenu en Chine le parangon du connaisseur de musique (*zhiyin* 知音). À sa mort, Bo Ya sachant qu'il ne trouverait plus

Lian²⁹ compose un air. Sous les doigts de ces hommes éminents retentissent, claires et sonores, de nouvelles mélodies. Quelle majesté !

Lorsque l'on commence à accorder l'instrument, les notes *jue* et *yu* s'élèvent ensemble, puis *gong* et *zhi* s'ajustent mutuellement³⁰. Les cordes résonnent une à une puis en accord, haut et bas successivement se répondent. Les sons, d'abord sporadiques, gagnent en ampleur et déploient toute leur beauté ; leur harmonie est si pénétrante qu'elle nous emplit de volupté. L'on joue alors ces mélodies admirables aux sonorités parfaites³¹, la « Blanche Neige » et le « *Jue* pur³² », qui affluent dans un flot intarissable et s'écoulent

jamais pareil auditeur brisa son *qin* et ne joua plus jamais. (Cf. *Lüshi Chunqiu* 吕氏春秋, section « Benwei » 本味 14.140, ou encore le *Liezi* 列子 chapitre « Tang wen » 湯問 5.178).

²⁹ Ling Lun 伶倫, ministre de Huangdi, fut chargé d'établir l'échelle musicale : arrivé au nord des monts Kunlun il façonna un premier tuyau en bambou qui donnait la note fondamentale *Huangzhong* 黃鐘 « la cloche jaune » ; puis il confectionna onze autres tubes de longueurs différentes et, écoutant le chant des phénix mâle et femelle, distingua les douze tons, répartis en six tons *yang* (*lü* 律) correspondant au chant du phénix mâle et six tons *yin* (*lü* 呂) correspondant au chant de la femelle (cf. *Lüshi Chunqiu* « guyue », ZHSJ p.120). Tian Lian 田連, célèbre joueur de *qin* de l'antiquité, est souvent confondu avec Cheng Lian 成連 qui selon la légende aurait été le maître de *qin* de Bo Ya. (Le *Qincao* 琴操 de Cai Yong relate l'histoire initiatique de cet apprentissage : après trois ans sans véritable progrès, Bo Ya fut emmené par son maître en plein milieu de la Mer de l'Est, aux monts Penglai 蓬萊, île des Immortels, et laissé là tout seul. Entouré par les montagnes vertigineuses, le fracas de la mer, la profondeur obscur de la forêt et le cri désolé des oiseaux, il sentit ses « sentiments sur le point de se transformer » (*jiang yi wo qing* 將移我情), trouvant ainsi l'inspiration grâce à laquelle il devint le célèbre joueur que l'on connaît. Cf. G. Goormaghtigh, p. 57 et 120) Cheng Lian est peut-être en réalité l'amalgame tardif de Tian Lian et Cheng Qiao 成竅, associés dans le *Hanfeizi* comme deux excellents joueurs de *qin* (*Hanfeizi* 14 « waichushuo youxia » 外儲說右下 Charades extérieures II.2).

³⁰ Ji Kang décrit ici le processus d'accordage du *qin*, où il s'agit de faire résonner à l'unisson les cordes deux à deux : *chu diao* 初調 désigne probablement de l'accordage dans le mode fondamental *zheng diao* 正調, encore appelé *gong diao* 宮調. Les notes *jue* 角 et *yu* 羽, *gong* 宮 et *zhi* 徵, désignent respectivement les troisième, cinquième, premier et quatrième degrés de la gamme pentatonique, qui donnent aussi leur nom aux cordes du *qin*. L'accordage du *qin* est un processus complexe dont il existe trois méthodes : la plus simple, dite des « sons appuyés » (*an he fa* 按和法) que décrit ici Ji Kang, consiste à faire ajuster le son d'une corde appuyée en un point précis de la table d'harmonie (indiqué par les *hui*) à celui d'une autre corde à vide. La seconde dite des « sons harmoniques » (*fan he fa* 泛和法) consiste à utiliser les sons harmoniques des deux cordes se répondant mutuellement à l'unisson ou à l'octave sur différentes positions *hui*. Une troisième méthode demande au musicien de juger des intervalles sur les cordes à vide (*san he fa* 散和法).

³¹ Le texte donne *zhengsheng* 正聲, qui désigne généralement la musique correcte, élevée (*yayue* 雅樂), chargée de développer le sens moral, par opposition aux musiques licencieuses de Wei 衛 et Zheng 鄭. Mais ce n'est peut-être pas cette référence orthodoxe que Ji Kang a en tête ici, et trois autres hypothèses sont possibles : dans la mesure où l'expression apparaît dans un contexte d'accordage, peut-être désigne-t-elle la justesse des sons d'un instrument bien accordé, ou encore la perfection musicale des mélodies ; enfin, *zhengsheng* 正聲 peut désigner dans un morceau la mélodie proprement dite, ie. la partie située entre le prélude et la coda.

³² Ces deux mélodies évoquent le pouvoir de la musique pour *qin* sur les créatures et les phénomènes de la nature : « Blanche Neige » *Baixue* 白雪 est une des plus anciennes mélodies pour l'instrument, conservée dans le *Shenqimipu* 神奇秘譜. D'après l'auteur de ce recueil, elle évoque « la glaciale pureté de l'hiver et le crissement des bambous sous la neige ». Son origine est incertaine, le *Huainanzi* attribue sa composition au maître de musique Shi Kuang 師曠 sous les Printemps et Automnes :

avec prodigalité ; éclatantes, intenses, les sonorités filent, fument et se poursuivent dans les hauteurs où, profuses, elles se coursent, ricochent et s'entrechoquent, puis s'unissent en un fin et délicat lacis. La musique évoque, vaste et imposante, la majesté des montagnes altières, ou encore ample et déferlante, la fluide mouvance de la houle. Les notes, d'abord inquiètes et oppressées, se déroulent et sinuent, s'élancent et s'égrènent, s'épanouissent dans une rumeur de vague. Modérant son jeu, le musicien donne la cadence, et suivant chaque modulation adapte le bon tempo. Se gardant de toute ostentation et dans une parfaite maîtrise de la technique, conformément aux règles de son art, posément il progresse. Enfin, dans une ample affluence, les sons impétueux s'éparpillent au loin, et de leurs charmes prégnants animent la coda tout entière, avant que leur écho évanescent n'aille rejoindre en flottant la Simplicité Primordiale³³.

Dans un pavillon élevé ou un belvédère suspendu, dans une salle spacieuse ou une chambre retirée, dans le silence limpide d'une nuit d'hiver où la lune répand sa brillante clarté, me voici revêtu d'habits neufs aux soies murmurantes, dont les rubans et ornements répandent de fragrances effluences. L'instrument est frais et bien accordé. J'ai le cœur dispos et les mains alertes ; mes doigts sur les cordes, fidèles à ma volonté, répondent à ma seule intention. Je joue pour commencer les airs de « L'eau limpide » et du « *Zhi* pur »³⁴, poursuis avec la noble louange de l'empereur Yao, puis entonne un hommage à Weizi³⁵ :

lorsqu'il joua cet air, des créatures divines (*shenwu* 神物, vraisemblablement un couple de phénix) descendirent du ciel et l'orage éclata (*Huainanzi* « lan ming xun » 覽冥訓). Souvent associée voire confondue avec elle, la mélodie sur le mode du « *Jue* pur » (*qing jue* 清角), aujourd'hui disparue du répertoire, est connue comme l'air par lequel Huangdi avait uni jadis les esprits des morts et les divinités sur le Taishan. Elle compte donc parmi ces morceaux aux pouvoirs extraordinaires réservés aux auditeurs de haute vertu qui, lorsque ils sont joués pour des auditeurs insuffisamment vertueux, ont des effets désastreux. Ainsi, lorsque malgré ses mises en garde Shi Kuang est sommé de le jouer pour le plaisir du duc Ping de Jin, il provoque aussitôt une violente et terrifiante averse, suivie d'une sécheresse de trois ans ; quant au duc il tombe gravement malade. (Cf. *Hanfeizi* « shi guo » et *Shiji* 24 « Yueshu »).

³³ *Tai su* 泰素 ou 太素. Le motif de la grande Simplicité ou Simplicité originelle dans la pensée taoïste renvoie à l'état initial de toutes choses, lorsque les sons et les formes sont encore indifférenciés. On le trouve dans le *Wenzi* « jiu shou » 九守, le *Liezi* « tian rui » 天瑞 ou le *Huainanzi* « chuzhen » 倣真訓 et « jingshen » 精神訓. Bien qu'aucune glose n'oriente la compréhension dans cette direction, van Gulik prête à la locution un sens proprement musical, suggérant qu'il s'agit soit un retour du motif principal (la coda d'une composition pour *qin* reprend, sous une forme simplifiée et en « sons flottants » le motif principal de la mélodie), soit un écho au début de l'air. (Van Gulik, p. 60).

³⁴ *Lu shui* 淥水 « l'Eau limpide » est une des cinq mélodies pour *qin* attribuées Cai Yong 蔡邕, connues sous le titre *Cai shi wu nong* 蔡氏五弄 « Les cinq compositions de messire Cai ». L'air sur le mode du « *Zhi* pur » (*qing zhi* 清徵) est, comme celui du « *Jue* pur » mentionné plus haut, associé aux pouvoirs surnaturels de la musique. D'après le même épisode du *Hanfeizi* rapporté ci-dessus, lorsque Shi Kuang fut contraint de l'exécuter pour satisfaire au caprice du duc Ping, deux rangées de huit grues noires se rassemblèrent à la porte de la galerie puis se mirent à danser, accompagnant de leur chant les accords du *qin*.

³⁵ Ji Kang fait peut-être allusion ici à l'air célébrant l'empereur légendaire Yao, intitulé « Pénétration universelle des vertus de Yao » *Yao chang* 堯暢. Selon la « Voie du Qin » (*Qindao* 琴道) de Huan Tan 桓譚, ce morceau était perdu sous les Han. (Cf. Huan Tan 桓譚, *Xinlun* 新論, « qindao pian » 琴道篇, conservé dans le *Quan Houhanwen* juan 15.9 ; trad. T. Pokora : *Hsin-lun (New treatise) and other*

largesse et splendeur, richesse et ampleur des sonorités, qui se déploient avec aisance ou bien oscillent, indécises. Caressant les cordes j'accompagne mon chant ; s'élève alors une mélodie nouvelle dont voici les paroles :

Je m'élève dans les airs en tourbillonnant,
Sur l'île des Immortels³⁶ je fais halte un moment,
Et veux pour compagnon Liezi³⁷ qui chevauche le vent.
Sustenté des vapeurs nocturnes,
Revêtu des brumes aurorales,
D'un vol léger et gracieux
Je vague au loin jusques aux cieux.
À l'univers entier je m'unifie³⁸
Et, pleinement souverain, dégagé des liens mondains,
À la providence le moindre de mes gestes je confie.

Les claires inflexions des cordes et de la voix se rejoignent, dans quelle harmonie s'entrelacent le chant et l'instrument !

Alors la mélodie se fait évanescence, les sonorités s'en vont rejoindre le silence. Sur d'autres accords et dans un nouveau mode, un air merveilleux³⁹ s'élève de mon instrument.

writings by Huan T'an, Ann Arbor, 1975. p. 181). Quant à Weizi 微子, Vicomte de Wei, parent du tyran Zhou 紂 des Yin, il s'efforça à maintes reprises de réformer le roi, mais n'étant jamais entendu fini par se retirer de la cour. Il est souvent associé à Jizi 箕子 le Vicomte de Ji et à Bi Gan 比干, deux autres conseillers vertueux du tyran qui connurent un sort tragique (Cf. *Shiji*, « Yin benji » 殷本紀, ou encore *Lunyu* XVIII.1). Selon Huan Tan, se lamentant de son impuissance à sauver la dynastie de sa ruine imminente, il aperçut haut dans le ciel un vol de cygnes sauvages qui lui inspira la composition de cet air aux sonorités pures, intitulé *Weizi cao* 微子操 « Chanson du Vicomte de Wei », auquel Ji Kang fait certainement référence ici. (cf. Huan Tan, « qindao », QHHW 15.9 ; Pokora, p. 183-184).

³⁶ Ying zhou 瀛洲 est une des îles paradisiaques (cinq selon le *Liezi* « Tang Wen », trois ou quatre selon le *Shiji* : « Qinshihuang benji » 秦始皇本紀 et « Wiaowu benji » 孝武本紀) situées au milieu de l'océan à l'est de la Mer de Chine, et connues pour être le séjour des immortels ; dans la cosmogonie taoïste, elle sont le pendant oriental des monts Kunlun à l'ouest.

³⁷ Liezi 列子 Maître Lie (Lie Yukou 列禦寇 « Lie-qui-Résiste-aux-Brigands »), aurait été un sage taoïste du 5 ou 4^{ème} siècle avant notre ère, à qui l'on attribue l'ouvrage homonyme. Celui-ci est en réalité une compilation plus tardive (3^{ème} siècle). Le personnage de Liezi apparaît à de nombreuses reprises dans le *Zhuangzi* (il donne d'ailleurs son nom au chapitre 32), où il prend souvent la figure d'un immortel qui s'élève dans les airs en chevauchant le vent, comme ici. Ce motif inspirera la composition d'une mélodie pour *qin* intitulée « Liezi chevauche le vent » *Liezi yu feng* 列子御風 (dyn. Song), conservé dans le *Shenqi mifu*. Annexe audio.

³⁸ Littéralement : *qi wanwu* 齊萬物, probable écho au chapitre « Qiwulun » du *Zhuangzi*. On pourrait aussi bien lire « je considère toutes choses comme égales. »

³⁹ L'expression *qi nong* 奇弄 désigne peut-être une mélodie extraordinaire en termes de timbres, rythmes, effets acoustiques. Peut-être faut-il la comprendre dans le sens de *qi yin* 奇音, qui désigne

Il semblerait qu'une belle lèvre gracieusement un amène visage et découvre l'éclat blanc de ses poignets. Sous le vol véloce des doigts graciles, les sons filent en flot profus. Parfois ils fluctuent, irrésolus et retenus ; ou bien ils s'attardent et se prolongent, oisifs et posés. Puis avec un brusque revif ils se précipitent, rafale affolée chamboulant les nuées. Clairsemés ils traversent l'espace, épars ils se dispersent, pleins ils s'éparpillent, dans une nitescence somptueuse et raffinée. Ainsi fusent ces timbres splendides, coruscants et irisés. Par moments les accords mêlés⁴⁰ semblent diverger, puis leur beauté progresse de front, comme deux chevaux galopant côte à côte ou deux oiseaux volant l'un devant l'autre, et prenant d'abord des directions opposées avant de bientôt converger. Ployant mais sans flancher, droits mais sans morgue⁴¹, ils se dépassent sans désordre, se départent sans désunion. Tour à tour soulevés d'exaltation ou prostrés dans l'hésitation, ils voltigent soudain légers dans une dérive éthérée, ou s'éploient dans les airs et restent en suspension. D'autres fois ils se poursuivent et se pressent, se superposent et se rassemblent, arpentent sans cesse en tous sens, s'enfuient et se talonnent, tour à tour soupirants et exultants⁴², sans un moment de répit. Cette beauté exquise, grandiose et prodigieuse toujours pour nous demeure insaisissable.

Alors le jeu s'alentit et s'apaise avec une indolente élégance, des sons amples et ténus⁴³ congrûment se font entendre ; claires et harmonieuses, les notes s'épandent dans une profuse variété, une infinie diversité : plaisir d'une douceur suave et veloutée, aisance d'une grâce ondulante et ductile. Puis dans un scabreux passage à nouveau les notes se pressent

spécifiquement dans le répertoire pour *qin* les mélodies au tempo rapide, exigeant une grande virtuosité, comme « L'envol du faisan à l'aube » (*zhi zhao fei* 雉朝飛) ou « Les croisements du corbeau dans la nuit » (*wu ye ti* 烏夜啼) Cf. annexe audio. Composés sur une alternance de passages calmes et précipités, par opposition aux « mélodies correctes » *zhengsheng* 正聲, lentes et posées, comme « L'orchidée » (*peilan* 佩蘭) ou le « Soleil printanier » (*yangchun* 陽春). C'est du jeu de contrastes entre les tempos lent et rapide, que chacun est mis en valeur et que les moments d'accélération tirent leur saveur extraordinaire. (Goormaghtig p. 119).

⁴⁰ L'expression *jian sheng* 間聲 n'est pas claire : la glose de Dai Mingyang l'explique comme un équivalent de *jian sheng* 姦聲 les « sons licencieux », par opposition aux « sons orthodoxes » *zheng sheng* 正聲 évoqués un peu plus haut dans le texte. Mais comme le fait observer Knechtges, *jian sheng* 姦聲 est une expression bien établie à laquelle Ji Kang n'aurait pas substitué *jian sheng* 間聲 s'il avait voulu s'y référer ; une autre signification de *jian* 間 serait alors « mêlé, mélangé, entremêlé, intriqué ». (Knechtges p. 92-93) Mais l'on peut aussi comprendre *jian* 間 dans le sens d'accord, c'est à dire un doigté où deux cordes sont pincées simultanément. Selon l'espacement de ces deux cordes on parle de « grand accord » *dajian* 大間 ou de « petit accord » *xiaojian* 小間 (Van Gulik p. 62-63) ; c'est le sens que, au vu de la suite du passage, nous proposons de retenir.

⁴¹ *Qu er bu qu, zhi er bu ju* 曲而不屈, 直而不倨 : Ji Kang reprend l'appréciation laudative formulée par Ji Zha sur les Hymnes *song* 頌 du *Shijing*. Cf. *Zuozhuan*, Duc Xiang 29^{ème} année.

⁴² L'expression *fu jie lei zan* 拊嗟累讚 « applaudir et soupirer d'admiration » pourrait désigner les réactions suscitées chez les auditeurs (c'est la lecture de Knechtges, p. 293). Toutefois dans la mesure où aucune mention n'est faite jusque là d'un auditoire, nous comprenons l'expression comme se rapportant toujours aux sons (de même que Goormaghtigh, p. 29 et van Gulik, p. 63).

⁴³ Van Gulik suggère de comprendre *hong xian* 洪纖, deux antonymes signifiant « vaste, ample », « puissant » et « petit, fin », dans le sens de (sons) « graves et aigus ». (Van Gulik, p. 63).

vers de périlleuses hauteurs. On croirait entendre les cris plaintifs de l'aigrette au bord de l'étang limpide, ou voir l'oie sauvage planer au-dessus des falaises escarpées. Tels une frange diaprée ou un plumage bigarré, les sons se prolongent en volutes au gré du vent léger.

Sous les différents doigtés⁴⁴ du musicien s'esquisse en de grâces arabesques la danse des vagues. Ses mains frôlent et effleurent les cordes dans un geste élégant et sagace, prestes sans précipitation, s'attardant sans stagner. Les sons, infimes, en s'éloignant s'effilent et s'effument. Dans la distance, on croirait entendre le chant harmonieux d'un couple de phénix s'ébattant parmi les nuées ; de près, l'on croirait voir éclore et poudroyer mille fleurs chatoyantes dans le zéphyr printanier. Telle est cette musique, riche, multiple et de bout en bout parfaite. Quel prodige de splendeurs, quelle infinité de métamorphoses !

Au début du printemps, dans d'élégantes tenues de saison, entre amis nous allons main dans la main goûter les plaisirs de la promenade. Nous parcourons les jardins embaumés et gravissons les collines élevées. Adossés au bosquet, abrités par la ramée ouvragée, au bord de l'onde claire nous composons des vers. L'insouciant loisir des poissons nous réjouit, la profuse splendeur de la flore nous ravit. Je joue alors une mélodie léguée par le grand Shun⁴⁵, qui nous fait soupirer d'admiration et songer pleins de nostalgie aux temps passés.

Dans la salle ornée où s'assemblent pour un intime banquet amis chers et proches convives, sont servis mets savoureux et vins succulents, limpides et moelleux. L'on entonne alors les mélodies des contrées du Sud et de l'Ouest, puis enchaîne avec les airs de *Lingyang* et *Baren*⁴⁶. Ces accents si variés, nobles ou vulgaires, qui s'élèvent mêlés,

⁴⁴ Si les commentateurs s'accordent à voir dans ces quatre verbes *lou* 攬 (« rassembler, ramener vers soi »), *pi* 批 (« frapper avec la main »), *lüe* 擗 (« frapper, battre »), *lü* 捋 (« cueillir, prendre entre les doigts » ou « frotter avec les doigts »), composés du radical de la main, des noms de doigtés, ils divergent quant à leur identification précise. En effet ces caractères ne figurent plus même sur la plus ancienne des partitions de *qin* (5^{ème} s.) qui nous soit parvenue, et aucune des hypothèses pour les identifier ne s'avère concluante.

⁴⁵ *Chonghua zhi yicao* 重華之遺操 : Chonghua, littéralement « Splendeur renouvelée » est le surnom donné à l'empereur 舜 Shun, qui répétait l'éclat de la vertu de son prédécesseur Yao 堯. Rappelons que la tradition attribue à Shun l'invention du *qin* à cinq cordes, dont il s'accompagnait lorsqu'il chantait les Airs du sud *Nanfeng* 南風. Par conséquent, la « mélodie léguée par Shun » désigne peut-être ces airs. Autre hypothèse, il pourrait s'agir de la « Mélodie de Shun » *Shun cao* 舜操, qu'il composa lorsque, devenu empereur il se mit à se languir de ses parents et à trouver que la position qu'il occupait ne valait pas la peine d'être conservée. Cf. « *qindao* » 琴道 de Huan Tan cité en glose par Li Shan ; *Quan hou Hanwen* 15.9 ; Pokora p.183.

⁴⁶ *Nan Jing* 南荆 et *xi Qin* 西秦 désignent respectivement une danse du pays de Chu (célèbre pour la richesse de ses traditions musicales) et un air du pays de Qin (région des actuels Shanxi et Gansu, vraisemblablement influencée par les inflexions exotiques des barbares de l'ouest). *Lingyang* 陵陽, mieux connu sous le nom de *Yangchun diao* 陽春調 ou *Yangchun* 陽春 « Printemps ensoleillé », est un des morceaux les plus anciens du répertoire, traditionnellement attribué à Shi Kuang avec la « Blanche neige ». Conservés dans le *Shenqi mipu*, tous deux comptent parmi les archétypes de la musique noble et élevée, d'un abord difficile pour l'homme du commun. En annexe audio.

impressionnent vivement l'auditoire et mettent les esprits en alerte. Au vu des différents mérites de la cithare et de toutes ses musiques, comment l'orgue à bouche ou la flûte pourraient-ils prétendre l'égaliser ?

Si l'on vient maintenant à décliner les mélodies, nous citerons dans l'ordre l'air de *Guangling* et *Zhixi*⁴⁷, *Dongwu*, *Taishan*, le « Dragon volant », le « Brame des cerfs », le « Coq kun » et la « Divagation des cordes »⁴⁸. Successivement jouées et chantées, ces mélodies sonnent avec naturel : fluides et limpides, subtiles et profondes, elles dissipent le trouble et dispersent le souci. Arrivent ensuite les ballades populaires, comme les cinq mélodies de Maître Cai⁴⁹, l'air de Wang Zhao et celui de l'Épouse de Chu, ou encore les

« L'homme de Ba » *Ba ren* 巴人 ou *Xiali baren* 下里巴人, vraisemblablement à l'origine un chant funéraire dont la partition n'est pas conservée, est au contraire l'exemple même de l'air facile et populaire, que n'importe qui sait chanter dès une première écoute.

⁴⁷ *Guangling san* 廣陵散 « La mélodie de Guangling » (littéralement : des Vastes tombeaux) est le plus long et l'un des plus célèbres morceaux pour *qin*, conservé dans le *Shenqi mipu* et nombreux autres recueils de mélodies (cf. annexe audio). Ji Kang, qui avait la réputation d'en être un prodigieux interprète, le joua sur l'échafaud avant son exécution : choix éloquent si l'on songe à la thématique vengeresse du morceau, qui évoque le régicide commis par le boucher spadassin Nie Zheng 聶政 (4^{ème} s av. J.C.). Cf. *Zhanguo ce* 戰國策 « Han ce » 韓策 2 et *Shiji*, juan 86 « cike liezhuan » chap. 26. Quant à *Zhixi* 止息 littéralement « l'arrêt des souffles », il est connu pour être le final de *Guangling san* 廣陵散 et n'est pas conservé en tant que morceau indépendant. Il semble que les deux mélodies aient été distinctes avant les Sui-Tang, puis se soient agrégées à partir des Tang : on trouve fréquemment alors le titre *Guangling zhixi* 廣陵止息. Cf. Dai Mingyang, « Guangling san kao », *Ji Kang ji jiaozhu*, p. 453 ; Yin Wei 殷偉 : *Qin : Zhonghua qianqiu wenren de yangxing yiqing* 琴：中華千古文人的養性怡情 (*La cithare chinoise, instrument de la culture de soi et de la joie de l'âme pour les lettrés de l'Antiquité*) Pékin, Zhongguo wenshi cbs, 2008, p. 225-230 ; Liu Zaisheng 劉再生 : *Zhongguo gudai yinyueshi jianshu* 中國古代音樂史簡述 (*Abrégé d'Histoire de la Musique Chinoise Ancienne*), Pékin, Renmin yinyue CBS, 2006, p. 205-209.

⁴⁸ *Dongwu* 東武 et *Taishan* 泰山 sont des titres de *yuefu* (Cf. *Yuefu shiji* 樂府詩集 41, p. 605-609) ; Li Shan les identifie plus précisément encore comme des chansons populaires de l'ancien royaume de Qi 齊 ; *Fei long* 飛龍 le « Dragon volant » serait une musique rituelle jouée dans les appartements impériaux sous les Han (*Hanshu* juan 22 p. 1048) ; le « Brame des cerfs » *Lu ming* 鹿鳴 est le titre d'une Ode du *Shijing* (*Mao Shi* 161) chantée lors des banquets donnés en l'honneur des ministres de la cour. D'après le *Qincao* de Cai Yong (cité ici par Li Shan) c'était également un air de *qin*, demeuré fameux dans le répertoire. En annexe audio. *Kunji* 鷓鴣 (sorte d'oiseau sauvage ressemblant à une grue, on le voit notamment sur les vignettes figurant les postures de main dans les manuels de *qin*) et *Youxian* 游弦 sont des arrangements orchestraux de mélodies populaires, mentionnés dans le *Yuefu shiji* (juan 41 p. 599) sans autre explication.

⁴⁹ *Cai shi* 蔡氏 Maître Cai est le lettré Cai Yong (133-192), grand joueur de *qin* (Ruan Yu 阮瑀 père de Ruan Ji apprit auprès de lui) et auteur du *Qincao* première source de textes relatifs aux airs du répertoire (le recueil contient 47 histoires expliquant la genèse d'autant de mélodies). On lui attribue la composition d'un groupe de cinq mélodies (*Caishi wu nong* 蔡氏五弄 ou comme ici *Caishi wu qu* 蔡氏五曲), inspirées d'un pèlerinage qu'il fit dans les monts Qingxi 青溪, lieu de séjour du philosophe taoïste des Royaumes combattants, Guiguzi 鬼谷子 le « Maître de la Vallée aux esprits ». D'après le *Yuefu shiji* dans lequel sont conservées les ballades composées sur ce motif, chaque pièce décrit une scène du paysage en un point cardinal différent : « La promenade au printemps » (*you chun* 游春) évoque la promenade des immortels à l'est ; « L'eau limpide » (*lushui* 淶水) mentionnée plus haut par Ji Kang, le torrent toujours limpide qui coule au sud ; « La demeure retirée » (*you ju* 幽居) est celle du Maître de la vallée des esprits, au centre ; « Méditation mélancolique » (*zuo chou* 坐愁) tire son titre

« Grues séparées par dix mille *li* »⁵⁰, autant de compositions qui, bien que mineures, sont susceptibles d'être appréciées à l'occasion.

Ceci étant, qui n'est pas ouvert et détaché ne peut de cette musique faire son loisir ; qui n'est pas profond et serein ne saurait vivre en sa présence ; qui n'est pas sans entrave ni retenue n'est pas en mesure de s'y adonner sans réserve ; et qui n'est pas doté d'un esprit subtil et pénétrant n'en saisit point la signification profonde.

Parlons maintenant de la constitution de la cithare, et détaillons la nature de sa sonorité⁵¹ : les proportions harmonieuses de l'instrument confèrent à son timbre une grande distinction ; les cordes, bien tendues, produisent des notes claires ; largement espacées, elles donnent des sons graves⁵² ; enfin, leur longueur permet aux harmoniques de résonner.

D'une nature pure et sereine, conforme aux Principes fondamentaux, et recelant en elle l'harmonieux équilibre de la vertu parfaite, elle peut vraiment émouvoir et purifier le cœur et l'esprit, inciter l'épanchement de sentiments profonds. C'est pourquoi lorsque des gens d'humeur triste écoutent sa musique, il n'en est pas un qui ne soit alors accablé de douleur, envahi par l'affliction, submergé d'un chagrin irrépressible. Quand des gens d'humeur joyeuse l'écoutent au contraire, les voilà réjouis et enjoués : transportés d'allégresse ils exultent, et de tout le jour ne se départent de leur mine ravie ni de leur radieux sourire. Si celui qui l'écoute est en revanche d'une disposition égale et harmonieuse, il se réjouit intimement, affable et placide, profond et authentique ; goûtant la

de la mélancolie suscitée par les cris des gibbons et des oiseaux qui se rassemblent sur les falaises au nord ; et « Recueillement automnal » (*qiu si* 秋思) est inspiré par le frémissement en automne des arbustes à l'ouest. La composition de l'ensemble aurait pris trois ans à Cai Yong. Cf. Guo Maoqian 郭茂倩, *Yuefu shiji* 樂府詩集, juan 59, p. 855-860. Voir aussi le *Taiping yulan* « yue bu » 樂部 15, « *qin* » § 18.

⁵⁰ « La complainte de Zhaojun » (*Zhaojun yuan* 昭君怨), mentionnée dans le *Qincao*, évoque le sort pathétique de Wang Zhaojun 王昭君, princesse Han donnée en mariage à un chef de tribu barbare. Ce sujet, jouissant d'une grande popularité, a inspiré de nombreuses compositions pour le *qin*. Cf. *Yuefu shiji*, juan 29 p. 424-435. « Les soupirs de la concubine de Chu » (*Chufei tan* 楚妃嘆) loue la vertu exemplaire de Fanji 樊姬, l'épouse du roi Zhuang 莊王 de Chu (r. 613-591), en l'honneur de qui l'on trouve une série de chants dans le *Yuefu shiji* (juan 29 p. 435-437) ; voir aussi *Lienü zhuan* 2.8-9. *Qianli biehe* 千里別鶴 semble être l'amalgame des titres de deux mélodies distinctes, *Qianli yin* 千里引 « Mélodie des dix-mille *li* » et *Biehe cao* 別鶴操 « Air de la séparation des grues », qui figure dans le *Qincao* cité en note par Li Shan ; il est attribué à un certain Muzi 牧子 de Shangling 商陵 (Royaumes Combattants), contraint par ses parents à divorcer de sa femme après cinq ans de mariage sans qu'elle lui ait donné de fils.

⁵¹ G. Goormaghtigh comprend que les « intervalles espacés » *jian liao* 間遼 désignent non pas l'espacement entre les cordes, mais entre la première et la dernière note du *qin*, autrement dit, « le spectre sonore est large » (Goormaghtigh p. 31).

⁵² Le *Sheng wu aile lun* permet de comprendre ce passage : les instruments aux cordes rapprochées comme le *pipa* 琵琶 ou le *zheng* 箏 produisent des sons aigus, ceux comme le *qin* dont les cordes sont espacées produisent des sons plus graves, c'est pourquoi durant l'écoute le corps est au repos et l'esprit détendu.

sérénité dans la Vacuité et la félicité dans l'Antiquité, il délaisse toute chose et se déprend de son corps.

Ainsi, c'est en vertu de la musique de la cithare que Bo Yi cultiva sa probité, Yan Hui⁵³ sa bonté, Bi Gan⁵⁴ sa loyauté, Wei Sheng⁵⁵ sa confiance, Hui Shi⁵⁶ son éloquence, Wan Shi⁵⁷ sa prudence, et que tant d'autres encore de la même manière parachevèrent chacun leur disposition. Par des voies multiples cette musique atteint la même destination ; par sa beauté formelle ou sa substance profonde, elle concentre l'Harmonie du Milieu et embrasse tous les êtres. Chaque jour de la vie elle peut être mise à profit sans jamais faire défaut, tant est considérable sa faculté d'émouvoir l'homme et de mouvoir toute chose.

Lorsque la cithare se fait entendre, les instruments de pierre et de métal cessent de jouer, ceux de calèche et de bambou suspendent leur souffle ; Wang Bao interrompt sa chanson, Di Ya⁵⁸ perd son art de discerner les saveurs ; Tian Wu bondit dans les profondes abysses, Wang Qiao⁵⁹ fend les nuages et descend des cieux, les phénix dansent sur les

⁵³ Boyi 伯夷 et Shuqi 叔齊 (12^{ème} s. av. J.-C.), sous la dynastie Shang, s'illustrèrent en voulant se céder mutuellement le trône, avant de l'abandonner. Puis lorsque le Roi Wu (武王) des Zhou renversa le dernier tyran des Yin, malgré les torts qu'ils avaient soufferts de celui-ci, ils refusèrent de trahir leur dynastie et se retirèrent au Mont Shouyang 首陽 où ils finirent par mourir de faim. Cette intégrité morale vaut à Boyi de figurer en tête des biographies exemplaires du *Shiji* (61.2123) ; Yan Hui 顏回 (514-483) disciple favori de Confucius était connu principalement pour sa dévotion au *ren* 仁, la vertu d'humanité (voir *Lunyu* VI.7).

⁵⁴ Bigan 比干 au service du tyran Zhou Xin, dernier roi de la dynastie Yin, il refusa par loyauté de fuir le pays à l'approche des armées du roi Wu de Zhou, mais fut condamné à avoir le cœur arraché pour avoir osé adresser au roi cruel de franches remontrances. (Cf. *Shiji* 3.108).

⁵⁵ Wei Sheng 尾生 ou 尾生高 (6^{ème} s. av. J.-C.) originaire de la principauté de Lu, avait donné rendez-vous à sa belle sous un pont ; alors qu'il l'attendait et qu'elle ne venait pas, l'eau se mit à monter, et comme il ne se résolvait pas à partir il périt noyé, enlacé autour d'un des pieds du pont (cf. *Shiji* 69.2265)

⁵⁶ Hui Shi 惠施, diplomate et logicien de l'École des Noms *mingjia* 名家, était l'interlocuteur favori de Zhuangzi, son ami et parfois émule. Connu pour son art de l'éloquence et souvent assimilé à un pur sophiste, il est l'auteur d'une série de paradoxes déroutants qui sont en réalité l'expression d'un relativisme philosophique abolissant les distinctions entre les choses et les considérant à parité, comme dans la pensée taoïste.

⁵⁷ Wan Shi 萬石 et ses fils, fonctionnaires dans l'administration des Han occidentaux, étaient connus pour leur circonspection (biographie dans le *Hanshu* ; cf aussi *Shiji*, 103.2763-66).

⁵⁸ Wang Bao 王豹 sous les Printemps et Automnes, était réputé pour son art du chant à capella (*qing* 清謳) ; d'après le *Mencius*, « lorsqu'il s'établissait sur le bord de la rivière Qi 淇 (affluent de la Wei, qui a sa source au Henan), les gens à l'ouest du Fleuve Jaune apprirent à chanter comme lui. Cf. *Hou Hanshu* juan 59 « Zhang Heng liezhuan » 張衡列傳 ; *Mencius* « Gaozi xia » ; Di Ya 狄牙 ou Yi Ya 易牙, expert en matière culinaire au service du Duc Huan de Qi 齊桓公 sous les Printemps et Automnes, il était capable en goûtant l'eau de différentes rivières de distinguer desquelles il s'agissait. Cf. *Huainanzi* juan 12 « Daoying xun » 道應訓. On le trouve également mentionné par Ji Kang dans le *Sheng wu aile lun*.

⁵⁹ Tian Wu 天吳 est mentionné dans le *Shanhaijing* comme une divinité des eaux, mi humaine mi animale, avec un corps de tigre et huit têtes au visage humain (*Shanhaijing* « haiwan dongjing » 海外東經 et « dahuang dongjing » 大荒東經) ; Wang Qiao 王喬 ou Wangzi Qiao 王子喬, immortel mentionné dans le « Yuanyou » 遠遊 du *Chuci* ; on trouve sa biographie dans le *Liexianzhuan* juan 1 : fils héritier du roi Ling de Zhou 周靈王 (571-545), il jouait de l'orgue à bouche *sheng* 笙 et était

marches de la cour, les ondines en flottant viennent se rassembler. Par la perfection de son harmonie⁶⁰ elle émeut le Ciel et la Terre, et combien plus encore les multiples espèces de créatures qui rampent ici-bas !

Pour ma propre satisfaction, j'ai composé ce texte et chanté la beauté de cet instrument ; car d'en faire usage jamais je ne me lasserai, et le prise comme le plus grand trésor de tous les temps.

En guise de coda, qu'il me soit permis de clore sur ces mots⁶¹ :

Amène et sereine est la vertu de la cithare, qui ne se laisse sonder.

Corps pur et cœur détaché sont un horizon qu'on atteint à difficulté.

Bons instruments et grands musiciens en ce siècle se peuvent rencontrer.

Par ses riches et harmonieuses sonorités tous les arts se voient surclassés.

Mais rares sont ceux qui comprennent la musique, et qui sait justement la priser ?

Seul l'homme accompli pleinement apprécie du noble instrument l'éminente beauté.

capable d'imiter le chant du phénix. Un prêtre taoïste vint le chercher pour le conduire sur le mont Songgao 嵩高山 (le Pic sacré du centre, dans le Henan). Trente ans plus tard, après une dernière apparition aux siens sur une grue blanche, l'oiseau par excellence des immortels, il s'éleva dans les airs et prit définitivement congé du siècle. (28^{ème} biographie, *Liexian zhuan jiaojian* ZHSJ p. 65 ; Kaltenmark p. 109) Wang Qiao apparaît dans un grand nombre de textes relatifs à la recherche d'immortalité, en particulier les poèmes de Ji Kang ; par ex. le sixième des « poèmes en tétramètres sur l'air de Qiuhu » (*Qiuhu xing* 秋胡行), le seizième des « Poèmes adressés à son frère entrant dans l'armée » (*xiong xiucai Gongmu rujun zengshi* 兄秀才公穆入軍贈詩) ou le poème « Flânerie parmi les Immortels » (*Youxian shi* 遊仙詩), (*Ji Kang ji jiaozhu* p. 50, 18 et 39).

⁶⁰ Selon que l'on comprend *yi zhi he* 以致和 dans le sens « en vertu de son harmonie parfaite » (*zhi* 致 épithète de *he* 和) ou « pour amener l'harmonie » (emploi verbal de *zhi* 致), la musique est envisagée sous l'angle de ses propriétés ou de ses effets ; les deux sens semblent possibles ici.

⁶¹ Le terme *luan* 亂 est d'usage très ancien : on le trouve aux derniers vers du « Lisao » 離騷 dans le *Chuci* ; le commentateur Wang Yi explique que *luan* a le sens de *li* 理 « ordonner, arranger » ; dans les *fu* ou les *ci*, c'est le passage récapitulatif qui sert à pointer clairement la signification du texte et à en résumer la teneur essentielle. Dans la terminologie musicale il désigne la dernière partie d'un morceau, où tous les effets musicaux sont déployés pour lui faire atteindre son paroxysme (*Zhongguo yinyue cidian* p. 247).

I. *Le Sheng wu aile lun (Discussion sur l'absence de joie et de tristesse en musique)*

A – Structure linéaire du dialogue

Le *Sheng wu aile lun*, construit comme un dialogue entre l'invité de Qin et l'hôte de Dongye, adopte le mode d'exposition caractéristique des conversations pures, procédant par argument et objection. Après une question initiale qui introduit le débat et en pose les premiers enjeux, la discussion progresse en huit séries d'échange (argument-objection), qui s'organisent elles-mêmes en trois grands mouvements, correspondant chacun à un aspect particulier de la question, et convoquant un ordre épistémologique différent de l'argument :

I. Question de l'expression des émotions par la musique, principalement centrée sur la figure de l'auditeur sagace, et convoquant l'argument d'autorité historique :

I.1 A – Question de l'invité de Qin, qui expose la théorie couramment admise selon laquelle la musique reflète les émotions humaines et l'ordre politique : la musique d'un royaume bien gouverné est ainsi qualifiée de « paisible et joyeuse », et celle d'un royaume en déclin de « triste et soucieuse » ; corollairement, un auditeur perspicace est capable de déceler ce qu'exprime la musique. Seul l'hôte de Dongye soutient que la musique n'a ni joie ni tristesse, l'invité le prie de justifier cette position.

B – Réponse de l'hôte, qui établit l'autonomie respective de la musique et de l'émotion, et invalide la théorie d'une causalité régulière entre les deux : une première définition naturaliste du son permet de fonder l'objectivité de la musique, hétérogène aux affects subjectifs ; le constat de la diversité des manifestations de joie ou de tristesse prouve qu'il n'y a pas de « relation constante » entre une émotion et son expression ; cette diversité s'explique par le fait que le cœur de chacun abrite préalablement un sentiment dont l'harmonie musicale favorisera l'épanchement. Cette harmonie suscite donc l'expression d'autant de sentiments que d'individus, mais n'est en soi le signe d'aucun sentiment particulier. L'hôte souligne enfin la nécessité de bien distinguer ce qui relève de la propriété objective de quelque chose et ce qui relève de son effet subjectif sur moi : autrement dit, l'impression que me fait cette chose ne peut définir son essence.

I.2. A – Objection de l'invité, qui admet la disparité des manifestations émotionnelles mais ne voit pas là un motif suffisant à invalider la teneur émotionnelle de la musique. Il expose la causalité nécessaire par laquelle une émotion se manifeste dans la voix, se rendant perceptible à quelqu'un doué d'une écoute perspicace. Il invoque quelques exemples de ces personnages célèbres pour leur faculté à déceler dans le son non seulement l'émotion dont il procède, mais aussi la vertu du compositeur ou les mœurs de tout un pays. Conclusion de l'argument : si la joie et la tristesse sont provoquées par la musique, c'est bien qu'elles en sont des propriétés intrinsèques.

B – Réponse de l'hôte, qui met en lumière différentes contradictions internes affaiblissant l'argument de son interlocuteur, et dénonce la tentative de mystification des lettrés qui ont forgé ces faux récits sur les prétendus pouvoirs surnaturels des « entendeurs de musique » ; il veut chercher les principes naturels de la musique, et recourt à la métaphore du vin pour souligner une nouvelle fois la différence entre les caractéristiques inhérentes et les effets induits.

I.3 A – Objection de l'invité, qui avance l'analogie avec les pratiques physiognomonistes. Que ces émotions ne soient pas perçues par la plupart des observateurs ne signifie nullement qu'elles n'existent pas, mais seulement que ces observateurs sont aveugles ou sourds.

B – Réponse de l'hôte : si l'on peut à la rigueur examiner singulièrement la musique jouée par des individus, comment se livrer à l'examen d'une musique issue d'une région entière ? Au moyen de deux nouvelles analogies, l'hôte démontre ensuite la nature neutre de la musique qui, pas plus que les larmes ou le vin, ne contient l'indice identifiable de sa provenance. L'essence de la musique est une harmonie naturelle et indépendante des affects humains.

I.4 A – L'invité campe sur ses positions et, invoquant de nouvelles figures d'entendeurs sagaces à l'appui de sa démonstration, continue de soutenir qu'il est possible de déceler dans la musique une émotion et sa cause, ou même encore certains augures permettant de faire des prédictions.

B – Dans un long développement, l'hôte discrédite un à un les exemples de son interlocuteur, avec un souci de rationalité presque scientifique. Son argument fort ici : la discontinuité qui existe parfois entre la manifestation extérieure et la disposition intérieure exclut que l'on se fonde sur la première pour sonder la seconde. La logique rationnelle parfois retorse de cette démonstration triomphe finalement de l'entêtement de son contradicteur : l'argument de l'entendeur sagace est abandonné et le débat s'oriente sur une nouvelle voie.

II. Question de la communication d'émotions par la musique, basée sur le constat empirique et l'inférence, à partir d'observations empiriques sur un auditoire :

II.1 A – L'invité aborde le second versant de son argumentation, qui concerne la manière dont la musique affecte les auditeurs. La musique n'est donc plus ce qui manifeste ou reflète un état intérieur, mais ce qui l'émeut selon des lois constantes : tel ou tel instrument, telle ou telle mélodie, produisent telle ou telle réaction.

B – L'hôte donne à cette influence une explication naturaliste, où les propriétés constitutives de la mélodie ou de l'instrument (rythme, timbre, tessiture etc.) induisent en effet certaines réactions ; mais celles-ci se limitent au calme et à l'agitation, qui doivent être distingués des émotions proprement dites. L'observation d'une assemblée d'auditeurs montre que chacun réagit selon sa propre prédisposition affective, et qu'un même air suscite conjointement différentes émotions. Ceci prouve que l'émotion n'est pas une qualité présente dans la musique et transmise à l'auditeur, mais préalablement présente en l'auditeur et éveillée par la musique, qui est en soi harmonieuse, ie. neutre.

II.2 A – Réfutation : la musique est bel et bien triste ou joyeuse, seulement l'influence qu'elle exerce est parfois longue à agir, particulièrement lorsqu'un sentiment inverse est déjà fortement ancré dans le cœur de l'auditeur. Mais cette concession n'invalide en rien le fait que la musique contienne effectivement une part d'émotion.

B – Au moyen d'une nouvelle analogie, l'hôte démontre que de la même manière que la flamme d'une torche ne parviendra jamais à réchauffer tout une pièce, de même un air de musique prétendument « joyeux », si long à agir soit-il, ne rendra jamais gai un homme plongé dans l'affliction. La musique ne fait que déclencher l'épanchement d'émotions constituées dans le cœur humain pour des raisons extérieures à elle.

II.3 A – L'invité tente de réfuter l'explication naturaliste de l'hôte au sujet de la réaction de calme ou d'agitation à certaines mélodies. Les auditeurs présentent les signes caractéristiques de certaines émotions (les larmes pour la tristesse, le rire pour la joie), preuve indubitable que la musique contient en soi ces émotions qu'elle provoque.

B – L'hôte introduit l'idée de degrés d'intensité dans l'émotion et sa manifestation, et prétend que dans le cas de la joie les signes tangibles les plus éclatants ne sont pas ceux qui expriment le sentiment le plus profond et plénier. Celui-ci n'est pas perceptible, par conséquent affirmer qu'une musique est triste au motif qu'on ne voit pas de signe ostensible de joie à son auditeur témoigne d'une méconnaissance de la véritable joie.

III. Question de la réforme des mœurs, basée sur l'argument d'autorité et l'interrogation rhétorique :

III. A – Confronté à un tel argument, l'invité ne peut plus continuer à chercher dans les manifestations extérieures de l'émotion la preuve de l'influence de la musique. Il aborde alors un troisième aspect de la question et invoque une fois encore l'autorité de Confucius, qui prêtait à la musique le pouvoir de transformer les mœurs ; or sur quoi ce pouvoir ferait-

il fond, sinon sur l'influence de la musique sur le cœur des hommes ? Le véritable enjeu de la discussion se dévoile enfin, il est celui de la destination morale et de l'utilisation politique de la musique.

B – L'ultime réponse de l'hôte, la plus longue, dense et complexe du dialogue, et où se mêlent accents confucéens et inspirations taoïstes, se penche sur la question de l'institution des rites et de la musique et de leur rôle dans la régulation morale de l'individu et la concorde sociale. Au terme de longs développements (visant peut-être à une forme de conciliation) sur les musiques correctes et licencieuses, l'hôte réaffirme une ultime fois sa conception : la licence ou la rectitude ne sont pas dans la musique mais dans le cœur de l'homme, exactement comme la joie et la tristesse. La musique n'est donc en soi ni sentimentale ni morale.

B - Un dialogue philosophique : quelques remarques

Le *Sheng wu aile lun* confronte, sous la forme d'un dialogue fictif, deux conceptions antagonistes de la musique : l'une, soutenue par un certain « invité de Qin » (*Qin ke* 秦客), émissaire de l'orthodoxie confucéenne ; l'autre défendue par l'hôte Dongye (*Dongye zhuren* 東野主人), porte-parole des vues originales et contestataires de l'auteur lui-même. Comme la majorité des autres essais de Ji Kang, il s'inscrit donc dans un cadre polémique. Avant de s'engager dans l'étude de l'argumentation proprement dite, il est d'ores et déjà loisible de faire sur cette situation d'énonciation quelques remarques à caractère méthodologique, concernant principalement les protagonistes et leur stratégie argumentative.

1) Un art polémique de philosopher

Le débat ou la controverse était une forme privilégiée de l'expression philosophique en Chine ancienne¹. Celle-ci pouvait revêtir différents aspects : il peut s'agir d'un échange entre deux protagonistes, généralement bien réels (des contemporains de l'auteur), qui exposent chacun dans un traité (*lun* 論) leurs conceptions, réfutées par la partie adverse dans un traité séparé ; c'est le cas pour les autres essais philosophiques de Ji Kang². Mais

¹ Pour une présentation des formes polémiques d'argumentation en Chine ancienne et en particulier à l'époque médiévale, voir Jean Levi, *Éloge de l'anarchie par deux excentriques chinois, Polémiques du troisième siècle*, Paris, L'encyclopédie des Nuisances, 2004, p. 11-15.

² Ainsi par exemple l'échange avec Lü An 呂安 sur le lien entre l'intelligence et le courage (*mingdan lun* 明膽論), avec Zhang Miao 張邈 sur l'amour naturel de l'étude (*ziran haoxue lun* 自然好學論, deux traités), avec Xiang Xiu 向秀 sur l'entretien du principe vital (*yangsheng lun* 養生論, trois traités), ou

l'échange controversé peut se tenir aussi, comme dans le cas du *Sheng wu aile lun*, à l'intérieur du même texte, faisant dialoguer les deux interlocuteurs dans une trame plus serrée. Autre différence ici par rapport au premier genre de polémique, les interlocuteurs sont fictifs (même s'il est clair que « Dongye zhuren » n'est qu'un prête-nom pour Ji Kang lui-même). À ce titre, on pourrait dire que ce dialogue présente une parenté formelle avec le genre *shelun* 設論, défini comme un « discours hypothétique » qui dans sa forme classique prend l'aspect d'un dialogue entre l'auteur (qui s'identifie par son propre nom), et un adversaire imaginaire dont l'identité n'est la plupart du temps pas définie (un « invité », quelqu'un de l'entourage de l'auteur, un collègue anonyme etc.)³.

a. Un modèle de « conversation pure »

D'une manière différente des dialogues socratiques de la philosophie grecque, fondés sur une dialectique heuristique liée à la méthode maïeutique, les essais en Chine ancienne prennent souvent une forme dialoguée par laquelle l'auteur se suscite à lui-même un adversaire, réel ou fictif, afin de développer ses propres vues. À l'époque médiévale, cette pratique connaît un épanouissement sans précédent, avec les « conversations (ou causeries) pures » *qingtan* 清談 en vogue dans les cercles de l'élite lettrée, dont nous pourrions citer à titre d'exemple paradigmatique :

何晏為吏部尚書，有位望，時談客盈坐，王弼未弱冠往見之。晏聞弼名，因條向者勝理語弼曰：“此理僕以為極，可得復難不？”弼便作難，一坐人便以為屈。於是弼自為客主數番，皆一坐所不及。

Au temps où He Yan était Président du Ministère du Personnel et jouissant d'un statut et d'une réputation, les adeptes des conversations pures de l'époque emplissaient constamment son salon. Wang Bi, qui n'avait pas encore vingt ans, s'en vint lui rendre visite. He Yan, aux oreilles de qui la réputation du jeune homme était parvenue, lui refit l'exposé des meilleurs raisonnements qui avaient été tenus, et dit : « Ces raisonnements atteignent selon moi la perfection ; serez-vous encore capable de les réfuter ? Wang Bi procéda alors à leur réfutation, forçant l'assentiment de tout l'auditoire. Sur quoi jouant lui-même les rôles d'hôte et d'invité, il continua de dissenter, soulevant tour à tour objections et réponses à la hauteur desquelles nul dans l'assemblée ne fut capable de se hisser⁴.

Lors de ces conversations philosophiques qui confrontaient généralement deux disputeurs, chacun exposait et clarifiait ses conceptions au cours d'un échange vigoureux d'arguments, selon le schéma caractéristique suivant : (A) présentation d'une thèse (introduite par *yue* 曰 ou *bian* 辯) – (B) réfutation (introduite par *nan* 難) – (A) réponse ou contre-réfutation (introduite par *da* 答). Les polémiques écrites empruntaient généralement à ces disputes

avec Ruan Deru 阮德如 sur le choix d'une résidence (*zhai wu jixiong shesheng lun* 宅無吉凶攝生論, quatre traités échangés).

³ Sur le genre *shelun*, voir Dominik Declercq : *Writing against the State : Political Rhetorics in Third & Fourth Century China*, Leiden, Brill, 1998. Le genre, dont les plus anciens modèles datent de la dynastie Han, est représenté dans le *Wenxuan* au juan 45.

⁴ *Shishuo xinyu* 4.6 (ZHSJ p.231).

orales leur mode d'exposition, ainsi qu'une forte dimension rhétorique et argumentative. Expliquant cette prédilection des penseurs chinois pour la polémique, Jean Levi écrit :

La controverse contraint chacune des deux parties en présence à mieux définir sa position, en soulignant la singularité de sa pensée et en mettant l'accent sur quelques aspects fondamentaux, afin de se démarquer de l'adversaire. (...) L'affrontement de deux points de vue contraires permet d'accuser la radicalité de la pensée critique des contestataires, mieux que ne le ferait un simple traité ou discours⁵.

Outre la dimension animée et dynamique apportée par le dialogue, l'intérêt philosophique de celui-ci est de faire pleinement la place à la position contestée, à la différence d'un simple traité qui pose massivement voire dogmatiquement son argument. Le *Sheng wu aile lun* offre un excellent exemple de ce mode d'exposition, et tout au long du dialogue on voit les deux interlocuteurs procéder suivant un schéma invariable : chacun reprend soigneusement, quelquefois avec une légère reformulation, les arguments de l'autre (*yun* 云 « vous dites », *you yun* 又云 « vous dites encore », *nan yun* 難云 « vous dites pour me réfuter »), pour en dégager la signification ou les implications (*ci wei* 此為... « ceci revient à dire »), avant de formuler ses objections et de développer ses propres arguments. Autrement dit, les questions, les répliques, et même les objections de l'adversaire, en forçant l'autre à creuser, à affiner, à préciser une idée, cisèlent l'expression des arguments et contribuent pleinement à l'élaboration de la démonstration.

b. Dialogue sur la musique, musique du dialogue

À la différence du *Yuelun* de Ruan Ji, qui malgré sa forme dialoguée tenait davantage de l'exposé monodique, un vrai débat a lieu dans le texte de Ji Kang, qui invite à traduire le *lun* 論 du titre par « discussion » ou « dispute », plutôt que par « discours », « dissertation » ou « traité ». De cette dynamique de questions – réponses, et du mode d'exposition évoqué ci-dessus, où chacun reformule le propos adverse avant de développer le sien, se dégage une véritable musicalité du texte, un jeu de chant et de contre-chant, avec des effets de reprises, d'échos, de variations, qui s'accordent bellement avec le thème de la discussion.

2) Les protagonistes : jeux de rôles

Les deux protagonistes du débat sont, comme le veut la tradition des causeries pures, un hôte ou maître de maison (*zhu* 主), et un invité (*ke* 客), qui reproduisent au niveau diégétique la situation concrète d'une discussion dans un salon de lettrés. D'entrée de jeu, cette situation et le choix des personnages nous inspirent les quelques considérations suivantes :

⁵ Jean Levi, *Éloge de l'anarchie par deux excentriques chinois*, p. 12.

a. Un impérialiste à la campagne

Un brin d'onomastique pour commencer. Les noms mêmes donnés par Ji Kang à ses protagonistes préfigurent la teneur idéologique de leur discours, et annoncent d'emblée leur programme argumentatif. Le « résident de la campagne de l'est » *Dongye zhuren* 東野主人 à qui Ji Kang confie l'expression de ses propres idées⁶ n'est pas un homme du centre ou de la ville, mais de la périphérie : la campagne, lieu champêtre, voire sauvage et désert, suggère une retraite en marge du foyer politique, administratif et social de la capitale, et de la norme qu'elle symbolise. On peut gloser davantage sur les polarités articulées autour du terme *ye* 野, qui désigne également le peuple par opposition à la cour, et dans un registre politique, l'opposition face à la majorité ou au pouvoir en place⁷. Mais *ye* 野, c'est aussi ce qui est « sauvage » pour une plante ou un animal, « indompté, rebelle » pour un caractère ; ce qui est « brut, non travaillé, grossier, rustique » et, par extension, « mal élevé, inconvenant, contraire aux bonnes mœurs », où l'on peut reconnaître des traits de caractère propres à Ji Kang.

Quant à « l'invité venu de Qin » *Qin ke* 秦客 qui prête sa voix à la doxa confucéenne, il représente un anachronisme significatif. En effet, Qin était l'un des principaux états de l'époque des Royaumes Combattants, qui en s'étendant et se renforçant finit par fonder la première dynastie impériale de l'histoire de Chine. Par conséquent, nous pouvons faire l'hypothèse d'un symbolisme discret, et voir en lui l'incarnation d'une idéologie centralisatrice aux visées hégémoniques, qui cherche à ramener sous sa férule les éléments divergents... Et qui échouera dans son entreprise : c'est l'outsider qui dans le dialogue aura le dernier mot.

b. L'hôte et l'invité

Par son statut d'hôte ou de maître de céans, Dongye est nominalement celui qui préside, qui domine ; mais du point de vue doctrinal il est en position faiblesse et de minorité, dans la mesure où il prend parti contre l'idéologie dominante incarnée par son interlocuteur et où, comme se plaît à le souligner celui-ci dès sa première tirade, il est seul à soutenir ces idées hétérodoxes. Toutefois, c'est à lui que reviendront dans le texte la part léonine des répliques et le fin mot du débat, par quoi il rétablira le rapport de forces et sa

⁶ Holzman émet avec réserve l'hypothèse que Dongye renvoie à Dongye Huo 東野獲, nom social Huode 獲德, surnom Baiyun 白雲 « Blancs nuages », ermite des Royaumes Combattants qui fut disciple du Maître de la Vallée aux esprits (Guigu zi 鬼谷子) et reçut de lui l'art de préserver sa vie. Holzman avance pour preuve le poème « Partie à Boire » *Jiuhui shi* 酒會詩 dans lequel Ji Kang déplore l'absence de Dongyezi 東野子 qui vivait en solitaire, préservant un mode de vie primitif (le poème *Jiuhui shi* sera traduit dans le commentaire). Toutefois, d'après les gloses de ce poème, le Dongyezi en question désigne un ami de Ji Kang, Ruan Deru 阮德如, qui se donnait lui-même ce surnom dans un de ses poèmes (*Ji Kang ji jiaozhu* p. 70).

⁷ *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 802.

position littéralement « magistrale », et renverra la doxa à son statut d'invitée, temporaire et passagère.

c. Le traditionaliste et le fauteur de trouble

Ce ne sont pas deux opinions personnelles qui s'affrontent dans ce dialogue, ni deux systèmes idéologiques, mais un système doctrinal soudé par un canon textuel séculaire (*qian lun* 前論) d'une part, et un individu, un sujet pensant, un électron libre (*zi du* 子獨 « vous seul ») d'autre part. L'inégalité du rapport de forces, l'asymétrie même de leur nature (d'un côté, un patrimoine idéologique immatériel mais omniprésent ; de l'autre, un sujet singulier, tutoyé, en chair et en os), fait ressortir l'exception de la voix de Dongye et l'audace de sa dissidence : à la différence de son interlocuteur qui ne parlera que par livres interposés et arguments d'autorité impersonnels, il s'affirme et s'assume comme l'auteur d'une vision personnelle, et vient troubler de sa voix minoritaire et marginale un ordre consensuel, un dogme sacré.

d. Le maître et le disciple

Le dialogue peut apparaître également comme un échange entre un maître et son disciple, où l'hôte endosse le rôle de maître que l'on sollicite, questionne, et dont on attend des éclaircissements, une « belle leçon » (*jia xun* 嘉訓)⁸. Dongye reprend d'ailleurs à son propre compte une formule de Confucius, dont l'enseignement consistait à « soulever un coin du problème » (*yan qi yi ou* 言其一隅) en comptant sur l'intelligence de son interlocuteur pour « retourner (ou s'en retourner avec) les trois autres⁹ », c'est-à-dire comprendre seul les tenants et les aboutissants de la question. Peut-être faut-il entendre ici un aveu d'humilité, ou d'une certaine « légèreté » dans l'approche du problème : l'hôte ne prétend pas le traiter exhaustivement, mais esquisser simplement quelques pistes. Mais peut-être faut-il entendre aussi l'expression des attentes de l'hôte à l'égard de son interlocuteur-disciple, à qui il présume une intelligence qui l'honore. D'ailleurs, l'expression « deviner les trois autres coins à partir d'un seul » rappelle la faculté dont était crédité Yan Hui, disciple favori de Confucius, à « inférer dix à partir de un »¹⁰, autrement dit à deviner l'ensemble d'une situation à partir d'un seul élément livré à son intelligence. Il y a donc dans le mot que Dongye reprend à dessein à Confucius quelque chose de l'ordre d'une reconnaissance tacite, qui hisse potentiellement l'invité à la hauteur de Yan Hui ; mais il y a aussi quelque chose qui sonne comme un défi voilé, puisque si l'autre ne se

⁸ On peut se demander s'il ne perce pas dans cette formule une légère pointe d'ironie.

⁹ *Lunyu* VII.8 : « 舉一隅不以三隅反，則不復也 : Si, avec le coin que je lui soulève, mon interlocuteur n'est pas capable d'en déduire les trois autres, je ne poursuis pas avec lui. »

¹⁰ *Lunyu* V.9. Littéralement « il en entend un pour en savoir dix » (*wen yi yi zhi shi* 聞一以知十).

montre pas à la hauteur, Confucius lui-même ne poursuit pas la conversation. L'expression reviendra plus loin dans le dialogue, mais dira cette fois la déception des attentes de Dongye, qui espérait un interlocuteur « capable de découvrir par lui-même les trois coins, et d'en saisir le sens sans s'appesantir sur les mots¹¹ », mais qui finit par marquer son impatience, et probablement aussi un certain dépit, devant l'ergotage et les questions obsessionnelles de son adversaire.

3) *Les règles de la méthode*

En même temps qu'à un débat sur la musique, les deux adversaires se livrent à de véritables considérations épistémologiques sur les conditions mêmes de ce débat : avec une réflexivité sensiblement poussée sur leur pratique, ils énoncent, sans parvenir toutefois à se mettre d'accord, les modalités de la pensée et du dialogue, portant sur les principes méthodologiques de l'investigation et de la démonstration, la recherche des principes fondamentaux, les conditions de validité d'un argument, l'usage de l'exemple et de la référence... L'hôte Dongye en particulier à la manière d'un Descartes énonçant les règles « pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences »¹², ébauche un véritable « discours de la méthode » dans lequel il prescrit le protocole épistémologique d'une démonstration, et fait montre d'une exigence rationaliste par quoi le sujet se veut l'instance principale du jugement et l'auteur de sa pensée.

a. Un souci de rectitude

Dès l'échange introductif de répliques entre l'invité et l'hôte, il semble que la totalité du dialogue puisse se lire sous un angle linguistique, en se posant la question de l'emploi approprié ou inapproprié du langage. Dans sa première réponse effet l'hôte Dongye dénonce une « confusion sur les termes et les réalités » (*lan yu mingshi* 濫於名實) dans le traitement traditionnel qui est fait du problème des émotions et de la musique. Confusion ou, au sens propre, « débordement » (*lan* 濫), c'est-à-dire qu'un terme n'est pas employé dans le strict cadre désigné par son objet, puisque très précisément ici, par un glissement que l'hôte juge indu, on en est venu à attribuer à la musique des qualificatifs (joie et tristesse) en principe réservés à l'homme. C'est typiquement un cas d'usage abusif

¹¹ Ji Kang accole ici à la référence confucéenne une formule empruntée au chapitre 26 « waiwu » du *Zhuangzi* : *deyi wangyan* 得意忘言 « saisir le sens et oublier les mots », dont Wang Bi faisait une véritable méthode herméneutique. Appliquée comme ici à la situation de dialogue philosophique, elle souligne que les mots ne sont qu'un expédient pour l'acquisition du sens, et invite à saisir celui-ci en profondeur sans qu'il soit nécessaire de recourir à de lourdes et fastidieuses explications. Cela présuppose chez les deux interlocuteurs une finesse et une vivacité d'esprit dont l'invité s'avère finalement dépourvu.

¹² René Descartes, *Discours de la méthode*, 1637.

de la langue, et tout le problème des émotions en musique pourrait en somme s'y ramener. Un terme parent de *lan* 濫, *yi* 溢 (déborder, excéder) apparaîtra un peu plus loin dans la bouche de l'hôte, lorsqu'il parlera des différentes affections par lesquelles l'homme réagit aux choses, qui « relèvent de catégories distinctes ne pouvant être confondues » (*qubie you shu er buke yi zhe ye* 區別有屬而不可溢者也).

Dongye/Ji Kang critique donc un usage indu des mots et se propose de rétablir une rectitude terminologique où les mots désigneront exactement et strictement leur objet. C'est le motif de la « rectification des noms » *zhengming* 正名, bien connu depuis sa formulation *princeps* dans les *Entretiens*, et qui informait par la suite toute la pensée confucéenne¹³.

Dans notre dialogue, ce souci de la conformité des noms *ming* 名 aux choses *shi* 實 et de leur rectification fera chez Dongye l'objet d'une insistance appuyée, comme s'il entreprenait de mettre enfin en vigueur un précepte dont les auteurs d'obédience confucéenne se montraient, dans le cas de la musique, si oublieux depuis des générations.

b. L'exigence rationaliste

L'hôte se propose l'élucidation de la question de la nature de la musique et de ses relations exactes avec les émotions par des principes qu'il qualifie de *ziran zhi li* 自然之理 ou *li zi* 理自, c'est-à-dire rationnels et naturels. Il promeut ainsi une démarche rationaliste qui se positionne explicitement contre les tendances ésotériques et les tentatives mystificatrices défendues par son interlocuteur. Plus d'une fois il accusera les lettrés de la tradition confucéenne, nourrissant le mythe de l'entendeur sagace en véhiculant à son propos toutes sortes de récits extraordinaires, d'avoir voulu draper leur sujet d'une aura de mystère et de surnaturel (*shen* 神, *miao* 妙). Il démasque la supercherie des *suru* 俗儒 et dénonce ce qu'il considère comme un fatras d'inepties destiné aux « toqués de curiosités », opposant obstinément à ce goût pour l'extraordinaire (*qi* 奇) la recherche de définitions objectives et de causalités logiques, s'inscrivant toutes dans un ordre naturel.

Ce qu'il reproche en outre à ces récits c'est l'usage qu'en fait son adversaire, un usage qui jamais ne prend de distance pour les questionner, et les tient pour des preuves irrécusables en vertu de leur ancrage livresque et de leur caution historique. En effet,

¹³ Dans le *Lunyu* XIII.3, XII.11 et 17 Confucius exprime la nécessité d'une adéquation entre les noms (*ming* 名) et les réalités (*shi* 實) : ainsi par exemple dans les rapports sociaux, chacun (prince, sujet, père, fils), pour être non pas une dénomination creuse mais véritablement un prince, sujet, père, fils digne de ce nom, devait agir conformément à ce qu'il était, c'est à dire accomplir les devoirs associés à son rôle, afin de donner dans sa conduite une réalité aux déterminités associées à ce nom. Cf. Anne Cheng, *Histoire de la Pensée chinoise* p. 82-83 et 151. K. Chemla et F. Martin, éd. : *Le Juste Nom, Extrême Orient Extrême Occident* n°15, P.U de Vincennes, 1993. Voir plus particulièrement : Léon Vandermeersch : « Rectification des noms et langue graphique chinoises » (p. 11-21) et Jean Levi : « Quelques aspects de la rectification des noms dans la pensée et la pratique politiques de la Chine ancienne » (p. 23-53)

l'invité de Qin raisonne à grand renfort d'exemples pris dans les récits rapportés par les livres. C'est en effet ce recours récurrent et pratiquement exclusif à l'argument d'autorité qui caractérise le mode argumentatif de l'invité, et l'hôte critique cet usage aveugle de la citation livresque, tant que celle-ci se prétend la caution d'un argument qui reste par ailleurs non démontré¹⁴. La parole des anciens ne peut servir que pour étayer sa démonstration, être invoquée à titre de preuve d'un argument qu'on a soi-même élaboré, mais non constituer le fondement même de cette démonstration, son axiome apodictique.

En réponse, l'invité reproche à l'hôte sa vision bornée et ses maigres connaissances, à l'aune desquelles il juge toute chose, y compris des réalités qui le dépassent. À maintes reprises il accusera son interlocuteur de se s'en tenir à des vues étriquées et mesquines, de se cantonner à son expérience, nécessairement limitée, depuis laquelle il jette injustement le doute sur des capacités qui excèdent les siennes : reproche non dénué de pertinence, et qui ne laisse pas de faire penser à la grenouille au fond de son puits dans le *Zhuangzi*...

En somme, l'invité récuse l'empirisme dont l'hôte se réclame, et justifie le recours à l'argument livresque par la limitation évidente de l'expérience. Ce désaccord épistémologique sur la valeur de l'expérience et le critère de validité des arguments rendra difficile l'établissement d'un terrain d'entente, et le dialogue procèdera sans véritable concession mutuelle : les deux disputeurs progresseront de question en question sans que soit finalement formulé de part ou d'autre l'aveu d'avoir été convaincu.

¹⁴ Sur l'usage de l'argument d'autorité et le cadre purement livresque qui, dans les dialogues polémiques de Ji Kang, servent généralement d'unique critère de vérité aux yeux du représentant de la tradition confucéenne, voir J. Levi : *Éloge de l'anarchie par deux excentriques chinois*, p. 13. Levi montre que la référence livresque privilégiée par la partie confucéenne ne lui est toutefois pas exclusivement réservée, et que Ji Kang lui-même en fait allègrement usage. Mais cet usage relève alors soit d'une tactique de sophiste soit d'une intention subversive. Le *Sheng wu aile lun* n'est pas exempt de ces stratégies argumentatives nuancées et complexes, qui font toute la richesse et la finesse des controverses de Ji Kang.

II. Le *Qinfu* (*Rhapsodie sur la cithare*)

A – Synopsis de la rhapsodie :

I Dans une préface (*xu* 序) en prose ordinaire, Ji Kang expose les circonstances et motivations de sa composition : après un bref éloge de la musique, il critique un défaut majeur présent chez la plupart de ses prédécesseurs : la valorisation de la tristesse, qui signale selon lui une incompréhension foncière de la musique. À la lumière de sa propre expérience, Ji Kang entend donc lui rendre justice et porter un hommage à son instrument de prédilection : la cithare.

II Un premier passage versifié décrit les arbres de paulownia dont le bois sert à la confection de l'instrument : en communion intime avec la Nature, ces arbres se nourrissent des forces cosmiques qui s'infuseront en leur temps à la musique.

III 1- Un long passage rhapsodique décrit la topographie du site, mettant successivement l'accent sur les éléments de montagne et d'eau, complémentaires dans leur symbolisme des forces *yang* et *yin* de l'univers ; d'autres aspects du paysage concourent à faire de cet endroit une contrée paradisiaque et proprement utopique, où séjournent les immortels. La beauté de cet univers généreux et serein préfigure celle de la musique et l'état d'âme de celui qui l'entendra ou la jouera.

IV Évocation des ermites légendaires qui se rendent en ces lieux et s'extasient de leur beauté ; la vue de l'arbre idéal leur inspire l'idée de construire la cithare pour exprimer leurs sentiments.

V Description de la confection et de la décoration de la cithare, pour lesquelles sont mis à contribution les plus grands artisans de l'antiquité ; par-delà son ton hyperbolique et ses figures stéréotypées, ce passage livre un des plus anciens témoignages sur la lutherie chinoise, et renseigne sur haut degré de minutie et de raffinement auquel était portée la fabrication de l'instrument.

VI Description générale de l'accordage de la cithare ; description de premières mélodies, qui fait de nouveau ressortir la complémentarité de la montagne et de l'eau.

VII Description idéalisée des conditions propices au jeu : l'atmosphère silencieuse d'un lieu retiré et la fraîcheur du clair de lune favorisent la disposition méditative et recueillie du musicien.

VIII Le joueur commence par quelques mélodies purement instrumentales puis enchaîne sur un air chanté : un chant versifié sur le thème taoïste de la randonnée mystique confirme les aspirations taoïstes de Ji Kang et leur lien avec la musique.

IX-X Longue description de nouvelles mélodies, des sonorités ou des gestes du musicien, avec une profusion d'images et une force évocatrice où se révèle tout le génie poétique de Ji Kang.

XI Description des occasions où la cithare peut être jouée devant un auditoire : lors d'une promenade bucolique au printemps, en compagnie de quelques amis chers ; après un banquet intime et raffiné. Ces passages donnent une vue très picturale de ce que pouvait être la vie et des activités de Ji Kang en compagnie des Sages de la Forêt de Bambous, à l'écart des tracas de la cour.

XII Présentation et appréciation de certaines pièces les plus importantes du répertoire, des plus élevées aux plus populaires, ayant la vertu de dissiper l'inquiétude et la tristesse.

XII Dans une écriture nettement plus argumentative, Ji Kang décrit le musicien comme un sage, dont la disposition spirituelle reflète ses conceptions philosophiques sur le détachement et la sérénité.

XIII Une explication de la sonorité du *qin* par sa forme et ses proportions fait écho au *Sheng wu aile lun* où Ji Kang définissait les sons par des principes naturels. Cet écho est prolongé par une mention de « l'équilibre harmonieux », propriété cardinale de la musique qui permet de donner libre cours à des émotions profondes et par là même de s'en purifier.

XIV Description des effets de la musique sur ses auditeurs : le triste s'afflige, le joyeux exulte, l'équanime atteint à la sérénité et au détachement. Ce principe cher à Ji Kang selon lequel chacun par la musique cultive sa disposition naturelle est illustré par une série d'exemples dont la variété tend à amplifier cet effet *révélateur* et non *causatif* de la musique. C'est dans ce passage, qui constitue le cœur philosophique de la rhapsodie, que nous trouvons le plus d'échos aux idées développées dans le *Sheng wu aile lun* : la musique suscite l'épanchement de sentiments latents chez les auditeurs mais ne les induit pas ; elle réalise aussi, chez le sage, l'idéal d'ataraxie auquel Ji Kang postulait.

XV Dans une veine très confucéenne, nouvel éloge de la musique pour *qin*, qui force au silence tous les autres instruments, suscite l'apparition d'êtres surnaturels et déploie son influence aussi bien sur le ciel que sur la terre, et sur toutes les créatures ici-bas.

XVI La rhapsodie se conclut par une *coda*, ou *finale* (*luan* 亂), chant versifié sur la vertu insondable de l'instrument, compagnon privilégié de l'Homme Parfait qui seul sait véritablement comprendre sa musique.

B – Le genre *fu* : tradition et innovation

1) Brève histoire et définition du genre *fu*

Genre poétique constitué sous la dynastie Han et en plein épanouissement entre le 2^e s. av. J.-C. et le 6^e s. apr. J.-C., le *fu* recouvre des sens variés dont l'intrication élabore une définition protéiforme, révélée par la diversité des termes proposés à sa traduction : « poème en prose », « description poétique », « essai en vers », « prose rimée » etc.

Les origines du *fu*, anciennes et plurielles, précèdent l'époque Han et excèdent sa définition comme genre littéraire. Sans retracer ici tout l'historique, il convient d'en rapporter les données majeures, qui expliqueront les caractéristiques principales du genre. Il s'agissait initialement d'un des « six principes » de composition (*liu yi* 六義) du *Shijing* consistant à exposer, dans une visée moralisatrice ou didactique, les bons et mauvais aspects d'un gouvernement¹⁵. Il renvoie par ailleurs à la pratique des « présentations poétiques » (*fushi* 賦詩) répandue dans les cours seigneuriales de la Chine pré-impériale, consistant à déclamer un poème en le psalmodiant, pour l'admonestation des princes¹⁶. Le *fu* ne désigne donc pas initialement un genre littéraire mais un mode rhétorique ; il a alors le sens de « exposition », « description », « énumération », qui deviendront des propriétés essentielles du genre¹⁷. On s'accorde également à voir dans les *Élégies de Chu* une inspiration importante du *fu*, qui en aurait repris la profusion lexicale et certains traits prosodiques, ainsi que cette force incantatoire caractéristique des évocations chamaniques¹⁸. Enfin, le *fu* se serait nourri de la tradition rhétorique des « persuasions » *shui* 說 pratiquées par les diplomates itinérants de l'époque des Royaumes combattants, dont les discours recelaient maints procédés oratoires qui allaient devenir des traits caractéristiques du genre¹⁹.

Ces diverses sources assignent au *fu* une destination publique qui permet de comprendre la nature pour ainsi dire « déclamatoire » de son écriture et son affinité avec le récitatif (mode de chant qui cherche à se rapprocher le plus possible, dans ses inflexions, son rythme et son débit, de la parole) ou le chant improvisé.

C'est sous les premiers Han qu'apparaissent les premiers poèmes intitulés *fu* et que se constitue le genre, avec ses caractéristiques stylistiques et thématiques : art panégyrique qui se développe sous le pinceau des lettrés officiels, il a pour vocation de glorifier la

¹⁵ La filiation entre les Odes du *Shijing* et le *fu* est exposée par Xiao Tong dans sa préface au *Wenxuan*. Voir aussi Ban Gu, section sur le *fu* du « Traité bibliographique », qui est la première tentative d'histoire de la forme *fu* (*Hanshu* juan 30 « *yiwenzhi* » 藝文志).

¹⁶ *Hanshu* 30 « *yiwenzhi* », (ZHSJ p. 1755). On trouve de nombreuses mentions de cette pratique en Chine ancienne, notamment dans le *Zuozhuan*.

¹⁷ Margouliès, *Évolution de la prose artistique chinoise*, Munich, Encyclopädie-Verlag, 1929, p. 36.

¹⁸ Knechtges *The Han Rhapsody : A Study of the Fu of Yang Hsiung*, Cambridge, Cambridge U.P., 1976, p. 14-18.

¹⁹ Knechtges *The Han Rhapsody* p. 21-26.

famille régnante, en magnifiant notamment les splendeurs de la capitale (palais, jardins etc.) et les fastes de ses activités (fêtes, chasses etc.) Richesse du lexique, ornementation de la langue, exubérance du ton, répétitions, énumérations et autres procédés d'amplification caractérisent son style²⁰. Dans ses développements ultérieurs le *fu* perd sa fonction initiale de réprimande voilée pour s'orienter vers une fonction de divertissement : loisir littéraire d'une élite raffinée, il accompagne les plaisirs du banquet ou de la promenade, qui fournissent maintes occasions de commémoration et sujets d'inspiration : la nature, les instruments de musique ou autres artefacts précieux, mais aussi dans une veine plus élégiaque et personnelle les sentiments ou états d'âme.

Formellement, le *fu* se caractérise par une prosodie très travaillée, où alternent sections versifiées (repérables à la particule de scansion *xi* 兮) et passages en prose, composés en style parallèle (*pianwen* 駢文) et ponctués d'effets rythmiques, graphiques et sonores (nombreux impressifs). Une prose plus ordinaire sert pour de brefs interludes, ainsi que pour l'introduction (*xu* 序) qui explique les intentions de l'auteur et les conditions de la genèse de l'œuvre. Initialement, le *fu* n'était pas réglé par des conventions d'écriture ou des exigences métriques fixes, et toute liberté est laissée au poète quant l'alternance et à la proportion des passages versifiés ou en prose, au nombre de vers et à la longueur du mètre. Sous les Six Dynasties, les poètes en sont venus à une écriture plus régulière et à une forme plus compacte.

2) La tradition des *fu* sur la musique et le *Qinfu* de Xi Kang

Les divers instruments de musique, symboles d'un loisir raffiné, constituent dès les Han un sujet de prédilection de la rhapsodie littéraire, et Xiao Tong 蕭統 (501-531) lui dédie une section à part entière, aux juan 17 et 18 de son *Wenxuan* 文選 (*Florilège littéraire*). Y sont conservés six des plus beaux spécimens de cette tradition : les rhapsodies sur la syrinx (*Dongxiao fu* 洞簫賦) de Wang Bao 王褒 (90 ?-51 ?), sur la danse (*Wu fu* 舞賦) de Fu Yi 傅毅 (? – env. 90 apr. J.-C.), sur la flûte longue (*Changdi fu* 長笛賦) de Ma Rong 馬融 (79-166), sur l'orgue à bouche (*Sheng fu* 笙賦) de Pan Yue 潘岳 (247-300), sur le sifflement (*Xiao fu* 嘯賦) de Chenggong Sui 成公綏 (231-273), et sur la cithare (*Qin fu* 琴賦) de Ji Kang²¹. Ce dernier instrument, qui reçoit tout particulièrement la faveur des lettrés, a fait l'objet de nombreuses autres rhapsodies, par ces mêmes auteurs, mais aussi par

²⁰ T.C. Burgess : « Epidectic Literature », *Studies in Classical Philology* III, Chicago, 1902, p. 215.

²¹ *Wenxuan*, juan 17 et 18 : Xiao Tong 蕭統 (dyn. Liang) : *Wenxuan* 文選 (*Florilège littéraire*) annoté par Li Shan 李善 (Tang), Shanghai, Shanghai guji cbs ; traduction D. Knechtges : *Wen xuan, Selections of refined literature III (Rhapsodies on Natural Phenomena, Birds and Animals, Aspirations and Feelings, Sorrowful Laments, Literature, Music and Passions)*, Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 235-315.

Cai Yong 蔡邕 ou Liu Xiang 劉向 (77-6 av. J.-C.), conservées le plus souvent à l'état fragmentaire dans diverses anthologies²².

C'est donc dans cette tradition d'hommage aux instruments musicaux que s'inscrit le *Qin fu* de Ji Kang. On signalera d'emblée une certaine ambiguïté quant aux intentions qui ont motivé sa composition. Ji Kang déclare en effet dès l'introduction sa volonté de rendre justice à la musique et de rectifier une erreur dont elle est victime dans les rhapsodies de ses prédécesseurs. Cette dimension polémique et cette destination publique font écho à l'argumentation du *Sheng wu aile lun*, et confèrent à son texte une profondeur philosophique dont sont dépourvus les autres *fu*. Mais de son propre aveu, Ji Kang écrit aussi pour son plaisir, et guidé par l'amour profond qu'il porte à la cithare ; la composition poétique s'inscrit alors dans une sphère privée, qui reproduit celle que Ji Kang juge idéale pour le jeu du *qin* lui-même. Par conséquent, l'adéquation entre ces deux pratiques solitaires, la cithare et la composition poétique, toutes deux émancipées de leur auditoire, fera de cette rhapsodie l'expression intime d'une expérience personnelle et d'une vision tout à fait singulière.

Formellement parlant, le *Qin fu* reprend les conventions majeures du genre : dans son style et sa structure, il obéit au même modèle de composition : description des lieux où poussent les arbres dont sera fait l'instrument ; description du processus de sa confection, avec les références stéréotypées aux artisans talentueux ; énumération de certaines mélodies célèbres (ce sont les mêmes mélodies que dans les autres *fu* qui sont alors citées) ; description des occasions dans lesquelles on joue, et des sons musicaux (on relève les mêmes images et parfois les mêmes formules, voire les mêmes épithètes) ; observation des effets de la musique sur ses auditeurs. Mais pour chacun de ces aspects, une lecture plus minutieuse révélera dans le traitement de Ji Kang des différences significatives : renouvelant dans le choix de ses termes les caractérisations classiques, détournant de leur symbolique initiale les grandes figures de référence de la tradition musicale, il se démarque singulièrement de cette lignée poétique dans laquelle il s'inscrit, et exprime une conception profondément originale de la musique. Celle-ci devra bien-sûr être rapprochée des thèses exposées dans le *Sheng wu aile lun*, qui se trouvent ici prolongées, approfondies et amplifiées.

De la même manière qu'il récuse, au début du dialogue, la conception figée des confucéens sur la musique, Ji Kang critique dans la préface du *Qin fu* la méprise répétée dont elle fait l'objet dans les rhapsodies antérieures, calquées les unes sur les autres sans la moindre originalité. Par ce grief, Ji Kang reproche moins aux poètes de s'imiter les uns les

²² Notamment le *Lidai fuhui* 歷代賦彙 (*Collection de fu classés par époques*) de Chen Yuanlong 陳元龍 (dyn. Qing), Pékin, Tushu chubanshe, 1999.

autres, que de reproduire la même erreur dans leur traitement de la musique et dans les conceptions qu'ils véhiculent à son sujet ; autrement dit, la critique est adressée moins d'un point de vue formel et stylistique (puisque lui-même reprend toutes les conventions du genre), qu'au niveau de la signification et des idées.

Selon Ji Kang, les œuvres écrites sur la musique, auxquelles il concède tout au plus une beauté formelle, ne touchent pas à la réalité de leur objet, ne vont pas au fond des choses. Leur erreur, témoignant d'une méconnaissance foncière de la musique, consiste à ne célébrer celle-ci que dans ses aspects tortueux et douloureux, à exalter la tristesse non plus comme une de ses propriétés intrinsèques (ce qui constituait principalement l'objet du *Sheng wu aile lun*) mais comme sa plus grande qualité.

Cette critique rappelle la controverse sur les émotions et la musique qui constitue le cœur du débat entre l'hôte et l'invité du *Sheng wu Aile lun*, dont le *Qinfu* se présente en premier lieu comme un prolongement poétique. Prenant une nouvelle fois position contre le consensus de l'orthodoxie traditionnelle, Ji Kang se donne pour tâche de dissiper dans sa propre rhapsodie ce que l'on pourrait appeler un certain « malentendu » sur la musique, et de révéler la véritable nature de cette dernière.

INTRODUCTION

Dans l'un comme dans l'autre de ses textes dévolus à la musique, Ji Kang annonce d'emblée son intention polémique et dénonce l'erreur dont la musique fait l'objet dans les autres écrits de la tradition confucéenne, qui rend nécessaire le rétablissement de la vérité, ou du moins l'exposé d'une autre conception. La première réplique du *Sheng wu aile lun* critique une « stagnation de la pensée », qui depuis des siècles s'en tient à des idées reçues —les théories véhiculées par l'ensemble de textes canoniques constitué autour du *Yueji* 樂記— jamais soumises au questionnement critique ; la préface du *Qinfu* pointe quant à elle une « méprise sur le véritable sens des sons », dont ont fait preuve ses prédécesseurs, les compositeurs de *fu* sur les instruments de musique de l'époque Han. Dans les deux textes, c'est donc la même ligne de conduite qui est tenue par l'auteur, avec une audace et une radicalité qui méritent d'être soulignées : la remise en cause de la *doxa* confucéenne et une tentative inédite pour ouvrir, en contrepoint de cette conception classique qui asservit la musique à des finalités morales et politiques, le champ d'une réflexion amoral et apolitique, à un moment de l'histoire chinoise où commencent à poindre une conception plus esthétique des arts ainsi que l'aspiration des lettrés à un mode de vie plus introspectif.

Tout en s'attachant à un même objet et en développant des conceptions similaires et homogènes, les deux textes ne sont pas de simples variations génériques sur un thème : ils adoptent des points de focalisation et des angles d'approche différents :

Le *Sheng wu aile lun* critique la conception d'une musique caractérisée par des propriétés émotionnelles, quelles que soient ces émotions; le *Qinfu* critique plus précisément celle d'une musique triste, où la tristesse est une qualité essentielle de la musique, non plus tant au sens de propriété intrinsèque, que de sa plus haute valeur.

Le dialogue aborde la question de l'utilité (ou plus justement de l'inutilité) de la musique du point de vue social, moral et politique ; il définit, sur un mode général négatif (comme le laisse entendre d'emblée la tournure négative de son titre) les traits définitoires de la musique : ce qu'elle *n'est pas*, ce qu'elle *ne fait pas*, ce dont elle doit être dissociée ou libérée. La rhapsodie envisage la même question du rôle de la musique mais sous un angle particulier (un instrument, et qui plus est l'instrument de prédilection de Ji Kang), déployant sur un mode positif son utilité pour la culture de soi, le nourrissement du principe vital, la recherche d'un accord avec la nature, etc.

C'est la raison pour laquelle le *Sheng wu aile lun* dans son traitement de la relation entre la musique et l'émotion, envisage surtout le point de vue de l'auditeur, et éventuellement du compositeur, mais n'aborde pratiquement pas en revanche celui du

joueur, ramené à un simple rôle d'exécutant : le joueur n'est le plus souvent qu'un passeur de la musique des anciens rois. C'est la dimension du jeu qui reçoit en revanche toute l'attention de l'auteur dans le *Qinfu*, qui présente une vision poétique de l'Homme Accompli se révélant en jouant de la cithare.

S'il fallait résumer en un mot l'esthétique musicale de Ji Kang, ce serait celui-ci : « sans joie ni tristesse », formule-titre de son dialogue. Cela signifie, dans une gradation, que la musique ne se définit pas par des propriétés émotionnelles ; qu'elle n'a pas non plus la fonction d'exprimer ou de communiquer ces émotions ; et qu'enfin sa principale vocation de la musique ne réside pas dans leur exaltation, mais dans leur abolition ou leur dépassement, condition de réalisation d'un état apathique qui constitue paradoxalement le degré suprême de l'esthétique musicale chez Ji Kang. Deux premiers niveaux sont principalement exposés dans le *Sheng wu aile lun* ; le troisième, esquissé également dans ce texte, est plus amplement développé dans le *Qinfu*.

Ces trois niveaux de signification poseront les jalons de notre exposé : nous nous intéresserons d'abord à la démonstration d'une musique sans émotion, puis à l'esthétique apathique qui se déploie à partir d'elle. Nous verrons que la première a pour corrélats l'émancipation de la musique de ses utilisations traditionnelles (usage rituel, politique, social) ; et que la seconde s'articule avec un recentrement sur soi et le détachement du monde extérieur. Celui-ci prend deux formes : du point de vue des sollicitations représentées par les choses extérieures, ce détachement s'inscrit dans la perspective des pratiques macrobiotiques et du nourrissage du principe vital, qui font du *qin* l'attribut fréquent des immortels. Ce détachement du monde extérieur prend aussi une forme spatialisée et politisée : il se manifeste alors dans le retrait de la vie publique, l'affirmation de soi et de la primauté de sa nature, qui se déploie souvent dans le giron de la grande Nature. Dans ce contexte, le *qin* est l'instrument d'élection des ermites.

À travers ces axes d'étude, nous chercherons à montrer que l'autonomie de la musique (qui définit la démarche esthétique) se construit en même temps que l'autonomie du sujet. Mais nous verrons aussi que l'Histoire rattrape l'esthète, et que le politique ressurgit et vient peut-être souligner l'illusion d'une pureté esthétique.

Chapitre 1 :

Une définition de la neutralité musicale :

Étude du *Sheng wu aile lun*

L'amateur et l'homme du sentiment commencent par demander
si une musique est triste ou joyeuse ; le musicien demande
si elle est bonne ou mauvaise. »
Eduard Hanslick¹

Faut être bête comme l'homme l'est si souvent
Pour dire des choses aussi bêtes
Que bête comme ses pieds gai comme un pinson
Le pinson n'est pas gai
Il est gai seulement quand il est gai
Et triste quand il est triste ou ni gai ni triste
Est-ce qu'on sait ce que c'est un pinson
D'ailleurs il ne s'appelle pas réellement comme ça
C'est l'homme qui a appelé cet oiseau comme ça.
Jacques Prévert²

¹ E. Hanslick : *Du Beau musical*, trad. et présentation d'A. Lissner, Paris, Hermann, 2012, p. 176.

² Jacques Prévert : « Dans ma maison », in *Paroles*, Paris, Gallimard, 1992, p. 84.

INTRODUCTION

Au vu de son titre, le *Sheng wu aile lun* annonce une réflexion sur la définition de la musique en termes de joie et de tristesse, dans la continuité des développements du *Yuelun* de Ruan Ji, et plus largement des débats déjà anciens entre défenseurs de la « musique joyeuse » et amateurs de la « musique triste ». Or il appert à la lecture de ce long dialogue qu'aucun des deux interlocuteurs ne prend position par rapport à cette dispute, et que Ji Kang n'entend nullement trancher la question de savoir si la musique est (ou doit être) joyeuse ou triste. Ce qu'il aborde n'est pas tant *l'alternative entre* les deux termes que, plus fondamentalement encore, la question de *l'émotion* sous laquelle ils se subsument ; et ce qu'il récusé est l'idée même d'une nature émotionnelle de la musique, quelle que soit la teneur de cette émotion. Autrement dit, à la différence de Ruan Ji, il ne cherche pas à départager les partisans de la musique joyeuse et ceux de la musique triste, pour établir la vérité des uns contre l'erreur des autres : il se place à un niveau plus structurel du débat et, questionnant en son fond la pertinence d'une qualification émotionnelle de la musique, congédie d'un même geste la joie et la tristesse comme propriétés de celle-ci, afin de lui chercher une définition plus adéquate.

Nous ferons remarquer pour commencer (car la question se pose d'emblée pour sa traduction) l'indétermination foncière du titre, et en particulier de la particule privative *wu* 無, antonyme de *you* 有³ : que signifie exactement que les émotions *sont absentes* de la musique, qu'*il n'y a pas* d'émotions en musique, que la musique est *exempte/ dépourvue/ dénuée* d'émotions ? Est-ce à dire que la musique *n'est pas* joyeuse ou triste, autrement dit ne se caractérise pas par ces épithètes ? Qu'elle *ne contient* (et donc, n'exprime) pas de joie ou de tristesse ? Qu'elle *n'engendre* (ou ne suscite) pas ces émotions ? Auxquels cas les émotions se rapportent à l'homme et non plus à la musique elle-même. Ce vaste potentiel de signification ouvre donc la question aussi bien de la *nature* de la musique, que de ses *fonctions* et de ses *effets*. Si la musique est, dans son essence, « sans émotions », par quoi d'autre se définit-elle ? Si elle n'exprime ni ne transmet d'émotions, quelle est la nature de sa relation (puisque'il y a du moins un rapport constaté et incontestable) avec elles ? Cette « absence » *wu* 無 se limite-t-elle aux émotions stricto sensu ? Quel est l'enjeu, ouvert ou larvé, d'un tel problème ? Telles sont les questions soulevées par ce texte vivant et

³ L'indétermination du sens explique la diversité des traductions proposées pour ce texte : « La musique n'a ni joie ni tristesse » (G. Goormaghtigh, *Deux textes d'esthétique musicale*, p. 40) ; « La musique n'est ni triste ni joyeuse par elle-même » (J. Lévi, *Éloge de l'anarchie par deux excentriques chinois*, p.12) ; « Il n'est ni joie ni tristesse qui tiennent en musique » (A. Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, p. 343) ; « Music has no sorrow or joy » (R. Egan, « The Controversy Over Music and "Sadness" and Changing Conceptions of The Qin in Middle Period China », p. 14) ; « Music has in it neither grief nor joy » (R. Henricks, *The Essays of Hsi Kang*, p. 71) ; « Discourse [on the fact] that music possesses neither sadness nor happiness » (Erica Brindley, « Music, Cosmos and the Development of Psychology in Early China ») ; « Discourse on the nonemotional nature of sound » (K. DeWoskin, *Music and the Concept of Art in Early China*, p. 104) ; « Dissertation that Music is beyond sadness and mirth » (van Gulik, *Hsi Kang and his Poetical Essay on the Lute*, p. 27).

complexe, parfois ardu et déroutant, souvent dense et passionnant, dont la réflexion ne se limite pas à la question des émotions et de la musique, mais touche bien plus largement à celles du langage et de ses limites, de la méthodologie argumentative, de la personnalité du sage, du déterminisme et de la liberté du sujet, etc.

La première thèse discutée dans le texte est celle, annoncée par le titre, d'une qualification émotionnelle de la musique, fondée sur une prétendue nécessité causale entre l'émotion et le son, autrement dit sur l'idée d'un continuum (se déployant dans les deux sens : l'émotion transmise aux sons par leur émetteur : compositeur/joueur), et l'émotion transmise par les sons à leur récepteur/auditeur) dont on pourrait inférer l'identité des deux pôles. Selon cette tradition de pensée véhiculée par les classiques confucéens et couramment admise depuis des siècles, la musique manifeste une disposition intérieure, dont on s'aperçoit très vite qu'elle excède la sphère de l'émotion individuelle pour gagner le terrain public, et socio-politique : la musique est l'indice ou le reflet de l'état d'âme d'un homme ou d'un animal, mais aussi de la vertu d'un souverain, de l'ordre ou du désordre d'un royaume, des mœurs d'une population. Dans un premier temps de la réflexion, nous chercherons à analyser les arguments par lesquels Ji Kang s'attaque à cette thèse et démontre la discontinuité fondamentale entre le son et l'émotion, qui invalide le postulat d'une fonction expressive autant qu'impressive de la musique. Cherchant à déterminer les propriétés intrinsèques de cette dernière et la nature exacte de sa relation avec les émotions, il substitue aux causalités émotionnelles avancées par son interlocuteur une raison naturaliste, et met en lumière des principes objectifs qui fondent du même coup l'autonomie de la musique et des émotions.

Dans un second temps, nous nous attacherons à mettre en lumière les implications idéologiques considérables de ces premières conclusions, en dévoilant les enjeux sous-jacents du débat et sa manifeste réorientation dans le cours du dialogue. Nous montrerons comment sont engagées, à travers la définition de la nature de la musique, celle de sa fonctionnalité et, par le biais de la question des émotions, celle de la morale, qui sont les préoccupations majeures de l'esthétique musicale confucéenne. En effet, en soutenant la thèse d'une influence émotionnelle de la musique, celle-ci en fait le médium de la transformation morale et l'enrôle dans le grand projet civilisateur de la réforme des mœurs. Nous apparaîtra dès lors toute la gravité du geste de Ji Kang qui, en récusant ces théories, affranchit la musique de ses tutelles traditionnelles et ébranle une clé de voûte de l'orthodoxie confucéenne.

Nous apparaîtra également une inversion qui constitue selon nous l'acquis majeur de ce texte : en établissant un rapport intime entre la musique et l'émotion, l'orthodoxie confucéenne portée par la parole de l'invité de Qin semble de prime abord faire la part belle à la sensibilité et à la subjectivité ; or il apparaît très vite que sous couvert de cette définition sentimentaliste, elle inféode la musique à des finalités extra-musicales et utilise la

sensibilité comme support de la moralisation ; ce faisant, elle enserme la musique comme le sujet dans des logiques causales et déterministes qui brident le libre déploiement de l'émotion, et refusent à l'individu la souveraineté de sa sensibilité. Ji Kang à l'inverse refuse à la musique ces qualités subjectives et sentimentales pour lui donner une définition objective, neutre et pratiquement abstraite. Ce faisant, il ménage un « vide » qui, paradoxalement, s'avère la condition du libre déploiement émotionnel et l'expression d'une réelle exaltation de la subjectivité, où est rendue possible à l'individu la quête et l'atteinte de son moi plénier et, partant, de sa liberté.

I. Contre une théorie du *pathos* en musique

La discussion entre l'invité de Qin et son hôte Dongye prend explicitement pour objet la question de la nature de la musique et de sa caractérisation en termes de joie et de tristesse, autrement dit, la question d'une *définition sentimentaliste* du son. Tout au long du dialogue, l'invité de Qin tente de démontrer qu'une continuité naturelle et une causalité nécessaire entre le son et l'émotion (en amont, l'émotion du musicien s'exprime dans le son ; en aval, l'émotion du son s'imprime à l'auditeur) donnent le fondement de cette définition émotionnelle de l'essence musicale. En face de lui, l'hôte Dongye argumente en faveur d'une musique « sans joie ni tristesse », sous les trois aspects du rapport musique-émotions : au niveau représentatif ou expressif elle ne les manifeste pas ; au niveau causal ou pragmatique elle ne les engendre pas ; au niveau identificatoire ou ontologique elle ne se définit pas par elles.

Reprenant l'idée classique développée par l'esthétique musicale confucéenne, l'invité de Qin attribue dans un premier temps aux sons l'émotion même dont ils procèdent, que ce soit à l'échelle d'un individu ou d'une population (constituée d'un ensemble d'individus) :

治世之音安以樂，亡國之音哀以思。

La musique d'un siècle bien ordonné respire la quiétude et la joie, tandis que celle d'un royaume en perdition est empreinte de tristesse et de souci.

心戚者則形為之動，情悲者則聲為之哀。

Lorsque le cœur est affligé la physionomie se modifie en conséquence, et lorsque l'on éprouve du chagrin la voix est empreinte de tristesse.

La traduction que nous proposons en recourant aux expressions « respire » ou « est empreinte de » estompe en réalité la nature adjectivale des prédicats *an* 安 et *le* 樂, *ai* 哀 et *si* 思 dans la phrase chinoise, ainsi que le glissement par lequel des termes désignant initialement des sentiments humains se retrouvent ici attribués des sons eux-mêmes. En

effet, non content d'établir une première causalité nécessaire faisant découler la voix (ou plus largement l'expression musicale) de l'émotion, l'invité affirme de surcroît que ladite voix porte l'empreinte de l'émotion en question : tout se passe comme si, par une sorte de déport ou de transfert, le sentiment qui caractérise leur émetteur se trouvait imputé aux sons eux-mêmes : ainsi la musique qui *exprime* la joie *est-elle* « joyeuse ou calme » et celle qui *exprime* la tristesse *devient* « triste et soucieuse ».

De manière symétrique, la force affective et « émouvante » de la musique fonde sa nature émotionnelle :

哀樂之作，亦有由而然。此為聲使我哀，音使我樂也。苟哀樂由聲，更為有實。
La joie et la tristesse de la même façon ont une cause qui les provoque. C'est-à-dire que certains sons me plongent dans la tristesse tandis que d'autres me portent à la joie. Si joie et tristesse découlent ainsi de la musique, c'est bien la preuve supplémentaire qu'ils en sont une réalité intrinsèque.

若誠能致泣，則聲音之有哀樂，斷可之矣。

Si la musique peut vraiment faire advenir les larmes, on voit donc de manière concluante qu'elle contient bien en elle la joie ou la tristesse.

蓋聞齊楚之曲者，唯觀其哀涕之容，而未曾見笑噱之貌，此必齊楚之曲以哀為體，故其所感，皆應其度。

Chez celui qui entend un chant de Qi ou de Chu, l'on ne verra qu'une mine navrée et des larmes, mais jamais l'on n'a vu à son expression l'esquisse d'un rire ou d'un sourire. Il ne semble donc faire aucun doute que la tristesse soit constitutive des airs de Qi et de Chu, c'est pourquoi la réaction qu'ils induisent est de la même teneur.

D'après ce raisonnement « ontologisant » ou « essentialiste », si une certaine émotion résulte de l'audition des sons, cela signifie qu'elle leur est constitutive : l'émotion provoquée par le son en devient la réalité intrinsèque (*shi* 實), l'effet (*yong* 用) devient l'essence (*ti* 體). Autrement dit, par une projection inverse, la musique qui *provoque* la tristesse *est* « triste » et celle qui suscite la joie *est* « joyeuse ».

À l'inverse de ces conceptions véhiculées depuis des siècles par la tradition confucéenne sans avoir été jamais soumises à l'examen critique, Ji Kang entend rétablir l'hétérogénéité foncière et l'autonomie respective du son et de l'émotion. Il récuse ainsi la promotion des émotions au rang de qualités intrinsèques de la musique, qui témoigne selon lui d'une compréhension erronée de ces deux objets, ou encore d'une inadéquation des mots aux réalités : dans l'expression qu'il emploie, *lan yu mingshi* 濫於名實, *lan* 濫, qui a le sens de « déborder, excéder, outrepasser, exagérer » et par extension, de « se tromper, injustement, à tort »⁴, rend bien l'idée d'un débordement indu des termes, d'un usage abusif du registre émotionnel. Contre son interlocuteur qui fait constamment l'amalgame, l'hôte Dongye récuse toute immixtion des sentiments dans la musique, et révoque l'idée d'une essence émotionnelle de celle-ci⁵.

⁴ Ricci, *Grand dictionnaire de la langue chinoise*, p. 1088.

⁵ Zong Baihua 宗白華, dans un chapitre de son ouvrage *Meixue sanbu* 美學散步 (Promenade en esthétique) relève l'affinité profonde qui rapproche le *Sheng wu aile lun* d'un autre traité d'esthétique

夫味以甘苦為稱，今以甲賢而心愛，以乙愚而情憎，則愛憎宜屬我而賢愚宜屬彼也。可以我愛而謂之愛人，我憎而謂之憎人，所喜則謂之喜味，所怒則謂之怒味哉？由此言之，則外內殊用，彼我異名。聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發，則無係於聲音。名實俱去，則盡然可見矣。

[D'une manière générale les saveurs sont désignées par les qualités d'« amer » ou de « sucré »]*⁶. Prenons le cas d'un individu A qui par sa sagesse s'est acquis mon affection, et d'un individu B qui pour son ineptie s'attire mon aversion ; et bien c'est à *moi* qu'appartiennent les sentiments d'aversion ou d'affection, et *d'eux* que relèvent les qualités de sagesse ou d'ineptie. Peut-on, sous prétexte que je porte à l'un de l'amour, l'appeler un « homme d'affection », ou au motif que je porte à l'autre de la haine, l'appeler un « homme d'aversion » ? De même, [...] une saveur qui m'agrée sera-t-elle appelée « saveur d'agrément » tandis qu'une autre saveur qui m'irrite sera appelée « saveur d'irritation » ? Dans cette perspective, l'intérieur et l'extérieur ont des fonctions distinctes, l'autre et moi des dénominations différentes. La musique en elle-même doit avoir pour qualité essentielle d'être bonne ou mauvaise, elle s'avère donc sans relation avec la joie ou la tristesse. Quant à celles-ci, elle s'épanchent après seulement que les sentiments ont été affectés, elles sont donc sans rapport avec la musique. Il appert dès lors avec évidence que de joie ou de tristesse, la musique n'a ni la réalité ni même le nom.

Comme nous l'avons indiqué en note de traduction, nous avons délibérément rendu les expressions *ai ren* 愛人 et *zeng ren* 憎人, *xi wei* 喜味 et *nu wei* 怒味 par « homme d'affection » et « homme d'aversion », « saveur d'agrément » et « saveur d'irritation », plutôt que par « homme aimable » et « homme haïssable », « saveur agréable » et « saveur irritante », dans la mesure où Ji Kang entend précisément démontrer l'inadéquation de ces appellations, et où l'épithète en -able ou en -ant ne rend pas cette confusion entre la qualité d'un objet et l'effet produit sur un sujet. D'une grande clarté logique, cette démonstration met en évidence la nécessité de faire le départ, aussi bien pour l'appréciation d'un homme ou d'une saveur que pour celle d'un son, entre l'intérieur (*nei* 內) et l'extérieur (*wai* 外), entre ce qui relève de moi (*wo* 我) et ce qui appartient à l'autre (*bi* 彼), pour se garder de confondre dans ses jugements la qualité propre de l'objet et ce qui n'est qu'une projection de mon esprit. L'existence objective de la musique (*sheng* 聲) et l'existence subjective des

musicale, paru bien plus tardivement et sous d'autres cieux, mais tout aussi révolutionnaire en son temps : le traité *Sur le Beau Musical* du philosophe autrichien Eduard Hanslick (1825-1904), qui définissait une esthétique musicale nouvelle et suscita à son époque de nombreuses polémiques. Hanslick s'y opposait à « l'esthétique du sentiment » (Chap. I) et combattait l'opinion généralement admise selon laquelle la musique aurait pour objet la représentation ou l'expression des états d'âme, des passions, et pour objectif leur production ou leur excitation. Récusant ces deux positions, Hanslick critiquait la tentative d'attribuer indûment à la musique en elle-même nos propres émotions et représentations. En opposition à ce qu'il appelait une « compréhension pathologique » de la musique, il entreprenait d'en développer une « compréhension esthétique », cherchant à éclairer de manière immanente le phénomène musical, et à dégager les principes d'une esthétique spécifique et autonome (voir en particulier le chap. V). Malgré une différence majeure qui distingue les deux textes (Hanslick recherche la définition du « beau musical », dans une perspective purement esthétique que Ji Kang ne fait qu'effleurer, et mobilise des concepts qu'on ne trouve absolument pas chez celui-ci, comme « contemplation pure », « instance esthétique », « imagination », etc. (chap. III.), les correspondances frappantes qui les rapprochent nous feront recourir parfois à la terminologie de Hanslick pour reformuler, expliciter ou synthétiser la pensée de Ji Kang. Zong Baihua 宗白華, *Meixue sanbu* 美學散步 (Promenade en esthétique), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1981, réimpr. 2007, p. 201. E. Hanslick : *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig, 1854 ; traduit en français sous le titre *Du beau dans la musique*, par Ch. Bannelier, Paris, 1877, 2^{ème} éd. 1893). Nous avons consulté la traduction d'Alexandre Lissner : *Du Beau musical*, Paris, Hermann, 2012.

⁶ Pour la cohérence de l'argument, R. Henricks suggère de déplacer ce passage à l'emplacement indiqué plus loin par l'astérisque.

sentiments (*xin* 心) s'inscrivent dans deux sphères foncièrement autonomes et sans rapport de cause à effet. C'est *par pure projection subjective* que l'on qualifiera la première en empruntant à la seconde, mais la musique *en soi* n'a aucune *réalité émotionnelle*.

Cette idée cruciale de Ji Kang fera l'objet de formulations répétées et variées, explicites ou plus imagées. Ainsi, à une proposition tranchée comme « l'affect et le son sont deux choses clairement distinctes » (*xin zhi yu sheng ming wei er wu* 心之與聲，明為二物) fera écho la métaphore des « voies différentes » ou des « chemins qui ne se rencontrent pas » (*sheng zhi yu xin, shu tu yi gui, bu xiang jingwei* 聲之與心，殊途異軌，不相經緯) ; c'est encore l'idée de la discontinuité des « sphères » ou de la séparation des « champs » :

隨曲之情，盡於和域；應味之口絕於美境。安得哀樂於其間哉？

Les émotions advenues consécutivement aux mélodies sont séparées de la sphère de l'harmonie, les sensations gustatives parues en réaction aux saveurs sont coupées du champ de la succulence. Comment joie ou tristesse trouveraient-elles à s'immiscer là ?

De même que les saveurs se définissent par la qualité objective de la « succulence » (*mei* 美), tandis que les sensations gustatives sont subjectives, de même la musique se définit par la qualité de l'harmonie (*he* 和) qui lui appartient en propre, tandis que les sentiments qui en découlent comme simples effets appartiennent à l'homme. Il n'existe pas de contiguïté entre les deux domaines, ni de joie ou de tristesse que l'on puisse trouver dans la musique au titre de propriété intrinsèque⁷.

A – Contre une théorie de l'expressivité musicale

Que la musique soit « sans joie ni tristesse » signifie d'abord qu'elle n'est pas constituée par ces émotions, dans la mesure où elle *ne les exprime pas*⁸ ; tel est ce qu'on peut appeler le versant *expressif* ou *représentatif* du rapport entre le son et l'émotion. Ji Kang refuse à la musique toute caractérisation émotionnelle fondée sur la croyance que celle-ci incarnerait l'état d'âme de celui qui la crée (ou la joue : les deux plans ne sont pas différenciés dans le dialogue). Cette conception, véhiculée dans « les traités antérieurs » (*qianlun* 前論) de la tradition confucéenne (i.e. les écrits canoniques sur la musique, principalement le *Yuelun* 樂論 de Xunzi et le *Yueji* 樂記), qualifie la musique par les émotions qu'elle est supposée exprimer, de sorte que celle-ci devient « joyeuse » ou « triste » selon qu'elle exprime la joie ou la tristesse. C'est cette assimilation que récuse Ji

⁷ De même, on lira sous la plume de Hanslick : « La musique possède bien le murmure ou l'éclat, elle peut murmurer, gronder ou frémir. C'est en revanche notre propre cœur qui lui prête l'amour ou le courroux. *La représentation d'un sentiment ou d'une émotion déterminés ne relève absolument pas du pouvoir même de la musique.* » *Du Beau musical*, p. 80.

⁸ C'est la thèse développée dans le chapitre II du traité de Hanslick, intitulé : « L'expression des sentiments n'est pas le contenu de la musique » (p. 79-109 de notre édition).

Kang, en s'efforçant de maintenir l'émotion du côté l'homme et de tracer une discontinuité irréductible entre la disposition intérieure et la manifestation sonore. À la place, il recherche à la musique une définition en termes « naturels », c'est-à-dire par des propriétés objectives et intrinsèques, exemptes de toute projection affective. Son argumentation se déploie à travers la réfutation méthodique des preuves convoquées par son interlocuteur, qui convergent toutes autour d'une figure topique : un auditeur sagace capable de percevoir dans une manifestation sonore la disposition intérieure qui en est la source, accréditant l'idée d'une assomption de cet état intérieur par le son.

On s'aperçoit très vite dans le dialogue que la disposition intérieure en question ne se limite pas proprement aux émotions de joie ou de tristesse chez un individu, mais peut s'élargir à l'état d'âme d'une population, à la vertu d'un roi ou à la situation politique d'un royaume, et jusqu'aux bons et mauvais présages, sans que la moindre distinction soit faite entre les dimensions privée et publique, ni entre les registres affectif, moral ou politique. Par conséquent, l'enjeu de la caractérisation *émotionnelle* de la musique devient, en filigrane, celui d'une caractérisation *morale*, et en récusant la première, Ji Kang récuse du même coup la seconde, ébranlant ainsi l'un des fondements de l'idéologie musicale traditionnelle.

1) *Exposé liminaire*

Avant de développer les conceptions de Ji Kang, il est nécessaire d'exposer celles contre lesquelles il argumente, formulées par l'invité de Qin. Relayant les théories traditionnelles de l'esthétique confucéenne, celui-ci cherche à démontrer qu'il existe une contiguïté naturelle et nécessaire entre l'émotion du cœur et les diverses formes de mouvement corporel (y compris sonore) qui en résultent ; en d'autres termes, il veut établir les lois constantes de l'expressivité musicale, en recourant pour les accréditer à la figure paradigmatique du « bon entendeur » ou du « fin observateur », capable de décrypter la signification profonde d'une intonation de la voix, d'une inflexion de la musique ou d'une attitude du corps. Une fois admis que la musique *exprime* les émotions, il n'y a qu'un pas pour établir que celles-ci lui sont *constitutives*, et pour convertir en propriétés intrinsèques de la musique des caractérisations de la subjectivité humaine.

a. De l'émotion à l'émission sonore : une contiguïté naturelle et nécessaire

Il existe dans la conception traditionnelle de la musique une relation étroite entre le cœur et le son, qui fait du second l'émanation spontanée et nécessaire du premier. Depuis Confucius, toute intention, ou plus largement tout mouvement du for intérieur (pensée, sentiment, émotion) s'épanouit au-dehors dans un mouvement du corps (physionomie,

expression, geste, intonation, etc.), de sorte que la gestuelle ou la voix d'un individu se présentent comme des traces de son être, des indices de son intimité :

子曰：“視其所以，觀其所由，察其所安。人焉廋哉？人焉廋哉？”

Confucius disait : « Observez comment un homme se comporte, considérez ses motivations, examinez ce qui l'apaise : peut-il vous cacher ce qu'il est ? »⁹

Par conséquent, la musique, comme forme élaborée de la voix brute, recèle autant qu'elle révèle le sentiment dont elle procède. Ainsi le *Yuelun* de Xunzi pose-t-il comme loi nécessaire (*bi* 必) la manifestation dans la voix (raffinée en chant) et les gestes (raffinés en danse) de la joie, dont tout homme dans sa vie fait inmanquablement l'expérience :

故人不能無樂，樂則必發於聲音，形於動靜（...）

L'homme ne saurait être sans éprouver de joie, et cette joie doit nécessairement se manifester dans les sons, prendre forme dans le mouvement ou le repos du corps¹⁰.

Le *Yueji* reprend cette idée en l'élargissant à toute la tessiture des émotions humaines, faisant de la musique le langage naturel de ces dernières :

凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。

Tous les airs de musique ont leur origine dans le cœur de l'homme. Les sentiments du cœur sont excités par les choses extérieures. Lorsqu'un sentiment se produit en présence d'un objet, il prend forme dans les sons¹¹.

De manière récurrente, on lit dans le *Yueji* que toute émotion trouve son expression naturelle dans une émission de sons modulés et les mouvements du corps. La musique est donc un lieu de manifestation privilégié des émotions qui affectent le cœur humain.

Dans notre texte, l'invité de Qin donne voix à ces théories, à travers des termes comme *ying* 應 « refléter », *biao yu* 表於 « se manifester dans », *xing yu* 形於 « prendre forme dans », *jian* 見 « se voir » (ou dans le sens de *xian* 現 « apparaître ») ; en outre, il confère à cette dialectique de l'émotion et de sa manifestation un caractère de double nécessité, dans la mesure où le mouvement du corps qui vient inmanquablement traduire l'émotion porte tout aussi nécessairement l'empreinte de celle-ci ; autrement dit l'émotion s'inscrit dans les sons en leur imprimant sa propre qualité, de sorte que la joie et la tristesse deviennent des attributs de la musique elle-même :

心戚者則形為之動，情悲者則聲為之哀，此自然相應，不可得逃。

Lorsque le cœur est affligé, la physionomie se modifie en conséquence ; lorsque l'on éprouve du chagrin, la voix est empreinte de tristesse : c'est un effet d'interaction naturel et inexorable.

Si les sons, davantage qu'une simple émanation, sont ici l'*incarnation* (*xing* 形) de l'émotion, on peut lire ailleurs dans le texte que l'émotion constitue le *corps* ou la *substance* (*ti* 體) du son. Et étendus à l'échelle d'un royaume, les sentiments du peuple, chagrin et souci en temps de déclin, quiétude et réjouissance en temps de prospérité, s'expriment et se manifestent eux aussi dans le timbre des différents instruments, de sorte que par translation

⁹ *Lunyu* II.10.

¹⁰ *Xunzi* 20 « *Yuelun* », p. 379.

¹¹ *Yueji*, *Liji zhengyi*, *Shisanjing zhushu* p. 1527.

ou projection, c'est la musique elle-même qui hérite des qualificatifs émotionnels *an* 安 et *le* 樂, *ai* 哀 et *si* 思 :

治世之音安以樂，亡國之音哀以思。

La musique d'un siècle bien ordonné respire la quiétude et la joie, celle d'un royaume tombant en ruine est empreinte de tristesse et de souci.

Cette contiguïté entre l'intérieur et l'extérieur relève d'une nécessité à laquelle nul ne peut se soustraire (*bu ke de tao* 不可得逃), et en vertu de laquelle il n'existe aucune simulation ou dissimulation possible derrière une apparence de composition. La voix nous trahit à tout coup et l'on est nécessairement percé à jour, quand bien même on s'efforcerait de cacher son sentiment véritable pour donner le change :

此為心哀者雖談笑鼓舞，情歡者雖拊膺咨嗟，猶不能禦外形以自匿，誑察者於疑似也。

Cela signifie que celui dont le cœur est plongé dans la tristesse aura beau parler, rire, applaudir et danser, ou que celui dont les sentiments sont portés à la réjouissance aura beau se frapper la poitrine, gémir et se lamenter, ni l'un ni l'autre ne pourra contrôler sa physionomie pour dissimuler à un fin observateur son véritable état d'âme.

En somme, rien ne peut être caché dans l'intonation de la voix ou dans le timbre de la musique, comme s'en émerveille (mais pourrait aussi s'en effrayer) le joueur de *qin* Bo Ya devant la perspicacité auditive de son ami Zhong Ziqi :

“善哉，善哉！子之聽夫誌象猶吾心也。吾於何逃聲哉？”

« Merveilleux, merveilleux ! Comme tu sais écouter et comprendre ! Tout ce que tu imagines correspond à ce qui se trouve dans mon esprit. N'y a-t-il nulle part où je puisse t'échapper avec ma musique ? »¹²

Nous notons que c'est dans la bouche de Bo Ya le même terme *tao* 逃 qui exprime l'impossibilité de se dérober à l'ouïe sagace de son auditeur.

b. Une pratique apparentée : les théories physiognomonistes

Pour étayer son argument, l'invité invoque la pratique très répandue à l'époque Wei-Jin, consistant à observer la physionomie — littéralement « observer l'air et recueillir l'apparence » (*guan qi cai se* 觀氣採色) — de quelqu'un pour « connaître son cœur » (*zhi qi xin* 知其心). Il pose l'équivalence entre les manifestations physiques (un mouvement du corps, une expression du visage) et sonores (la voix), pour établir la parenté de leur examen respectif, et sanctionner ainsi la légitimité d'une pratique par la popularité de l'autre :

夫觀氣採色，天下之通用也。心變於內而色應於外，較然可見，故吾子不疑。夫聲音，氣之激者也，心應感而動，聲從變而發。（...）同見役於一身，何獨於聲便當疑耶？

C'est une pratique répandue par tout l'empire que d'observer la physionomie : un changement d'humeur à l'intérieur se reflète au-dehors dans l'expression du visage et se constate clairement, c'est pourquoi vous n'émettez aucun doute à cet égard. Quant à la voix, elle procède d'un mouvement des souffles : le cœur est ému en réaction à une certaine affection et la voix est émise suivant cette stimulation des

¹² *Liezi* 列子, « Tang wen » 5 p. 178. Le récit entier de ce morceau d'anthologie de l'esthétique musicale est traduit et commenté plus loin.

sentiments. (...) Dès lors que l'on peut voir tous ces mouvements à l'œuvre au sein d'un même corps, pourquoi la musique devrait-elle faire seule l'objet de vos doutes ?

La « pratique répandue par tout l'empire » (*tianxia zhi tongyong* 天下之通用) n'est autre que la caractérologie, qui a ses fondements théoriques dans celle plus ancienne, et pas toujours bien distincte, de la physiognomonie (*xiangshu* 相術) : cette « science de la physionomie », sorte d'étude raisonnée de l'homme physique qui eut également ses adeptes en Occident¹³, prétendait connaître les hommes et juger leurs caractères ou leurs mœurs d'après l'examen de leur configuration extérieure (le visage, mais aussi les gestes, voix, attitudes, manières ou habitudes singulières). En Chine ancienne, cette croyance en une physionomie *significantive* par le truchement de laquelle il était possible de pénétrer les secrets d'un individu et d'augurer aussi bien les aptitudes de son esprit que les propensions de son caractère, donnait souvent lieu à un usage divinatoire (*buxiang* 卜相 prédiction d'après la physionomie) : les maîtres en sciences occultes spécialisés dans ce domaine particulier (les *fangshi* 方士) pouvaient inférer de leurs observations les destinées individuelles et le cours de certains événements. Ainsi, les sources historiques rapportent que Cao Cao, animé d'un vif intérêt pour ce genre de pratiques, avait rassemblé à sa cour un grand nombre de *fangshi*, docteurs, devins, magiciens, dont le physiognomoniste Zhu Jianping 朱建平, qui un jour à la demande de Cao Pi se livra à l'analyse physiognomoniste de tous les invités en présence, en allant jusqu'à prédire l'avenir et la durée de vie de chacun ; par la suite, toutes ses prédictions se virent confirmées¹⁴.

Quant à la caractérologie ou étude du caractère, elle renvoie à la pratique de l'évaluation des individus et du classement typologique des personnalités, très en vogue à l'époque Wei-Jin. Pratiquée initialement dans le contexte politique du recrutement des fonctionnaires, basé sur l'évaluation critique des compétences des candidats, elle évolue progressivement en activité esthétique, très prisée des élites lettrées qui s'y adonnent par loisir, à l'écart de toute perspective utilitaire¹⁵. On s'intéresse alors à ce que l'apparence d'un individu, sa physionomie, son maintien, son allure, ses paroles etc. peuvent révéler de son intériorité, de son for intérieur et de sa personnalité.

¹³ Depuis l'Antiquité grecque et romaine, avec le mage Zopyre, Pythagore, Aristote, etc., en passant par le Moyen-Âge et la Renaissance, jusqu'à son âge d'or au début du 19^{ème} siècle avec J.K. Lavater.

¹⁴ « Zhu Jianping zhuan » 朱建平傳 *Sanguozhi* juan 29 p. 808-810. Traduction K. DeWoskin, *Doctors, diviners and magicians of Ancient China, Biographies of Fang-shih*, New York, Columbia U.P, 1983, p. 134.

¹⁵ L'évaluation des individus fut d'abord une pratique administrative, qui avait son origine dans le système de sélection mandarinale, et s'institutionnalisa sous le règne de Cao Cao avec le système des « Neuf degrés » (*jiupin zhongzheng zhi* 九品中正制). Pour la description de ce système de recrutement et de son évolution historique jusqu'aux Jin, cf. Holcombe *In the shadow of the Han* p. 77-81. À partir de l'ère Zhengshi, l'appréciation des individus prend une orientation esthétique et se concentre davantage sur le tempérament, tels que le manifestent les talents, goûts personnels, activités artistiques etc. susceptibles de manifester les sentiments véritables d'un individu. Un ouvrage comme le *Shishuo xinyu* illustre excellemment cette évolution esthétique de la caractérologie. Cf. Ning Jiayu 宁稼雨 : « Renwu pinzao » 人物品藻 (L'évaluation et la critique des individus), in *Wei Jin mingshi fengliu* 魏晉名士風流 (*Manières des Grands Lettrés de la Période Wei-Jin*), Pékin, ZHSJ, 2007.

Un ouvrage comme le *Traité des Caractères* (*Renwuzhi* 人物志) de Liu Shao 劉劭 (180-245) est caractéristique de cet intérêt pour l'analyse des personnalités et le classement des talents dans une visée politique¹⁶. À travers des chapitres aux intitulés évocateurs tels que « Les neuf indices » (*jiu zheng* 九徵), « La différenciation des constitutions » (*ti bie* 體別), « La perception d'autrui » (*jie shi* 接識), « Les huit observations » (*ba guan* 八觀) etc., Liu Shao expose comment le jugement caractérologique doit prendre en compte divers signes de la physionomie pour déceler la nature intime d'un sujet. Ainsi, chaque élément de la constitution physique (ossature, musculature, souffles, chair, sang) associé à l'un des cinq agents, révèle les qualités du tempérament, au fondement des différentes vertus :

骨植而柔者，謂之弘毅；弘毅也者，仁之質也。氣清而朗者，謂之文理；文理也者，禮之本也。體端而實者，謂之貞固；貞固也者，信之基也。筋勁而精者，謂之勇敢；勇敢也者，義之決也。色平而暢者，謂之通微；通微也者，智之原也。
 (...) 故其剛、柔、明、暢、貞固之徵，著乎形容，見乎聲色，發乎情味。故心質亮直，其儀勁固；心質休決；其儀進猛；心質平理，其儀安閑。 (...) 故：誠仁，必有溫柔之色；誠勇，必有矜奮之色；誠智，必有明達之色。

Une ossature droite et souple est un indice de vigueur et de fermeté, qui sont la matière constitutive de la vertu d'humanité. Des souffles vitaux limpides et lumineux sont un indice d'ordre et de culture de soi, qui sont le fondement de l'observance rituelle. Une constitution régulière et solide est indice d'intégrité et de persévérance, qui sont la base de la bonne foi. Une musculature ferme et vigoureuse est indice de courage et d'audace, qui sont déterminants dans l'accomplissement de la justice ; une expression égale et épanouie est indice de pénétration et de subtilité, qui sont la source de la sagesse. (...) Les indices de solidité ou de fragilité, de clairvoyance, d'aisance, de fermeté ou de persévérance apparaissent dans la forme et dans la contenance. Ils sont perceptibles dans la voix, dans l'expression du visage, et se manifestent dans les émotions, dans les penchants. À un fond doté d'une pensée claire et franche correspond un maintien énergique et ferme ; à un fond doté d'une pensée vigoureuse et déterminée, un maintien entreprenant et hardi ; à un fond doté d'une pensée égale et rationnelle, un maintien calme et mesuré. (...) L'homme possédant l'authentique vertu d'humanité a nécessairement une expression affable et détendue ; l'homme authentiquement courageux a nécessairement une expression fière et ardente ; l'homme authentiquement sage a nécessairement une expression intelligente et perspicace¹⁷.

Ce sont donc le maintien, mais aussi la manière de se mouvoir, de parler, la voix, les propos, l'expression du visage, qui indiquent les différents fonds de chaque individu, et un observateur attentif à ces indices saura déceler les qualités dont elles sont la manifestation.

Liu Shao reconnaît par ailleurs l'opacité de l'apparence extérieure chez certains individus et la difficulté de sonder leurs sentiments ; il met garde contre les faux-semblants et tentatives de dissimulation, et exalte la pénétration de celui qui ne s'y laisse pas prendre :

先識未然，聖也；見事過人，明也；微忽必識，妙也。

Avoir la prescience de ce qui n'est pas arrivé c'est être saint ; voir des choses qui échappent aux autres hommes c'est être clairvoyant ; avoir une connaissance infaillible de l'imperceptible confine au merveilleux¹⁸.

¹⁶ Éditions consultées : Fu Junlian 伏俊璉 : *Renwuzhi yizhu* 人物志譯注 (*Traité des Caractères traduit et annoté*), Shanghai, Shanghai guji CBS, 2008 ; Wang Xiaoyi 王曉毅 : *Zhi ren zhe zhi. Renwuzhi jiedu* 知人者智. 人物志解讀 (*Celui qui connaît les hommes est sage et avisé. Lecture commentée du Traité des Caractères*), Pékin, ZHSJ, 2008 ; traduction française : Liu Shao, *Traité des caractères* traduit, présenté et annoté par A.M. Lara, Paris, Gallimard, 1997.

¹⁷ *Renwuzhi*, chap. 1 « jiu zheng » 九徵 « Les neuf indices » (trad. A. M. Lara p. 44-45).

¹⁸ *Renwuzhi*, chapitre 9 « ba guan » 八觀 « Les huit observations » (A. M. Lara p. 97).

Qu'elles soient empruntées aux pratiques physiognomoniques ou caractérologiques, ce sont des logiques similaires que l'on retrouve dans la bouche de l'invité de Qin : mettant sur un niveau équivalent de signification l'expression corporelle ou faciale et l'expression vocale ou musicale, il entend établir que tout comme les modifications de la physionomie traduisent dans leurs plus subtiles variations les affections de l'âme, de même aussi les inflexions de la voix épousent, dans une stricte homothétie, le mouvement des sentiments dont elles tracent en quelque sorte le sismogramme :

心有盛衰，聲亦隆殺。（...）夫喜怒章於色診，哀樂亦宜形於聲音。

Le cœur a ses moments de plénitude et de rechute, et la voix de même s'élève et s'abaisse. (...) Si le plaisir ou la colère se manifestent et sont observables dans l'expression, alors le chagrin et la joie de même doivent prendre forme dans les sons musicaux.

Par conséquent, de la même manière qu'un observateur sait, au regard d'un air et d'un visage, déceler le for intérieur de quelqu'un (*guan qi cai se, zhi qi xin* 觀氣採色, 知其心), de même aussi il en sera capable en prêtant l'oreille aux sons (*kao shengyin er zhi qi qing* 考聲音而知其情, *yin sheng yi zhi qi xin* 因聲以知其心).

c. La figure de l'entendeur sagace

Si le son est doté de principes intelligibles — littéralement, « susceptibles d'examen » — (*ke cha zhi li* 可察之理) qui établissent des lois d'interaction constantes entre lui et l'émotion, celui qui les examine est désigné dans le texte par les expressions *cha zhe* 察者 « celui qui sonde », *shanting zhe* 善聽者 « celui qui sait entendre », *shan tingcha zhe* 善聽察者 « celui qui sait écouter et sonder », *zhi zhe* 知者 « celui qui sait », que nous proposons de subsumer sous une dénomination commune : « l'entendeur sagace » ou encore le « connaisseur de sons » *zhiyin* 知音, c'est-à-dire littéralement « celui sait (ce que signifient) les sons ». Cette expression n'apparaît pas dans le dialogue de Ji Kang mais se rapporte, dans un récit célèbre du *Liezi*, à Zhong Ziqi 鍾子期, ami et grand auditeur du joueur de qin Bo Ya 伯牙, et peut être considéré comme l'archétype de l'entendeur sagace¹⁹. Commençons par rappeler les deux récits qui sont donnés de cette histoire, dans le *Lüshi chunqiu* 呂氏春秋 (« benwei » 本味) puis le *Liezi* 列子 (« Tang wen » 湯問) :

伯牙鼓琴，鍾子期聽之。方鼓琴而志在太山，鍾子期曰：“善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。”少選之間，而志在流水，鍾子期又曰：“善哉乎鼓琴，湯湯乎若流水。”鍾子期死，伯牙破琴絕弦，終身不復鼓琴，以為世無足復為鼓琴者。

¹⁹ À travers ce récit de Bo Ya et Zhong Ziqi, le *zhiyin* deviendra dans l'imaginaire chinois la figure de l'ami parfait, incarnant un idéal de connivence tacite et d'affinité profonde, dans une atmosphère d'intimité et de loisir raffiné. Dans le contexte du développement de la sensibilité artistique et de la critique esthétique, Liu Xie 劉勰 (465-521) orientera résolument la notion dans le sens du « connaisseur d'harmonie », autrement dit le juste connaisseur des œuvres, l'être rare capable d'apprécier (aux deux sens du terme : évaluer et aimer) le talent artistique, plus souvent dans le champ littéraire que musical (*Wenxin Diaolong* 文心雕龍 chap. 48 « zhiyin »).

Lorsque Bo Ya jouait du *qin*, Zhong Ziqi l'écoutait. Une fois qu'il jouait en ayant à l'esprit le Taishan, Zhong Ziqi dit : « Merveilleux, votre jeu ! Haut et majestueux comme le Taishan. » Un peu plus tard, lorsque l'esprit de Bo Ya se tourna vers des eaux qui s'écoulaient, Zhong Ziqi dit encore : « Merveilleux, votre jeu ! Abondant et bouillonnant comme de grandes eaux. » À la mort de Zhong Ziqi, Bo Ya brisa son instrument et en rompit les cordes ; jamais plus de sa vie il ne retoucha un *qin*, considérant que personne au monde n'était digne qu'il jouât pour lui²⁰.

伯牙善鼓琴，鍾子期善聽。伯牙鼓琴，志在高山。鍾子期曰：“善哉！峨峨兮若泰山！”志在流水。鍾子期曰：“善哉！洋洋兮若江河！”伯牙所念，鍾子期必得之。伯牙游於泰山之陰，卒逢暴雨，止於巖下；心悲，乃援琴而鼓之。初為淋雨之操，更造崩山之音，曲每奏，鍾子期輒窮其趣。伯牙乃舍琴而嘆曰：“善哉善哉！子之聽夫志，想象猶吾心也。吾於何逃聲哉？”

Bo Ya était un excellent joueur de *qin* et Zhong Ziqi un excellent auditeur. Comme Bo Ya jouait en ayant à l'esprit une haute montagne, Zhong Ziqi s'écria : « Merveilleux ! Haut et majestueux comme le Taishan... » Comme Bo Ya jouait en ayant à l'esprit une eau s'écoulant, Ziqi s'écria : « Comme c'est beau ! Illimité comme les eaux des grands fleuves ! » Quoique Bo Ya eût en pensée, Zhong Ziqi nécessairement le saisissait. Un jour qu'ils se promenaient tous deux sur le versant nord du Taishan, il furent soudain surpris par un orage, et trouvèrent refuge sous un rocher en surplomb. D'humeur mélancolique, Bo Ya prit son *qin* et se mit à jouer. Il commença par un air évoquant le ruissellement de la pluie, puis enchaîna avec des accords évoquant une montagne qui s'effondre ; à chaque mouvement de la mélodie, Ziqi devinait aussitôt où allait sa pensée. Posant son *qin*, Bo Ya soupira : « Merveilleux, merveilleux ! Comme tu sais écouter et comprendre ! Tout ce que tu imagines correspond à ce qui se trouve dans mon esprit. N'y a-t-il nulle part où je puisse t'échapper avec ma musique ? »²¹

La tradition confucéenne s'est constitué un véritable catalogue d'« entendeurs sagaces », que l'invité convoque dans une progression méthodique pour étayer son argument, et brandit comme autant de jokers censés faire autorité en vertu de leur ancrage livresque. Comme nous le verrons à travers ces exemples, rien n'échappe à l'ouïe sagace de tels auditeurs, quelle que soit la variété des médiums sonores sur lesquels ils s'appuient et la diversité des situations auxquelles ils sont confrontés : la disposition intérieure laissée à leur intelligence peut se décliner du plus individuel (les états d'âme d'un homme ou d'un animal), au plus public (la vertu d'un souverain et la moralité de tout un royaume), voire enfin, avec une dimension prémonitoire, à une destinée, personnelle ou collective (bons ou mauvais augures) :

L'entendeur sagace a d'abord l'intelligence de l'émotion intime : Zhong Ziqi en entendant jouer son ami Bo Ya savait exactement ce qu'il avait à l'esprit, et pouvait percevoir dans la musique la fluctuation de son imagination ; ce même Ziqi (plus probablement que Zichan comme le donne le texte) connaissait, en entendant tinter les pierres musicales frappées par le commis, le chagrin qui minait son cœur ; dans le même registre, Yan Hui pouvait déceler dans un pleur la douleur provoquée par la perte d'un être cher, et le chef barbare Gelu savait en entendant une vache meugler que ses trois veaux avaient été sacrifiés.

²⁰ *Lüshi chunqiu jishi* 呂氏春秋集釋 (Xu Weiyu 許維通), Pékin, ZHSJ, 2009, p. 312.

²¹ *Liezi jishi* 列子集釋 (Yang Bojun 楊伯峻), Pékin, ZHSJ, 2007, p. 178-179.

En second lieu, la perspicacité du bon entendeur peut s'appliquer à la vertu d'un roi-compositeur, comme dans les exemples de Confucius qui en entendant leurs mélodies respectives percevait la vertu de Shun ou la figure du roi Wen, ou à l'état général des mœurs d'un royaume, comme dans les exemples de Ji Zha étudiant les airs des principautés pour connaître leurs mœurs, ou de Zi Ye (i.e. le maître de musique Shi Kuang) entendant dans une mélodie qu'elle provenait d'un royaume en ruines.

Enfin, dans certains cas la musique est même porteuse de signes fastes ou funestes que l'entendeur sagace sait interpréter pour en tirer des prédictions : ainsi, le maître de musique Kuang en soufflant dans les tubes musicaux pronostiquait la défaite de Chu, et la mère du clan Yangshe pressentait dans le vagissement de son petit-fils la ruine de son clan. Dans ces derniers exemples, la musique n'est plus seulement le miroir ou l'écho de ce qui est, mais l'augure ou le prélude de ce qui advient ; et écouter les sons pour les interpréter ne se déroule plus dans la concomitance de ce qui est perçu, mais revêt une valeur divinatoire qui s'avère souvent d'une grande utilité en contexte militaire ou diplomatique.

De cette série d'exemples invoqués par l'invité, il ressort que la diversité des médiums sonores n'empêche pas les auditeurs sagaces de remonter jusqu'à la source du son. De même pour les disparités géographiques et la diversité des manifestations émotionnelles :

八方異俗，歌哭萬殊，然其哀樂之情不得不見也。夫心動於中而聲出於心，雖托之於他音，寄之於余聲，善聽察者要自覺之，不使得過也。

Les diverses contrées ont bien des mœurs différentes, chants et pleurs sont certes d'une infinie disparité, ceci étant il est impossible de n'y pas percevoir de sentiment de joie ou de tristesse. Car lorsque le cœur au fond de nous s'émeut, les sons alors en procèdent, et l'on pourrait bien confier son sentiment à toutes sortes d'autres tons, ou charger d'autres sons de l'exprimer, celui qui est capable d'une écoute pénétrante n'en saura pas moins le déceler sans s'y tromper.

L'idée, répétée à l'envi par l'invité, que l'entendeur sagace n'a pas besoin de faire fond sur la « constance » de la musique (*bujia zhi yu changyin* 不假智于常音) pour procéder à ses déductions, vient conférer à cette audition un caractère extraordinaire ou prodigieux, et en fait l'apanage de rares « éclairés ».

En effet, la sagacité a souvent été associée dans la tradition littéraire chinoise à la faculté de pénétrer le cœur des hommes par le truchement sonore, et le terme « sage » *sheng* 聖 souvent glosé par son homophone *sheng* 聲 « son »²². La paronomase établit un lien explicite entre le sage et le son, et fait de l'acuité auditive un attribut caractéristique du sage. Celle-ci est souvent représentée par des oreilles aux lobes longs et pendants, signe d'une sensibilité extraordinaire aux sons les plus ténus, et de la faculté corrélative de les interpréter. La sagacité auditive est donc devenue un des lieux topiques où se fixe

²² Sur le lien entre sagesse et sagacité auditive, nous renvoyons aux pages de K. DeWoskin dans l'ouvrage *A Song for One or Two : Music and the Concept of Art in Early China*, p. 32-34.

l'intelligence du sage²³. C'est bien ce que montre encore la composition de certains sinogrammes, à commencer par *sheng* 聖 constitué d'une oreille, ainsi que *cong* 聰 qui désigne au sens propre l'oreille ou l'ouïe et, par extension progressive, l'ouïe fine et enfin l'intelligence²⁴.

Dans le dialogue de Ji Kang, l'invité ne manque pas de souligner que l'intelligence du son n'échoit pas aux hommes du commun, mais est réservée à de rares hommes dotés d'une sorte de « clairvoyance divine » *shenming* 神明 (il nous faudrait pouvoir inventer ici, sur le modèle du terme « clairvoyance », celui de « clairentendance »). Précisons qu'ici, les auditeurs perspicaces invoqués par l'invité ne sont pas doués de la faculté d'entendre des sons tenus ou inaudibles, mais d'entendre à travers les sons ; comprenant ce qu'ils signifient, ils ont l'entendement de ces sons.

L'évocation de Yan Hui, disciple préféré de Confucius, nous permet de mieux cerner ce qui définit la perspicacité du bon entendeur : en effet, Yan Hui est souvent loué par son maître ou ses condisciples pour cette faculté de deviner l'ensemble à partir d'un seul indice, ou d'« inférer dix à partir de un »²⁵. Autrement dit, il a le don de tout comprendre à mi-mot, et d'embrasser les tenants et aboutissants de quelque chose dont un point seulement est laissé à sa perception. Ceci semble bien indiquer que l'intuition du fin entendeur se fonde avant tout sur une lecture de l'indiciel, la saisie de détails infimes cachés à des oreilles trop grossières (*shi wei* 識微). Et lorsqu'elle permet de prédire le cours des événements, comme l'issue d'une bataille ou le sort d'un royaume, cette audition subtile prend si l'on peut dire un caractère « visionnaire ».

C'est précisément cette aura de magie et d'ésotérisme (dans le même registre que *shen ming* 神明, on relève encore des expressions comme *miao cha* 妙察 « pénétration prodigieuse » ou *shen xin* 神心 « prescience divine »), qui éloigne la musique de ses véritables principes, rationnels et naturels, que récusera l'hôte Dongye, raillant des dons d'« extra-lucide » et dénonçant une volonté de « mystification ».

Dans la démonstration de l'invité, le recours à l'argument de l'entendeur sagace n'a d'autre fin que d'attester l'existence d'une continuité entre le son et l'émotion, continuité en vertu de laquelle d'une part une émotion (ou tout autre état intérieur) se manifeste dans le son, et d'autre part, le son donne accès à l'émotion qu'il manifeste. Ainsi s'établit la *nature expressive* de la musique, et par conséquent son *essence émotionnelle*, où joie et tristesse exprimées dans la musique sont converties en ses propriétés intrinsèques. Toute l'entreprise

²³ Notons que dans son premier sens, « sagacité » (du latin *sagacitas*) désigne la finesse de l'odorat ; à ce titre ce serait donc Yi Ya 易牙 (invoqué par l'hôte Dongye dans le dialogue), l'expert capable de le goût d'eaux mélangées de rivières qui constitue le parangon de la sagacité.

²⁴ N'avons-nous pas en français cette même affinité entre le son et l'intelligence, perceptible dans la langue même avec un mot comme l'« entendement » ?

²⁵ *Lunyu* V.9. Littéralement « il en entend un pour en savoir dix » (*wen yi yi zhi shi* 聞一以知十).

de Ji Kang sera d'invalider ce raisonnement par amalgames, et de démontrer l'hétérogénéité des qualifications applicables respectivement à l'homme et à la musique. Adoptant une posture que l'on peut qualifier avec Mou Zongsan d'objectiviste (*keguan zhuyi* 客觀主義)²⁶, il cherchera les principes naturels de cette dernière et mettra en lumière l'harmonie, qui consiste en critères inhérents, en règles musicales intrinsèques.

2) Des « principes naturels » au fondement de l'autonomie musicale

a. Le phénomène sonore, entre cosmologie et physiologie

À la recherche des véritables principes de la musique, l'hôte Dongye commence par exposer l'origine naturelle des sons, en recourant aux conceptions couramment admises de la cosmogénèse : le souffle originel de l'univers, animé par l'interaction de ses principes *yin* et *yang* dont résulte la dynamique des cinq phases, donne naissance à la totalité des existants ; de même que les cinq couleurs en sont la forme visuelle, les cinq notes ne sont pas autre chose que la forme sonore prise par ce souffle originel. Par conséquent, la musique dans son avènement n'a rien à voir avec la disposition affective d'un individu.

夫天地合德，萬物資生。寒暑代往，五行以成。章為五色，發為五音。音聲之作，其猶臭味在於天地之間。其善與不善，雖遭遇濁亂，其體自若而無變也。豈以愛憎易操，哀樂改度哉？ (extrait A)

Le Ciel et la Terre conjugèrent leurs vertus et les dix-mille êtres advinrent à la vie ; le chaud et le froid des saisons alternèrent et les cinq phases atteignirent leur complétude, se donnant à voir sous l'aspect des cinq couleurs et à entendre à travers les cinq notes. L'émergence des sonorités est semblable à l'existence des odeurs dans l'atmosphère : bonnes ou mauvaises, dans un milieu impur et trouble, elles demeurent en substance identiques à elles-mêmes et ne sont guère altérées. Comment la mélodie serait-elle changée du fait de l'amour ou de la haine, ou la cadence modifiée sous l'effet de la joie ou du chagrin ?

Cette première définition naturaliste des sons sera progressivement approfondie et étoffée par une série d'autres définitions et analogies témoignant chez l'hôte d'un souci constant de rechercher ce qu'il appelle les « principes naturels » *ziran zhi li* 自然之理 de la musique, c'est-à-dire ses propriétés intrinsèques, les règles et caractéristiques objectives de son existence. La notion même de « naturel » sera récurrente sous le pinceau de Ji Kang, et viendra préciser chacune des propriétés de la musique qu'il mettra en lumière.

Quant à la notion de « principes », c'est vraisemblablement à eux que Ji Kang fait allusion aussi dans la préface de son *Qinfu* lorsqu'il critique les auteurs des générations antérieures, qui n'ont pas « saisi la musique en son principe » (*wei jin qi li* 未盡其理) :

²⁶ Cf. Mou Zongsan 牟宗三 : « Ji Kang zhi 'Sheng wu aile lun' : chunmei de hesheng dangshen zhi yuelun » 嵇康之聲無哀樂論：純美的和聲當身之樂論 (« La Discussion sur l'absence de joie et de tristesse en musique de Ji Kang : la théorie du beau pur dans la musique harmonieuse en soi »), in *Caixing yu xuanli* 才性與玄理 (*Nature humaine et pensée du Mystère*), Guilin, Guangxi shifan daxue CBS, 2006, p. 303.

然八音之器，歌舞之象，歷世才士，並為之賦頌。其體制風流，莫不相襲。稱其材幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴。麗則麗矣，然未盡其理也。推其所由，似元不解音聲；覽其旨趣，亦未達禮樂之情也。(extrait B)

C'est ainsi qu'à travers les siècles, maints lettrés talentueux célébrèrent dans leurs odes et leurs rhapsodies les différents instruments ou les divers aspects de la danse et du chant. Toutefois, il n'en est pas une qui, dans sa facture comme dans son style, ne semble pas se conformer à un modèle identique : louant le matériau dont l'instrument est constitué, toutes font valoir au premier chef l'accès périlleux de son site escarpé ; décrivant sa sonorité, elles prônent comme qualités essentielles la tristesse et le chagrin ; et célébrant sa puissance émotionnelle, c'est son pouvoir de faire verser les larmes qu'elles estiment le plus précieux de tous. De telles œuvres, si belles soient-elles, n'atteignent pas la signification profonde de leur objet. Si l'on cherche à en expliquer la raison, il semble que leurs auteurs n'aient pas foncièrement compris les principes véritables de la musique.

Or ce sont précisément ces principes naturels qui fondent l'indépendance de la musique et son hétérogénéité par rapport aux affects subjectifs : décrite par l'hôte Dongye comme une production naturelle, à l'instar des odeurs ou des saveurs flottant dans les airs, la musique a une substance qui reste rigoureusement imperméable aux émotions humaines : dans le passage cité plus haut, les éléments constitutifs (mélodie et rythme) de la musique demeurent inflexibles, inaltérables (*qi ti ziruo er wubian* 其體自若而無變). On peut compter encore à titre d'éléments constitutifs la hauteur, l'intensité des notes, leurs rapports, la qualité du timbre, la proportion des répétitions et des variations, la vitesse du morceau²⁷.

Comme le dit encore plus loin l'hôte Dongye :

然皆以單、複、高、埤、善、惡為體。(extrait C)

Toute musique se définit en substance par son caractère simple ou répétitif, son timbre grave ou aigu, son euphonie ou sa dysharmonie.

Tous ces paramètres eux aussi sont objectifs, étrangers aux influences psycho-affectives.

Une autre analogie, d'ordre non plus cosmogonique mais somatique permet à l'hôte de comparer la voix aux larmes ou à la sueur et, en réduisant ainsi les sons à un mécanisme du corps, de préciser une fois encore leur essence naturelle : les larmes ou la transpiration participent d'un processus physiologique naturel, elles jaillissent suite à une pression sur les tissus qui les sécrètent, et ne contiennent dans leur texture même aucune trace d'émotion ; une explication mécaniste similaire s'applique à cette autre émission du corps qu'est la voix. À l'instar des larmes, qui ne portent en elles-mêmes aucun indice du sentiment qui est à leur source, et dont le goût ne varie pas selon qu'elles expriment la joie ou la tristesse, le son ne porte pas l'empreinte de la subjectivité humaine et ne voit pas sa contexture changer selon l'émotion qui est à son origine. Particulièrement fécond en analogies, Ji Kang précise son idée en comparant encore ce processus avec le filtrage du vin, qui garde la même saveur quel que soit l'instrument utilisé pour le presser :

²⁷ On trouve la même idée chez Hanslick : « Les sons et leurs combinaisons artistiques, leurs rapports bien ordonnés, voilà l'élément primordial. » ; « Que contient donc la musique ? Pas autre chose que des formes sonores et mouvementées. » (*Du Beau musical*, p. 47 et 48)

夫食辛之与甚噤，熏目之与哀泣，同用出泪，使易牙尝之，必不言乐泪甜而哀泪苦，斯可知矣。何者？肌液肉汁，蹶笮便出，无主于哀乐，犹篴酒之囊漉，虽笮具不同而酒味不变也。声俱一体之所出，何独当舍哀乐之理耶？(extrait D)

Que ce soit parce que l'on a ingéré quelque chose d'âcre ou que l'on est en proie à l'hilarité, parce que l'on a les yeux irrités par la fumée ou que l'on pleure de tristesse, l'effet produit est en tous ces cas un jaillissement de larmes ; faites goûter celles-ci à un Yi Ya, à coup sûr il ne saurait dire que les larmes de joie sont sucrées et que celles de chagrin sont amères ; c'est quelque chose que l'on peut avancer avec certitude. Pour quelle raison ? Les liquides sécrétés par les tissus, larmes ou sueur, jaillissent si l'on exerce une pression qui n'a rien à voir avec la joie ni la tristesse. Il en va de même lorsque l'on filtre du vin à travers une étamine : l'instrument employé pour presser a beau différer, la saveur du vin reste inchangée. La voix tout comme les larmes provient d'un même corps, pour quelle raison faudrait-il qu'elle soit la seule à contenir en elle les qualités de joie et de tristesse ?

Ces premières comparaisons entre le son et des phénomènes naturels, qu'ils soient d'ordre cosmique, physiologique ou technologique, visent à réduire ultimement la musique, qui est pourtant une création humaine, à un processus purement naturel et en tant que tel pleinement autonome. Une fois mise en lumière cette essence naturelle de la musique, il s'agit de la caractériser plus précisément.

b. Des caractérisations objectives : « bon » et « mauvais »

Dans l'extrait A cité plus haut, la qualité des sons est, tout comme celle des odeurs flottant dans l'atmosphère, définie en termes de *shan* 善 « bon » et *bu shan* 不善 « mauvais » ; de même dans l'extrait C, *shan* 善 et *e* 惡 figurent parmi les paramètres objectifs que sont la répétition et la hauteur des notes. L'emploi de ces termes « bon » ou « mauvais », à forte connotation morale, ne laisse d'abord pas de surprendre de la part que Ji Kang, qui en outre n'explicite pas sa terminologie. Si l'on songe aux odeurs, on s'avisera que « sentir bon » ou « sentir mauvais » n'a d'abord rien de moral. De la même manière en les appliquant aux sons, on supposera que *shan* 善 et *bu shan* 不善 ne signifient rien d'autre que « sonner bon » ou « sonner mauvais », c'est-à-dire, être plaisant ou désagréable à entendre. Autrement dit, ils s'évaluent comme ce qui contribue à l'harmonie musicale (*he* 和, *hesheng* 和聲) et peuvent se traduire par « harmonieux », « euphonique » ou « non harmonieux », « discordant », littéralement « cacophonique ». Comme le dit encore Mou Zongsan : « Bon et mauvais se déterminent comme ce qui est harmonieux ou non harmonieux » (*shan e yi he buhe ding* 善惡以和不和定)²⁸.

En ce sens, ils se rapportent à une perfection formelle de la musique et relèvent de critères objectifs, que Ji Kang toutefois ne détaille pas. Quoi qu'il en soit, cette qualité « bonne » ou « mauvaise » jouit d'une autonomie plénière et n'est pas susceptible d'être altérée par l'environnement, notamment par la variation des affections subjectives. On trouvera dans le cours du dialogue d'autres occurrences de ce binôme, ou de ses équivalents *hao* 好 et *chou* 醜. Ainsi par exemple :

²⁸ Mou Zongsan : *Caixing yu xuanli* p. 305.

聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂。

La musique en elle-même doit avoir pour qualité essentielle d'être bonne ou mauvaise, elle s'avère donc sans relation avec la joie ou la tristesse.

Ou encore ce passage dans lequel, reprenant le parallélisme avec les couleurs, l'hôte déclare que « bon » ou « mauvais » caractérisent les sons de la même manière que « beau » et « laid » qualifient les couleurs :

夫五色有好醜，五聲有善惡，此物之自然也。

Des cinq couleurs, nous dirons qu'il en existe de belles et de laides ; pour ce qui est des cinq notes, il y en a de bonnes ou de mauvaises ; telles sont les propriétés naturelles de ces choses.

Dans ce dernier extrait, l'emploi du terme *ziran* 自然 pour désigner « l'état naturel » de ces choses vient une fois encore signifier qu'il en est « ainsi de par soi-même » et non en vertu d'un facteur extérieur. En effet, comme le précise ailleurs Ji Kang, « naturel » a le sens de « ce qui ne recourt pas à l'intervention de l'homme » pour être ce qu'il est :

律呂分四時之氣耳，時至而氣動，律應而灰移，皆自然相待，不假人以為用也。

Les douze tons de l'échelle musicale permettent de distinguer les énergies des quatre saisons : lorsque arrive une certaine saison, l'énergie correspondante se met en mouvement, le tube musical associé résonne et la poussière se disperse. Tout cela relève d'interactions naturelles qui n'ont guère besoin pour fonctionner d'une intervention humaine.

c. Les règles internes de l'harmonie

Cherchant à faire prévaloir sa définition naturaliste de la musique, c'est l'*harmonie he* 和 que Ji Kang met en lumière comme principe fondamental et invariant de la musique, quelle que soit la multiplicité de ses formes :

五味萬殊，而大同於美；曲變雖眾，亦大同於和。

Les saveurs, dans leur infinie diversité, ont en commun d'être délicieuses ; de même les mélodies, si variées soient-elles, ont toutes pour point commun d'être harmonieuses.

Dans le sens proprement musical auquel la réduit Ji Kang, cette harmonie consiste dans le juste arrangement des notes et des timbres et a pour équivalent *xie* 諧 ou *hexie* 和諧, que nous traduirons par « euphonie » afin de la distinguer des autres significations extra-musicales que peut revêtir également le concept d'harmonie :

八音會諧。

Les huit timbres des instruments se combinent dans un alliage harmonieux.

宮商集比，聲音克諧。

Gong, shang et les autres notes de la gamme s'agencent, en résulte l'harmonie des sons et des tons.

然聲音和比，感人之最深者也。(…)言比成詩，聲比成音。

Les sons harmonieusement accolés produisent sur l'homme les impressions les plus profondes. (...) L'enchaînement des paroles forme le poème, et la suite des sons constitue la musique.

Les syntagmes *jibi* 集比 et *hebi* 和比 renvoient à la disposition ou à l'ajustement des notes entre elles, selon des règles internes et sans relation avec un ordre extérieur, c'est pourquoi Ji Kang qualifie cette harmonie de « naturelle » *ziran zhi he* 自然之和 :

音聲有自然之和，而無系於人情，克諧之音成於金石，至和之聲得於管弦也。
La musique a son harmonie naturelle, qui ne se rattache pas aux sentiments humains. L'accord harmonieux des tons est réalisé dans le métal et les pierres, l'euphonie parfaite des sons est obtenue dans les vents et les cordes.

Le terme *ziran* 自然 permet encore une fois de comprendre qu'il s'agit d'une qualité inhérente à la musique, relevant d'un principe objectif, « ainsi de par soi-même » et non soumis à l'influence des émotions humaines. En ce sens, elle diffère fondamentalement de la conception confucéenne de l'harmonie telle que la formulent les « anciens traités » comme le *Yueji* ou le *Yuelun* de Xunzi, ou encore celui de Ruan Ji. Comme nous avons pu le voir, l'harmonie renvoie dans cette conception à un ordre hiérarchisé où chaque élément occupe la place que lui assigne son statut, sans chercher à en usurper une autre ; ce modèle harmonieux prévaut dans le fonctionnement cosmique et s'applique à l'organisation sociale ; en vertu d'un holisme qui ambitionne d'embrasser dans un vaste système de correspondances les éléments du microcosme et du macrocosme, l'harmonie musicale n'est pas conçue par les confucéens comme une qualité en elle-même, déterminée par des normes internes, mais uniquement comme la manifestation de l'ordre cosmique d'une part, et le reflet de l'ordre social et politique d'autre part. Prise entre ces deux ordres référentiels, elle n'existe pas en tant que telle, et c'est cette souveraineté que lui rend Ji Kang en l'émancipant de toute référence à un ordre extérieur.

L'effort appliqué que déploie l'hôte pour établir les propriétés définissant intrinsèquement la musique, et pour souligner dans ces différentes définitions le concept de « naturel » *ziran* 自然, vise à établir l'essence objective de la musique et son autonomie par rapport à la sphère subjective de l'affectivité. C'est la première étape de la démonstration de Ji Kang, à partir de laquelle il pourra rendre manifeste le hiatus entre le son et l'émotion et récuser l'idée d'une musique expressive. Dès lors que des principes inhérents au son fondent une autonomie que n'altère pas la subjectivité du musicien, le son ne porte pas l'empreinte de celui qui l'émet, et il sera vain d'y chercher l'indice d'un état intérieur.

3) Contre la théorie d'une continuité nécessaire entre le son et l'émotion

Une fois établies les propriétés objectives de la musique, Ji Kang avance deux définitions qui, dans leur tournure négative, apparaissent comme des déclinaisons particulières de l'énoncé général *sheng wu aile* 聲無哀樂 :

- *Yinsheng wu chang* 音聲無常 : les sons musicaux n'ont « pas de constante », c'est-à-dire que leur relation avec l'émotion ne relève d'aucune loi invariante ;

- *Hesheng wu xiang* 和聲無象 : les sons harmonieux n'ont « pas de symbolique », c'est-à-dire qu'ils ne représentent rien, et en particulier aucun sentiment.

Ces deux propositions corrélatives visent à démontrer qu'il n'existe ni nécessité ni continuité entre l'émotion et le son ; à terme, elles impliquent l'impossibilité de déceler dans celui-ci tout ce qui serait de l'ordre d'une quelconque intériorité, et amènent Ji Kang à récuser la figure qui illustre traditionnellement chez les confucéens cette prétendue possibilité, à savoir « l'auditeur sagace » capable de connaître par le truchement des sons le cœur de celui qu'il écoute.

a. Le son est sans relation constante à l'émotion

Contre son interlocuteur qui soutient l'existence d'une continuité nécessaire entre le for intérieur et sa manifestation extérieure, Ji Kang, dont on note le relativisme et le scepticisme fonciers, doublés d'un souci de rationalisme qui traverse toute la discussion, démontre leur disjonction, ainsi que la « variabilité » *wu chang* 無常 de leur relation et l'illusion de leur coïncidence : autrement dit, il récuse la possibilité d'établir une loi constante de l'expression, et par conséquent toute déduction issue d'une telle loi.

Il n'existe aucune règle fixe et invariable dans la forme avec laquelle se manifestent supposément les états intérieurs : si l'on associe généralement les chants à la joie et les pleurs à la tristesse, Dongye en rappelant la distinction établie par Confucius lui-même entre le sens profond de quelque chose (le rite et la musique) et sa manifestation apparente, critique une vision réductrice qui limite son objet à ses seules formes extérieures :

然樂云樂云，鍾鼓云乎哉？哀云哀云，哭泣云乎哉？因茲而言，玉帛非禮敬之實，歌哭非哀樂之主也。

Ceci étant, lorsque l'on dit « la musique, la musique », n'invoque-t-on rien d'autre que les cloches et les tambours ? Et lorsque l'on parle du chagrin, n'évoque-t-on rien d'autre que les larmes et les sanglots ? De ce point de vue, [les offrandes de] jade et soie ne sont pas la substance de l'observance des rites, le chant et les pleurs ne sont pas l'essence du chagrin et de la joie.

Si l'exclamation de Confucius, dans sa version originale, porte sur la distinction entre la sincérité intérieure du sentiment de respect et les gestes effectués lors des cérémonies rituelles, Ji Kang s'en empare pour souligner que l'essence des émotions de joie ou de tristesse n'est pas à chercher dans le rire ou les larmes auxquels on les assimile. Cette opposition fondamentale entre l'essence et la manifestation, que Ji Kang viendra progressivement étoffer, implique l'impossibilité de remonter de l'une à l'autre.

Ainsi fait-il observer que les pleurs, s'ils expriment souvent le chagrin, peuvent également susciter la joie, et que les chants, s'ils manifestent souvent la joie, peuvent également susciter la tristesse. La relation entre le son et l'émotion varie, en fonction du lieu, de la personne, du moment ou des circonstances : un même sentiment peut s'exprimer à travers des sons différents, et inversement un même son peut procéder de différents sentiments. Il s'agit de conventions locales et non de connexions intrinsèques, et une telle variabilité n'aurait nullement lieu si joie et tristesse étaient fixement rattachées aux sons ;

par conséquent, il n'existe entre la musique et l'émotion rien qui soit de l'ordre d'une relation nécessaire :

夫殊方異俗，歌哭不同。使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而戚。然其哀樂之懷均也。今用均同之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？

D'une contrée à l'autre les coutumes diffèrent, les chants et les plaintes varient. Il se pourrait tout aussi bien que, intervertissant ces manifestations, certains se réjouissent en entendant pleurer, ou que d'autres s'affligent en entendant chanter ; mais les sentiments de joie ou de tristesse restent les mêmes. Or, que des sons totalement différents puissent procéder de sentiments similaires n'indique-t-il pas que la musique est sans constante [relation à l'émotion] ?

Ces considérations, qui pointent la nature conventionnelle et contingente du rapport entre ce qu'on peut désigner en termes de signifiant et signifié, doivent très probablement être rapprochées des développements sur le langage (une autre forme de rapport signifiant-signifié) auxquels se livre Ji Kang dans cet autre passage, mettant en situation un sage qui se trouverait en contrée étrangère et devrait communiquer avec un indigène dont il ne connaît pas la langue :

假令心志於馬，而誤言鹿，察者固當由鹿以知馬也，此為心不繫於所言，言或不足以證心也 (...) 夫言非自然一定之物，五方殊俗，同事異號，趣舉一名以標識耳。 Imaginons que, ayant à l'esprit le mot « cheval », il dise par erreur « cerf » ; celui qui l'observe saurait quand même à partir de « cerf » que c'est « cheval » qu'il voulait dire. Cela signifie que la pensée n'est pas liée à ce qui est dit, et que les paroles ne suffisent pas à attester de ce qui se trouve dans l'esprit (...) Le langage est quelque chose qui n'est ni naturel ni nécessaire, les usages varient d'une région à l'autre et une même chose ne s'appelle pas partout de la même manière ; on n'a fait là que choisir un nom pour l'employer comme marqueur.

Malgré l'obscurité de certains développements dans l'ensemble du passage et leur allure étrange de dispositif expérimental, il est possible de saisir en substance le propos de Ji Kang : dans la droite lignée du *Zhuangzi* et vraisemblablement inspiré par Wang Bi, qui a donné à celui-ci un écho considérable auprès des penseurs des cercles *Xuanxue*, Ji Kang souligne ici la nature conventionnelle des mots, qu'il qualifie de simples « signes » ou « marqueurs » (*biao* 標) : le langage n'est pas fixé par nature, en vertu d'une nécessité intérieure, il n'est qu'un signe apposé sur les choses de manière artificielle et arbitraire (*fei ziran* 非自然). Dès lors que la parole n'a pas de relation nécessaire avec l'idée (*xin bu xi yu suo yan* 心不繫於所言), l'intention de sens pourrait s'exprimer différemment (puisque l'on peut très bien dire « cerf » alors que l'on pensait « cheval »). Par conséquent, ce n'est pas par le langage que l'on accède à l'idée (mais, comme le préconisent Zhuangzi et Wang Bi, par son oubli), et de la même manière ce n'est pas par le son que l'on accède à l'esprit²⁹.

Une analogie avec la physiognomie vient éclairer ce fait et établir que sur le plan visuel également, l'apparence extérieure d'un individu ne représente pas nécessairement sa disposition affective intérieure.

²⁹ Sans s'inscrire expressément dans cette controverse, il semble que Ji Kang fasse écho ici aux débats sur la relation entre le sens et le langage (*yan yi zhi bian* 言意之辨), évoqués dans la partie précédente.

夫聲之於心，猶形之於心也，有形同而情乖，貌殊而心均者。（...）聖人齊心等德而形狀不同也。苟心同而形異，則何言乎觀形而知心哉？

Car la voix est au for intérieur ce que l'aspect physique est à l'esprit : il y a ceux qui, semblables en apparence, diffèrent par leurs sentiments, et ceux qui, différents par leur physionomie, ont au fond le même état d'esprit. Comment le mettre en lumière ? Les sages par exemple, d'esprit similaire et de vertu équivalente, diffèrent par leur allure ; or si le for intérieur est identique mais l'apparence dissemblable, comment peut-on parler d'une connaissance du premier fondée sur une observation de la seconde ?

De tout évidence, ces lignes sur l'impossibilité de juger le cœur de quelqu'un en jaugeant ses traits sont dirigées contre l'argument des pratiques physiognomonistes exposé plus haut. De la même manière qu'il discrédite ces pratiques fondées sur l'observation des manifestations physionomiques, de même Dongye réfute celles qui prétendent se fonder sur l'examen des manifestations sonores.

L'argument le plus hardi de Ji Kang en faveur de cette disjonction entre un sentiment intime et sa manifestation visible est celui de ce que nous pourrions appeler « la plénitude invisible » :

夫至親安豫則怡然自若（...）垂涕則行動而可覺，自得則神合而無變，是以觀其異而不識其同，別其外而未察其內耳。

Sachant vos proches heureux et en sécurité, vous vous sentez épanoui et naturel, dans la plénitude de vous-même. Mais quand ils réchappent de justesse à une situation critique, c'est à peine si, dans votre soulagement, les battements de vos mains suivront le rythme de vos pieds. N'est-il pas évident de ce point de vue-là que de tels transports de joie ne valent pas cet état antérieur de plénitude naturelle ? (...) Lorsque l'on pleure la physionomie s'altère et cela est perceptible, tandis que dans le sentiment de plénitude, l'âme est unifiée et aucun changement n'est visible au dehors ; c'est pourquoi l'on peut seulement observer les différences mais non percevoir les ressemblances, distinguer les traits extérieurs mais guère sonder le for intérieur.

Nous reviendrons plus amplement sur la notion de « plénitude » par laquelle nous traduisons ici *zide* 自得, car elle est un concept majeur de la pensée musicale de Ji Kang. Ce qui retient ici notre attention, c'est l'idée avancée par l'hôte Dongye d'une joie profonde et constante, qui ne se manifeste pas sous les aspects généralement tenus pour des signes de joie (le rire, le sourire, les applaudissements) et qui pourtant est plus intense qu'une joie donnant à se reconnaître pour telle, à travers ses manifestations caractérisées. Qu'un sentiment ne se signale pas comme tel, qu'une physionomie ne laisse rien percevoir d'un sentiment profond et ne laisse prise à aucune appréhension de l'extérieur, voilà qui accrédite définitivement l'idée qu'un sentiment ne se manifeste pas nécessairement et n'est pas nécessairement identifiable par l'examen de la physiognomonie.

Démontrée sous ces différents angles, « l'inconstance » *wu chang* 無常 rompt donc la continuité nécessaire et invariante entre le son et l'émotion, et affranchit la musique de toute loi d'expression³⁰. Ce concept est corrélatif de celui d'une musique « non figurative », qui invalide l'idée d'une signification particulière attachée aux sons.

³⁰ Hanslick soutiendra la même thèse : « Le rapport d'une œuvre musicale avec les émotions qu'elle provoque n'a rien de la nécessité causale, car l'humeur varie en même temps que la perspective dans

b. Le son « ne représente rien » : contre l'idée d'une musique figurative

Moins récurrente que la notion de *wu chang* 無常, celle de *wu xiang* 無象 est tout aussi capitale dans la recherche par Ji Kang des « principes naturels » de la musique. Par « *hesheng wu xiang* 和聲無象 » il faut comprendre que les sons harmonieux ne reproduisent ou ne représentent rien, c'est-à-dire qu'ils ne sont l'image ou le signe d'aucun sentiment particulier.

L'expression peut être lue par contraste avec ce que les conceptions musicales classiques appelaient le « symbolisme de la musique » *shengyue zhi xiang* 聲樂之象, symbolisme à la fois cosmique et social dont nous avons exposé les grands traits dans l'étude sur le *Yuelun* de Ruan Ji : chez Xunzi puis dans le *Yueji*, les instruments étaient mis en correspondance avec d'une part une certaine qualité morale, et d'autre part un élément de l'univers ou du monde naturel ; de la même manière, chaque note de la gamme symbolisait un certain élément du système social et politique (le souverain, les ministres, les affaires d'état, etc.), de sorte qu'une note défectueuse correspondait à une défectuosité de l'entité correspondante. Ainsi la musique était-elle perçue comme le miroir de l'ordre ou du chaos, de la prospérité ou du déclin d'un royaume. Comme le résume Dongye, la vertu d'un roi ou l'état des mœurs, et dans une même logique les sentiments personnels, « pouvaient tous se manifester, prendre forme dans les sons musicaux » *jie ke xiang yu shengyin* 皆可象於聲音. Ji Kang, en défendant la conception d'une musique « sans symbole », cible davantage le symbolisme émotionnel que le symbolisme social ou cosmique : à la différence des confucéens qui rivent au son un contenu de sens précis et envisagent la musique et la disposition intérieure sur le mode signifiant-signifié, Ji Kang perçoit très bien que la musique n'a pas de contenu de sens, pas de référent extrinsèque, pas d'objet à représenter. Il promeut ainsi une vision a-conceptuelle et immanente de la musique, où l'écoute se fixe dès lors sur sa dimension formelle, sur ses règles internes (principalement : l'harmonie) et non sur un quelconque message extra-musical que la musique serait censée représenter.

Un des lieux topiques où s'observe cette disjonction de la forme musicale et de son référent est le rapport entre la composition et l'exécution d'un morceau : prenant l'exemple de la musique des saints rois qui, d'après son interlocuteur, devraient transmettre l'esprit de leur compositeur et en refléter la vertu, Dongye allègue que si tel était vraiment le cas, il aurait fallu que ces airs fussent exécutés par les rois-sages eux-mêmes, et non confiés à d'autres musiciens. Or Ji Kang, reprenant et détournant un passage du *Shangshu*, met en

laquelle nos expériences et impressions musicales nous placent. » ; « Le rapport des œuvres musicales avec certains états d'âme n'a pas la constance, l'universalité ou la nécessité d'une contrainte absolue ; il est incomparablement plus variable que dans tout autre art. L'effet produit par la musique sur le sentiment ne possède donc ni la nécessité, ni l'exclusivité, ni la permanence dont un phénomène devrait faire preuve pour prétendre devenir un principe esthétique. » ; « Les idées d'amour, de colère ou de peur ne peuvent apparaître dans une œuvre instrumentale, car il n'existe aucun rapport nécessaire entre ces idées et de belles combinaisons de sons. » *Du Beau musical* p. 72, 73 et 85.

évidence que la musique attribuée à Shun n'avait pas besoin d'être exécutée par celui-ci en personne, et que son maître de musique Kui était tout autant en mesure de la jouer avec les mêmes effets :

今必云聲音莫不象其體而傳其心，此必為至樂不可托之於瞽史，必須賢人理其管弦爾乃雅音得全也。舜命夔擊石拊石，八音克諧，神人以和。以此言之，至樂雖待聖人而作，不必聖人自執也。

S'il faut dire à présent qu'il n'est pas de musique qui n'incarne la physionomie [de son compositeur] et n'en transmette l'esprit, cela implique que ces airs parfaits n'auraient su être confiés aux musiciens de la cour : il fallait que ce fussent ces saints rois en personne qui les jouassent avec les cordes et les flûtes, pour que leurs nobles sonorités soient pleinement préservées. Or Shun somma jadis Kui de « frapper les pierres musicales et de battre le lithophone pour que, les huit timbres s'harmonisant, les hommes et les esprits trouvent la concorde ». Nous sommes donc fondés à dire que la musique parfaite, bien qu'elle soit l'œuvre d'un sage, n'a guère besoin d'être exécutée par ce sage lui-même.

La conclusion de la démonstration est donc claire encore une fois :

音聲有自然之和，而無繫於人情。

La musique a son harmonie naturelle, qui ne se rattache pas aux sentiments humains.

Faut-il comprendre ici que c'est la musique qui ne se rattache pas aux sentiments humains, ou bien son harmonie naturelle ? La légère équivoque de la phrase chinoise n'altère pas fondamentalement le sens, et les deux lectures sont valables. Dans les deux cas la musique une fois créée accède, en tant que phénomène sonore caractérisé par l'harmonie, à une autonomie plénière et ne représente pas la disposition morale (ni émotionnelle) de son compositeur.

c. La critique méthodique des « entendeurs sagaces »

La critique du concept d'une musique qui serait « gaie ou triste » parce qu'elle contiendrait ou exprimerait ces émotions de son auteur se construit dans l'invalidation systématique des exemples invoqués par l'invité pour tenter de prouver que l'émotion, bel et bien présente dans le son, est décelable à celui qui a l'oreille assez sagace.

De la même manière que l'hôte Dongye réfute les pratiques physiognomonistes qui prétendent induire de l'observation des signes corporels un jugement sur l'état intérieur d'un individu, de la même manière il repousse le cortège des entendeurs sagaces supposés attester la possibilité de deviner une émotion sur la seule base d'un examen sonore, et corroborer l'idée d'une inscription de cette émotion dans la matière musicale. Ji Kang considère les récits fabuleux à leur sujet comme autant de fables, de fariboles forgées de toutes pièces pour leurrer le monde sur les principes véritables de la musique. Ces récits qui célèbrent une intuition prétendument merveilleuse et nourrissent le mythe d'une musique mystérieuse et insondable satisfont la passion du bizarre ou le goût pour les histoires extraordinaires (*haoqi* 好奇) de générations entières. Mais ils négligent le principe fondamental de la musique, ce principe naturel que Ji Kang s'efforce de mettre en lumière

tout au long du dialogue, et selon lequel il convient d'apprécier chaque instrument selon ses qualités propres, son timbre intrinsèque, et l'harmonie objective qui constitue son essence. L'hôte conteste la validité des exemples invoqués par son invité et révoque un à un tous ces avatars d'auditeurs sagaces, « engeance de Zhong Ziqi » (*Zhongzi zhi tu* 鍾子之徒), ramenant dans chacun des cas leur divine clairvoyance à des principes rationnellement explicables.

Contre son interlocuteur qui prétend Ji Zha doté d'une sensibilité telle qu'en entendant les sonorités émises par les instruments à cordes il pouvait saisir le climat moral des différentes principautés dont ces airs étaient issus, Ji Kang émet des doutes sur le fait que son évaluation eût reposé sur l'étude des seuls sons musicaux, et rectifie : Ji Zha, pour distinguer les qualités morales exprimées par les Airs des principautés et les Odes, était attentif aux rites (*li* 禮) et aux Poèmes (*shi* 詩), autrement dit à des éléments ne relevant pas de la musique pure mais de paroles ou de gestes signifiants, dotés d'un contenu explicite :

且季子在魯，采詩觀禮以別風雅，豈徒任聲以決臧否哉？

Pour ce qui est de Ji Zha qui à Lu collectait les poèmes et observait les cérémonies rituelles afin de distinguer entre les Odes et les Airs des Principautés, comment aurait-il déterminé ce qui était bon ou mauvais en s'en remettant purement aux sons musicaux ?

L'idée se trouve reformulée synthétiquement plus loin par l'invité (sous la forme d'une interrogation rhétorique qui marque son désaccord) :

講詩而後下言，習禮然後立評。

[Ji Zha] se rendait attentif aux Poèmes pour ensuite formuler son appréciation, et étudiait longuement les cérémonies pour ensuite établir ses jugements.

Cet argument contre la sagacité auditive de Ji Zha repose sur la différenciation entre les mots et les sons, entre la poésie et la musique, la première étant directement et explicitement signifiante tandis que la seconde n'est pourvue d'aucun contenu de sens et n'exprime objectivement rien par elle-même.

Dans un passage dont l'argumentation nous demeure pour une très large part obscure et dont nous ne pouvons proposer qu'une interprétation hypothétique, il nous semble pouvoir déceler une tentative de Dongye pour, à partir des récits mêmes de son interlocuteur, confronter celui-ci à ses propres contradictions : les exemples de Ji Zha, qui en entendant les Airs des différentes principautés connaissait le caractère moral et le sort de chacune d'elles, ou de Confucius qui en entendant jouer un air composé des siècles auparavant pouvait identifier son compositeur le roi Wen, impliquent pour l'un qu'il existe dans la musique des constantes reflétant le caractère moral du lieu d'origine et transcendent les différences de temps et de lieu, et pour l'autre que la musique du roi-compositeur a traversé les siècles sans subir d'altération, restant fixée en un motif originel, pour être transmise et reproduite par l'interprète. En somme, si ces histoires sont vraies, elles sont la preuve que la musique a une mesure fixe et des normes invariantes, invalidant du coup l'interprétation faite de l'histoire de Zhong Ziqi, capable de déceler le for intérieur de son

ami Bo Ya à partir de n'importe quel son et sans avoir besoin des normes constantes et fixes de la musique pour en discerner le sens ; en revanche, si la musique est réellement « sans constante » et que l'histoire de Bo Ya est vraie, alors les récits sur Ji Zha et Confucius ne sont pas crédibles, car comment les vraies notes des anciennes musiques auraient-elles pu être exactement reproduites des siècles plus tard ? Ces contradictions jettent finalement le discrédit sur la totalité de ces histoires :

文王之操有常度，韶武之音有定數，不可雜以他變，操以余聲也，則向所謂聲音之無常，鍾子之觸類於是乎躓矣。若音聲之無常，鍾子之觸類其果然耶？則仲尼之識微，季劄之善聽固亦誣矣。

(...) Les mélodies du Roi Wen ont un rythme constant et les airs de Shao et de Wu une mesure fixe : on ne peut y introduire d'autres inflexions ou les jouer avec des notes surajoutées. Mais ce que vous souteniez jusqu'alors sur la faculté qu'avait Zhong Ziqi de déduire [à partir des sons l'état d'esprit de Bo Ya] malgré les variations de la musique se trouve par là même mis à mal. Est-il bien vrai que si la musique est sans loi constante, Zhong Ziqi est capable de procéder aux inférences ? Auquel cas en revanche la faculté de Confucius à scruter l'imperceptible et le talent de Ji Zha pour entendre à travers les chants, sont alors à leur tour choses fausses tout pareillement.

Quant au récit sur Maître Kuang qui savait, parce qu'un « vent du sud » était venu faire résonner ses tuyaux sonores, que le royaume dont il provenait ne vaincrait pas la bataille, il fait aussi l'objet d'une critique rationnelle de la part de Ji Kang. Le récit auquel il est fait référence s'inscrit dans le cadre de la conception classique du « vent » *feng* 風 comme une sorte de climat ambiant, d'atmosphère générale imprégnée des émanations morales d'un peuple. Comme nous l'avons mentionné en note de la traduction, la pratique de la pronostication par les sons discutée ici était un genre de divination confié dans les cours seigneuriales aux Maîtres de musique (*taishi* 大師), qui soufflaient dans les tubes musicaux (*chui li* 吹律) et examinaient les vents (*sheng feng* 省風) pour « prévoir » le cours de certains événements : il permettait principalement de déterminer le moment opportun des travaux agricoles, ou en contexte militaire l'issue d'une bataille, comme c'est le cas ici. D'après la section sur les tubes musicaux dans les *Mémoires Historiques*,

望敵知吉凶，聞聲效勝負，百王不易之道也。

En observant l'ennemi de loin il est possible de connaître à l'avance l'issue faste ou néfaste d'une bataille. En écoutant le son qui en émane il est possible de savoir s'il y aura victoire ou défaite. Telle est la méthode qui depuis cent rois n'a pas varié³¹.

Le jour de l'offensive, les musiciens soufflaient dans les tubes musicaux pour percevoir le souffle de l'armée adverse, évaluer sa nature et sa puissance et juger ainsi du moral et de la pugnacité des troupes. En effet, d'une armée composée par une masse d'hommes émettant chacun leur *qi*, émanait une sorte de *qi* collectif qui flottait comme une vapeur et pouvait être vu comme un nuage ou entendu comme un son, le tube musical était alors l'instrument dans lequel on canalisait ce *qi*. Or Ji Kang avance avec beaucoup de réalisme que les deux pays étaient géographiquement trop éloignés pour que le son (ou le vent) porte de l'un jusqu'à l'autre, et qu'en outre à une telle distance Maître Kuang ne pouvait avoir la

³¹ *Shiji* juan 25 « lüshu » (Traité sur les tubes musicaux), *Shiji*, Pékin, ZHSJ, 1963, p. 1239.

certitude de son lieu d'origine. Ji Kang remet en cause la prétendue faculté de prédiction de Maître Kuang et la ramène à certains principes rationnels dissimulés sous l'invocation du merveilleux (*shen* 神) : Maître Kuang était simplement doté d'une vaste érudition et d'un savoir étendu (*duo shi bo wu* 多識博物) qui lui permettaient, tout à fait indépendamment de soi-disant techniques divinatoires, d'évaluer rationnellement la situation et d'en déduire logiquement le cours. Mais Ji Kang à ce sujet reste évasif et ne précise pas de quel genre de connaissances il s'agissait, ni de quelle manière Maître Kuang les aurait mises en œuvre; il se contente de faire allusion à un cas similaire, en la figure de Bo Changqian 伯常騫, grand devin à la cour de Qi, connu pour donner à ses pronostics une dimension magique, alors qu'il les fondait en réalité sur des connaissances scientifiques en astronomie, certes détenues de lui seul, mais sans plus rien de mystérieux.

Ji Kang critique ici l'usage divinatoire qui était couramment fait de la musique à des fins politiques. Cette critique participe assurément d'une volonté d'affranchir la musique de son utilisation politique, point capital de son esthétique que nous serons amenés à développer dans la suite de cette étude.

De même enfin Ji Kang conteste l'interprétation à caractère prodigieux unanimement donnée aux prédictions de la mère du clan Yangshe à partir d'un pleur d'enfant, et propose à la place une explication de type rationnel : soit la mère avait eu du futur de l'enfant quelque intuition divine, laquelle n'étant fondée sur aucune raison ou principe n'avait pu être logiquement déduite à partir du pleur ; soit un cri semblable entendu par le passé lui avait fourni la base d'une simple déduction, auquel cas sa vision ne venait pas non plus du son lui-même mais de la connaissance d'une précédente séquence d'événements :

復請問何由知之？為神心獨悟，聞語而當耶？嘗聞兒啼若此其大而惡，今之啼聲，似昔之啼聲，故知其喪家耶？若神心獨悟，聞語之當，非理之所得也。雖曰聽啼，無取驗於兒聲矣。若以嘗聞之聲為惡，故知今啼當惡，此為以甲聲為度，以校乙之啼也。

Était-ce qu'en vertu d'une sorte de sixième sens elle était la seule à pouvoir comprendre quelque langue secrète ? Ou bien lui était-il arrivé d'entendre jadis le mugissement semblable et tout aussi funeste d'un autre enfant pour induire, sur la base d'une ressemblance entre les deux pleurs, que l'enfant de son propre fils provoquerait la ruine du clan ? S'il s'agit d'une prescience divine lui permettant de comprendre quelque langue secrète, ce n'est donc pas une connaissance obtenue à partir de principes rationnels, et vous aurez beau dire qu'elle a *entendu* le pleur, elle n'a en fait trouvé aucune preuve dans la voix même de l'enfant. Si en revanche elle savait ce cri de mauvais augure pour en avoir autrefois entendu un semblable, qui s'était avéré porteur de malheur, ceci revient alors à examiner un pleur B à l'aune d'une voix A.

Dans un ton acerbe, la démonstration se conclut par une violente attaque contre les lettrés confucéens *ru* 儒, que Ji Kang accuse d'avoir forgé des contes au détriment des principes rationnels de leur objet. Nous notons ici que le motif de la duperie et de la mystification est récurrent dans le texte, en contrepoint de l'effort constant de l'hôte Dongye pour mettre à jour les principes naturels de la musique.

此皆俗儒妄記，欲神其事而追為耳。欲令天下惑聲音之道，不言理自。盡此而推，使神妙難知，恨不遇奇聽於當時，慕古人而歎息。斯所以大罔後生也。

Ce ne sont que pures balivernes notées par de vulgaires pédants désireux de mystifier la chose : ils souhaitent que tout le monde s'égare sur la voie de la musique, aussi n'en parlaient-ils pas en termes rationnels ou naturels et la rendirent par voie de conséquence mystérieuse et ésotérique. Amers de n'avoir pas rencontré de leur temps ce précieux auditeur, ils se lamentaient sur leur sort en admirant les anciens. Et voilà comment ils dupèrent les générations ultérieures.

Ji Kang n'a qu'une visée : démontrer le hiatus entre l'émotion, qui relève de la subjectivité, et le son qui se définit par des principes strictement objectifs :

然則心之與聲明為二物，二物誠然，則求情者不留觀於形貌，揆心者不借聽於聲音也。察者欲因聲以知心，不亦外乎？

Par conséquent, le cœur et la musique sont deux choses clairement distinctes. Ces deux choses étant incontestablement telles, celui qui cherche à déceler les sentiments d'un autre ne s'attachera pas à observer sa physionomie, et celui qui veut sonder le cœur d'autrui ne se fiera pas à l'écoute des sons et des tons ; et ces gens désireux de connaître l'esprit de quelqu'un par le truchement de la musique ne sont-ils pas totalement hors du coup ?

En conclusion, la critique conjointe des pratiques physiognomonistes et de l'entendeur sagace permet à Ji Kang d'invalider la théorie d'une musique expressive, qui représenterait les émotions de son compositeur. Tel est le premier sens d'une « musique sans joie ni tristesse »: celui d'une musique qui ne peut être qualifiée par des émotions qu'elle ne contient pas. Dans un second versant de l'exposé, Ji Kang démontrera que pas davantage qu'elle ne contient ou n'exprime d'émotions, pas davantage elle ne les transmet ou ne les communique ; autrement dit sa fonction n'est pas plus impressive qu'expressive. De la même manière qu'elles étaient maintenues du côté du compositeur ou du musicien, les émotions seront maintenues du côté de l'auditeur, et Ji Kang s'efforcera de mettre en lumière la véritable nature du rapport entre elles et la musique.

B – Contre une théorie de l'influence musicale

Après la question de la fonction expressive, le second aspect de la relation entre la musique et l'émotion concerne sa force impressive ou affective, c'est-à-dire la manière dont elle affecte ses auditeurs³². Ayant démontré dans un premier temps que l'émotion restait circonscrite à la subjectivité du compositeur ou du joueur et ne se transmettait pas à la musique, Dongye s'attache à montrer, là encore contre l'idée couramment admise, que l'émotion se localise chez l'auditeur et ne se transmet pas non plus *par* la musique. Dans la conception confucéenne en effet, de même qu'une continuité imprimait à un son la marque affective de son émetteur, de même cette continuité imprimera à l'auditeur la marque émotionnelle de ce son. Sans remettre en cause l'idée que la musique joue un rôle dans le

³² La même thèse est développée par Hanslick au chapitre IV de son traité, intitulé « Analyse de l'impression subjective de la musique » (p. 141-162 de notre édition).

déclenchement des émotions chez ses auditeurs, Ji Kang cherche à définir plus proprement la nature de ce rôle. C'est ici le point de vue de la réception qui est envisagée et l'enjeu, désormais familier, de la force émotionnelle de la musique — et donc par conséquent de sa puissance transformatrice. Nous avons pu prendre la mesure, à travers le *Yuelun* de Ruan Ji et sa diatribe contre le dolorisme musical, des implications morales, sociales et politiques contenues dans ces réflexions, et devons lire le propos de Ji Kang comme une réponse singulière à ces questions, une répartie singulière également aux positions de son contemporain.

L'invité, dont les questions donnent au débat sa structure et son impulsion, finit par laisser de côté la question de l'expressivité musicale pour aborder celle de son pouvoir « impressif » ; contraint de reconnaître l'échec de sa démonstration, il change alors de sujet autant que de stratégie argumentative. Après avoir invoqué jusqu'ici la caution de faits historiques avérés et d'arguments d'autorité qu'il tenait pour irréfutables, et sous les assauts de la critique méthodique de son détracteur, qui de toute évidence ne partage pas ce champ de référence et met systématiquement à mal son apodicticité, l'invité de Qin convoque alors l'ordre du constat empirique : sollicitant l'expérience même de son interlocuteur, il fait observer que la musique joue une influence active sur le cœur des hommes et est même dotée du pouvoir de l'infléchir :

今平和之人，聽箏笛琵琶，則形躁而志越。聞琴瑟之音，則聽靜而心閑。同一器之中，曲用每殊，則情隨之變。奏秦聲則歎羨而慷慨，理齊楚則情一而思專，肆姣弄則歡放而欲愜。心為聲變，若此其眾。

Si un homme paisible écoute de la cithare *zheng*, de la flûte ou du *pipa*, son corps s'agitiera et ses esprits se disperseront ; s'il entend en revanche la musique de la cithare *qin* ou *se*, il sera serein et son esprit détendu. Pour un seul et même instrument, différentes mélodies ne produisent pas non plus les mêmes effets, et les sentiments varient selon les cas : l'exécution d'un air du royaume de Qin vous laissera exalté et soupirant d'admiration ; si l'on joue une mélodie de Qi ou de Chu, vos sentiments seront unifiés et vos pensées concentrées ; et si vous goûtez le charme d'une jolie mélodie, votre plaisir s'épanchera sans retenue et vos désirs seront pleinement satisfaits. Sous l'effet de la musique le cœur est transformé, et les réactions comme celles que l'on vient de décrire sont multiples.

L'observation du passage, dans l'état d'esprit d'un auditeur, de la tranquillité à l'agitation en réponse aux sonorités de tel instrument ou de telle mélodie est bien selon l'invité la preuve d'une influence positive, d'une action réelle de la musique sur l'esprit. Ces effets constatables et indéniables semblent accréditer l'idée d'un lien de causation invariable entre la musique et la réaction, aussi l'invité tente-t-il sur la base de ce constat d'établir une loi constante de l'impression, un ordre nécessaire et prévisible de l'émotion. Comme le résume l'hôte, « ce seraient vraiment là des choses par lesquelles on est affecté d'une façon constante » (*ci cheng suoyi shiren changgan ye* 此誠所以使人常感也). Comme nous l'avons mentionné en note de notre traduction, cette phrase est généralement comprise par les traducteurs chinois dans le sens de « c'est bien là quelque chose dont nous faisons couramment l'expérience » ; mais nous avons trouvé plus intéressant de lire *changgan* 常感 dans le sens d'une « affection constante, régulière », dans la mesure où le débat porte

précisément sur la question d'une loi invariante et nécessaire entre la musique et les émotions qu'elle produit, et où *chang* 常 constitue par ailleurs une notion clé du dialogue.

Dans la conception traditionnelle de la musique que défend l'invité, la musique est dotée de principes fixes *dingli* 定理 (on trouve aussi *ding fen* 定分, littéralement : une « distinction fixe et caractérisée » ou une « teneur/qualité déterminée »), responsables d'effets invariants. Rappelant cette causalité qui régit le mode de réponse émotionnelle aux différents types de musique, l'invité de Qin va plus loin encore et, posant que ces émotions tiennent à la nature émotionnelle de la musique elle-même, infère de l'émotion provoquée qu'elle en est une propriété intrinsèque :

蓋聞齊楚之曲者，唯觀其哀涕之容，而未曾見笑噓之貌。此必齊楚之曲以哀為體，故其所感，皆應其度。

Chez celui qui entend un chant de Qi ou de Chu, l'on ne verra qu'une mine navrée et des larmes, mais l'on n'a jamais vu à son expression l'esquisse d'un rire ou d'un sourire. Il ne semble donc faire aucun doute que la tristesse est constitutive des airs de Qi et de Chu, c'est pourquoi la réaction qu'ils induisent est de la même teneur.

Dès lors que la musique suscite bel et bien des émotions, ainsi que semble l'accréditer l'expérience, n'est-ce pas qu'elle a ces émotions en elle-même, pour propriétés intrinsèques ? Autrement dit, démontrer que la musique engendre les émotions, et qui plus est, les engendre avec une causalité invariante, permet à l'invité d'avérer l'inhérence de ces émotions à la musique ; si elle les génère c'est qu'elle les contient, elles n'en sont l'effet que parce qu'elles en sont l'essence ou la substance (*ti* 體). À l'inverse, si la musique était, comme le soutient l'hôte Dongye, vide de tout contenu sentimental, comment comprendre qu'elle suscite pourtant de toute évidence ces émotions chez ses auditeurs ?

À cette question cruciale de la relation entre le son et l'émotion dans l'écoute de la musique, Ji Kang consacre une analyse approfondie, et répond en mettant progressivement en lumière le mécanisme par lequel la musique suscite en effet des émotions chez ceux qui l'entendent, tout en veillant à circonscrire, par une série de distinctions, le champ de cette portée affective. Car bien qu'il soutienne la neutralité émotionnelle de la musique, il ne conteste pas que les auditeurs y réagissent en expérimentant toute la palette des émotions, depuis la joie jusqu'au chagrin ; mais il insiste sur la distinction essentielle qu'il convient de faire entre une conception de la musique comme *source* des émotions, et une autre qui en fait simplement un adjuvant. La seule force impressive qu'il reconnaisse effectivement à la musique se limite au calme et à l'agitation (*zao jing* 躁靜), qui n'impliquent pas d'émotion à proprement parler, ni de l'homme ni dans la musique, et s'expliquent naturellement par les propriétés formelles constitutives de cette dernière. Dès lors que l'humeur de l'auditeur est égale et sans inclination particulière (*pinghe* 平和), ni la joie la tristesse ne résulteront de l'écoute ; c'est uniquement si de tels sentiments sont déjà présents dans le cœur de l'auditeur qu'ils le prédisposent à l'une ou l'autre réaction. Les émotions ont donc une existence autonome, antérieure à la stimulation musicale ; celle-ci ne les engendre pas, mais

ne fait que les rendre manifestes et susciter leur épanchement, comme un vin qui avive ou actualise chez quelqu'un des sentiments latents. En tant que médium neutre qui active la sensibilité de chacun, elle émeut donc variablement les auditeurs en fonction de leur propre disposition affective et sans causalité nécessaire de la réaction, de telle sorte que chaque individu s'exprime pleinement et déploie son idiosyncrasie propre.

1) Délimitation du champ d'influence : émotions et sensations

Ji Kang admet que la musique puisse émouvoir l'homme, mais son influence est limitée et doit être strictement définie : la seule effectivité qu'il lui concède se circonscrit aux réactions, plus ou moins violentes (*meng jing* 猛靜) d'agitation ou de calme, de dispersion ou de concentration (*zaojing zhuansan* 躁靜專散), qui sont d'ordre physiopsychologique et s'expliquent par des principes rationnels, relatifs aux propriétés naturelles de la musique qu'il s'est appliqué à mettre en lumière depuis le début de la discussion : l'harmonie, le rythme, la tessiture, l'ampleur sonore, la richesse mélodique, la qualité du timbre, qui ont un impact immédiat sur la sensibilité de l'auditeur :

然皆以單、複、高、埤、善、惡為體，而人情以躁靜專散為應。

Toute musique se définit en substance par son caractère simple ou répétitif, son timbre grave ou aigu, son euphonie ou sa dysharmonie, et les émotions humaines en guise de réaction consistent dans le calme ou l'agitation, la dispersion ou la concentration.

Ji Kang ne prétend pas que la musique soit sans aucun effet sur son auditeur, et reconnaît bien que différents instruments produisent, invariablement, des effets différents, selon l'intervalle (soit entre les trous ou les cordes, soit entre les notes), la hauteur des notes, le rythme ou encore les variations mélodiques. Dans le cas d'instruments comme le *pipa* 琵琶 (instrument à quatre cordes et à frettes, équivalent de notre mandoline, qu'une origine barbare fait souvent associer aux dextérités des musiques exotiques ou populaires), le *zheng* 箏 (genre de cithare à chevalets mobiles comptant initialement douze cordes³³, au son brillant et propices aux effets de virtuosité) ou la flûte *di* 笛 (bambou percé de six trous rapprochés, très présente dans les musiques folkloriques), l'espace entre les notes est rapproché et les sons émis pour une large part dans l'aigu ; le rythme des compositions qu'ils sont généralement destinés à jouer est enlevé et rapide, de sorte qu'ils produisent naturellement sur l'auditeur une sensation vive et intense, d'agitation ou d'excitation. Pour des instruments tels que les cithares *qin* 琴 et *se* 瑟 en revanche, l'espace entre les notes est relativement éloigné, les sons émis majoritairement dans le grave, les variations peu nombreuses, induisant chez l'auditeur un état général de tranquillité et de sérénité :

瑟箏笛，間促而聲高，變眾而節數。以高聲御數節，故使形躁而志越。(…) 琴瑟之體，間遠而音埤，變希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽，則不盡清和之極，是以體靜而心閑也。

³³ Vingt-cinq cordes aujourd'hui.

Avec le *pipa*, le *zheng* ou la flûte, l'intervalle [entre les notes] est serré et le timbre aigu, les variations [dans la mélodie] nombreuses et le rythme rapide. Sous l'effet de hautes notes menant un rythme vif, le corps s'agite et les esprits s'excitent. (...) La constitution de la cithare *qin* ou *se* quant à elle se caractérise par des intervalles [entre les cordes] espacés et un timbre grave, peu de changements et une sonorité limpide. À moins d'écouter cette musique aux notes basses et aux rares changements d'une oreille paisible et l'esprit vacant, jamais vous n'en saisissez la pureté et l'harmonie suprêmes, c'est pourquoi durant l'écoute le corps est au repos et l'esprit détendu.

On trouve une expression très similaire de cette idée dans le passage du *Qinfu* qui explique le timbre de l'instrument et les spécificités de sa sonorité par les particularités de sa constitution et de sa facture, notamment les proportions de la caisse de résonance, la longueur et l'espacement des cordes :

若論其體勢，詳其風聲。器和故響逸，張急故聲清，間遼故音庫，弦長故徽鳴。
Parlons maintenant de la constitution de la cithare, et détaillons la nature de sa sonorité : les proportions harmonieuses de l'instrument confèrent à son timbre une grande distinction ; les cordes, bien tendues, produisent des notes claires ; largement espacées, elles donnent des sons graves ; et leur longueur enfin permet aux harmoniques de résonner.

Comme nous l'avons indiqué en note à la traduction, il existe une relation de cause à effet entre les propositions ici juxtaposées *lun qi tishi* 論其體勢 et *xiang qi fengsheng* 詳其風聲, car la constitution (*tishi* 體勢) de la cithare explique la nature de ses sonorités (*fengsheng* 風聲). C'est pourquoi Georges Goormaghtigh traduit par « Parlons de l'aspect concret du *qin* car il explique la nature de sa sonorité », ce qui ne correspond pas à la syntaxe du parallélisme mais est pertinent du point de vue du sens. Même s'il ne détaille pas ici directement les conséquences sur l'auditeur de ces caractéristiques sonores, Ji Kang les développe dans l'ensemble de sa Rhapsodie : invariablement, il ressort que la cithare est l'instrument qui d'ores et déjà, en vertu de propriétés matérielles et acoustiques objectives, dispose physiquement et psychologiquement au silence, à la quiétude et au calme.

Vient s'ajouter à ces paramètres explicatifs une autre propriété de la musique, qui est elle aussi naturellement responsable des réactions de calme ou d'excitation chez l'auditeur : le volume sonore, qui selon qu'il est de plus ou moins grande ampleur provoquera une impression de plus ou moins forte intensité :

蓋以聲音有大小，故動人有猛靜也。
En somme, selon que son volume sonore est plus ou moins élevé, la musique produira chez l'homme une impression véhémement ou plus calme.

Un contraste similaire s'applique aux différents styles musicaux ou aux formes des différentes régions : de même que chaque instrument est doté de caractéristiques propres en vertu desquelles il provoque des effets de calme ou d'agitation, de même la mélodie possède des propriétés spécifiques, définies en termes de variation, coloration tonale, répétition, tessiture, qui sont responsables chez l'auditeur de la concentration ou de la dispersion de ses pensées, de l'unification ou de la profusion de ses affects :

夫曲用不同，亦猶殊器之音耳。齊楚之曲多重，故情一；變妙，故思專。姣弄之音，挹眾聲之美，會五音之和，其體贍而用博，故心役於眾理。五音會，故歡放而欲愜。

L'effet de différentes mélodies varie, de la même façon que quand la musique est jouée sur différents instruments : les airs de Qi et de Chu sont très répétitifs, c'est pourquoi les sentiments sont unifiés ; les changements en sont infimes, c'est pourquoi les pensées sont concentrées. La musique d'une élégante mélodie en revanche puise à la beauté des multiples notes et allie l'harmonie des cinq tons ; la matière en est riche et les effets étendus, aussi l'esprit est-il subjugué par la multitude des inflexions musicales ; les cinq tons sont conjointement utilisés, c'est pourquoi le plaisir s'épanche sans retenue et les désirs sont comblés.

Les airs de Qi et Chu, en raison de leur caractère très répétitif et sans doute assez monotone (nous n'avons pas su déterminer si *zhong/chong* 重 devait être compris dans le sens de *chenzhong* 沈重 « grave, massif, imposant » ou de *chongfu* 重復 « aux nombreuses répétitions » ; dans les deux cas c'est bien le caractère pesant et peu varié de ces airs qui est suggéré) donnent à l'auditeur l'occasion de concentrer ses esprits et d'unifier ses sentiments, tandis que de petites mélodies populaires qui exploitent au contraire la variation tonale, la diversité mélodique, l'abondance des notes, la richesse des timbres, instillent dans l'esprit de l'auditeur une certaine profusion, voire confusion. Ji Kang éclaire la différence entre les deux styles musicaux et leurs effets respectifs par une comparaison empruntée à la vie quotidienne du lettré : il évoque ainsi la différence entre une promenade dans la capitale où, devant la multitude des choses données en spectacle, les regards s'éparpillent et les esprits assaillis se dispersent, et le fait de demeurer au calme dans une pièce, appliqué à l'étude d'une mélodie (activité à laquelle on devine qu'il réserve sa préférence) :

譬猶遊觀於都肆，則目濫而情放；留察於曲度，則思靜而容端。

Il en va de même par exemple lorsque vous visitez la capitale : vos regards s'éparpillent et vos sentiments déferlent, tandis que si vous demeurez à écouter attentivement une mélodie vos pensées sont paisibles et l'expression de votre visage reste régulière.

Tous ces passages témoignent d'une même démarche et concourent à la démonstration d'une même idée, à savoir l'élucidation rationnelle et naturaliste des effets de la musique sur l'auditeur, influence limitée à la quiétude ou à l'agitation en fonction des qualités qui définissent les instruments ou les styles musicaux. Autrement dit, Ji Kang recourt à un ordre d'explication immanent où les effets se comprennent par un fonctionnement interne et dégagé de toute projection subjective, et non par une prétendue causalité constante que son adversaire cherche à lui faire reconnaître³⁴. La conclusion nette et concise de cette démonstration résume très clairement le propos :

此為聲音之體盡於舒疾；情之應聲亦止於躁靜耳。

Ceci signifie que l'essence de la musique réside exclusivement dans sa lenteur ou sa rapidité, et que la réponse des émotions est circonscrite à la tranquillité ou à l'agitation.

L'hôte Dongye admet donc qu'il existe des différences qualitatives entre les instruments et les styles musicaux, et va jusqu'à dire que ces variations inspirent à l'auditeur des humeurs ou des états différents. Il va même jusqu'à employer le terme *qing* 情 pour désigner ces états d'excitation et de tranquillité, essayant probablement ainsi de déplacer son point de

³⁴ Hanslick ne fait pas autre chose lorsqu'il se propose de « pénétrer dans l'intimité de l'œuvre et expliquer la force spécifique de ses effets par les lois de son organisme propre. » *Du Beau musical*, p. 71.

vue aussi près que possible du propos son interlocuteur. Mais il choisit ses mots avec beaucoup de vigilance et évite soigneusement d'associer « joie et tristesse » à un contenu musical, traçant une ligne de démarcation irréductible lorsqu'il en arrive à ces deux émotions :

不可見聲有躁靜之應，因謂哀樂皆由聲音也。

Vous ne pouvez, en voyant que la musique suscite des réactions de quiétude ou d'agitation, affirmer que par conséquent la joie et la tristesse ont elles aussi toutes deux leur source dans la musique.

Comment comprendre que Dongye reconnaisse à la musique une certaine effectivité mais la limite aux seules réactions de calme et d'agitation, et en exclue résolument les sentiments de joie et de tristesse ? Qu'est ce qui empêche d'étendre la force affective de la musique aux sentiments de joie et de tristesse, pourquoi la causalité admise dans un cas ne serait-elle pas valable dans l'autre ? Comme le demande en somme l'invité :

心為聲變，若此其眾。苟躁靜由聲，則何為限其哀樂 (...) ?

Sous l'effet de la musique, le cœur est transformé, et les réactions comme celles-ci sont multiples. Si le calme ou l'agitation adviennent sous l'influence de la musique, pourquoi tracer une délimitation entre ces effets et les émotions de joie et tristesse ?

Ji Kang récuse l'assimilation entre deux ordres de réactivité dissemblables, toutefois il n'explicite pas la raison d'une telle distinction. À l'examiner de plus près, on s'avise que le calme et l'agitation d'une part, la joie et la tristesse de l'autre, ne procèdent pas sur le même registre et relèvent de principes différents. Les premiers sont des réactions directes, immédiates, de la sensibilité du récepteur aux qualités sensibles du son (rythme, hauteur des notes etc.) autrement dit aux éléments formels qui définissent en tant que telle la musique ; ils résultent de l'action *physique* des sons sur la physiologie de l'auditeur, et ressortissent d'abord à ce qu'on peut appeler des processus physio-psychologiques ou psychosomatiques (en dépit de l'emploi de termes tels que *zhi* 志, *xin* 心, *si* 思, à dominante psychologique, pour les désigner)³⁵. Quant à la joie et la tristesse, elles nécessitent la médiation de l'expérience et un substrat psychologique : elles ne naissent pas sous l'effet direct de l'harmonie musicale, ne résultent pas immédiatement des qualités propres de la musique, mais se sont préalablement constituées dans le cœur humain pour des raisons tout à fait indépendantes de celle-ci. Telle est la ligne de démarcation entre ce qui relève de la *sensation* ou de l'*impression*, et les sentiments à proprement parler³⁶. Par conséquent, la

³⁵ De même lira-t-on chez Hanslick : « Si l'on concède une telle puissance coercitive à la musique, on doit reconnaître par là même que la cause de cette puissance est objective. Ce qui la constitue, ce sont les déterminités exclusivement musicales de l'œuvre. » Ou encore : « La cause de l'éveil des sentiments par la musique doit pourtant reposer en premier lieu sur une manière particulière qu'ont les nerfs d'être affectés par une impression acoustique. » *Du Beau musical*, p. 145 et 159.

³⁶ On peut faire appel ici à la distinction qu'établit Hanslick entre les concepts généralement confondus de « sensation » et de « sentiment ». La sensation est perception, par les sens, d'une qualité sensible déterminée ; le sentiment est la prise de conscience de la stimulation ou de l'inhibition d'un état d'âme, donc la conscience d'un bien-être ou d'un malaise. « Si je perçois simplement (*percipere*) par mes sens l'odeur ou le goût, la forme, la couleur ou le son d'une chose, alors j'ai une *sensation* de ces qualités ; si je constate de la mélancolie, de d'espoir, de la gaieté ou de la haine à un plus haut degré, alors j'éprouve un *sentiment*. » *Du Beau musical*, p. 67.

causalité qui vaut pour les premières ne peut être élargie aux seconds, ce n'est donc pas parce qu'agitation et concentration résultent effectivement de l'écoute de la musique que joie et tristesse y ont également leur source.

Cette conclusion marque une étape dans la démonstration : l'influence de la musique, sa puissance d'impression est admise, mais dans les strictes limites de réactions que l'on qualifiera de physio-psychologiques, et à l'exclusion donc des émotions à proprement parler que sont la joie ou la tristesse. Reste alors à comprendre pourquoi et comment de telles émotions, force est de le constater, se manifestent cependant chez les auditeurs.

2) *Musique et émotions : une dialectique d'incitation*

La musique n'est pas source de l'émotion mais adjuvant de son effusion. Ji Kang s'applique à démontrer que les émotions, de même qu'elles étaient, en amont, circonscrites à la subjectivité du joueur ou du compositeur et non inhérentes à la musique, sont en aval localisées dans la vie affective de l'auditeur, où elles ont une existence autonome et antérieure à la musique. Ce qui est intrinsèque à la musique, c'est l'harmonie qui, parce qu'elle est vide de tout contenu émotionnel, a la vertu non pas de produire les sentiments mais de les *déclencher* ; non pas de les instiller mais de les *susciter* ; non pas de les infuser dans le cœur de l'homme mais d'actionner leur effusion. Une fois touchés par l'harmonie, les sentiments de chacun s'expriment à partir d'eux-mêmes.

a. *Neutralité de l'harmonie*

Voici en quels termes Ji Kang expose sa conception :

若言平和，哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜；若有所發，則是有主於內，不為平和也。以此言之，躁靜者聲之功也，哀樂者情之主也。

Si l'humeur est équilibrée et harmonieuse, c'est-à-dire si la tristesse et la joie sont équipollentes, alors aucune de ces émotions n'est émise en priorité sur l'autre, aussi la réaction n'est-elle à terme que de calme ou d'agitation. Si une émotion quelconque s'exprime, c'est que le cœur est déjà dominé par un sentiment particulier et n'est donc pas dans un état d'équilibre et d'harmonie. De ce point de vue-là, l'agitation et la quiétude sont l'œuvre de la musique, la joie et la tristesse sont une orientation préalable des sentiments.

Ce passage clé inaugure un long développement qui constitue le nœud du dialogue, le cœur de l'argument de Ji Kang relatif au rapport entre la musique et les émotions, et l'une des thèses les plus cruciales de sa réflexion sur la musique. Ji Kang reprend, développe et approfondit ici une idée qu'il avait abordée dès le début du dialogue, mais n'avait alors que légèrement esquissée dans le cadre d'un exposé général de ses vues, et qui contient à elle seule la quintessence de sa pensée esthétique :

夫哀心藏於內，遇和聲而後發，和聲無象而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已，豈復知吹萬不同而使其自己哉？

En fait, la tristesse était déjà présente, de manière latente, au fond de notre cœur, et ne s'épanche ainsi qu'au contact des sons harmonieux ; ceux-ci ne représentent rien en particulier, mais le cœur en peine est préalablement dominé par un certain sentiment. Or si vous avez un cœur préalablement dominé par le chagrin pour réagir aux sons harmonieux de la musique, qui sont neutres, tout ce dont le cœur aura finalement conscience est ce chagrin ; dès lors, comment pourriez-vous encore comprendre que [l'harmonie musicale] « souffle à travers des myriades d'êtres différents en permettant à chacun d'atteindre sa plénitude³⁷ » ?

Ces deux passages qui se font écho dessinent les grandes lignes de la réflexion et présentent les concepts fondamentaux qui en charpentent la démonstration :

On y voit d'abord s'esquisser un premier champ d'oppositions entre deux états préalables de l'humeur, et par conséquent entre deux types de réaction affective au stimulus musical : l'humeur « égale », « équilibrée et harmonieuse » (*pinghe* 平和), désigne cet état où la joie et la tristesse se trouvent sur un même niveau, ou pour ainsi dire *ex-aequo*, dans un rapport d'équipollence (*aile zhengdeng* 哀樂正等), sans que le cœur penche du côté de l'une plutôt que de l'autre. Un auditeur qui n'est préalablement marqué par aucune inclination émotionnelle particulière ne sera sensible qu'aux qualités propres du son et réagira selon les processus psychosomatiques d'agitation ou de quiétude dont Ji Kang exposait peu avant les lois générales. Si en revanche des émotions comme la joie et la tristesse viennent à se manifester en réaction à la musique, cela signifie que le cœur n'était pas initialement dans cet état d'équilibre (*pinghe* 平和) mais déjà habité par une émotion (*you zhu yu nei, bu wei pinghe* 有主於內，不為平和. Ici, *zhu* 主 peut se comprendre au sens de *prégnance* de l'inclination sentimentale), qui orientait d'emblée la réaction et n'a fait que se manifester au contact de la musique.

Une seconde opposition majeure se fait corrélativement jour, entre ce que nous pourrions nommer la *neutralité musicale* (*hesheng wu xiang* 和聲無象) et la *partialité sentimentale* (*aixin you zhu* 哀心有主), où *zhu* 主, antonyme de *pinghe* 平和, désigne la prédominance dans le cœur d'un sentiment particulier tandis que l'harmonie, propriété mise en lumière dans les démonstrations antérieures comme essence neutre de la musique, reste un médium pur de toute émotion (c'est le sens que nous donnons à *wu xiang* 無象).

Le terme d'harmonie, qui peut s'appliquer comme nous le voyons ici aussi bien à l'homme qu'à la musique, constitue la pierre angulaire de l'argument : dans la mesure où les sons musicaux sont en eux-mêmes sans joie ni tristesse, et ne se définissent que par cette

³⁷ Cf. *Zhuangzi* 2 « Qiwulun » : ce passage décrit l'action des flûtes célestes (*tian lai* 天籟) ; on trouve selon les versions « *chui wan butong, er shi qi ziji / ziyi* 吹萬不同，而使其自己 / 已 : (La musique céleste) souffle de mille façons différentes, de telle manière que chaque être s'exprime pleinement lui-même / s'arrête de lui-même (une fois qu'il atteint sa propre nature). » Cf. *Zhuangzi jishi* 莊子集釋 Pékin (Guo Qingfan 郭慶藩, Wang Xiaoyu 王孝魚), ZHSJ, 1961, réimpr. 2008, p. 50 et *Zhuangzi jiaoquan* 莊子校詮 (Wang Shumin 王叔岷) Pékin, ZHSJ 2007, p. 48. Ce passage capital pour l'analyse sera traduit et commenté plus loin.

qualité essentielle qu'est « l'équilibre harmonieux » (Ji Kang emploie indistinctement *heping* 和平 ou *pinghe* 平和 pour désigner cette « neutralité » vide, exempte de tout contenu émotionnel), ils ne transmettent ni n'impriment à l'auditeur rien qui soit de l'ordre de la joie ou de la tristesse, et ne font qu'agir en chacun comme le révélateur de sa propre configuration émotionnelle. C'est en ce sens également que Ji Kang caractérise dans le *Qinfu* la musique de la cithare, qui « recèle en elle-même l'harmonieux équilibre de la vertu parfaite » *han zhide zhi heping* 含至德之和平, et qui en vertu de cet harmonieux équilibre occasionnera l'épanchement des émotions profondes de chacun.

Ainsi, que la musique soit comme le soutenait Dongye sans « causalité fixe » (*wu chang* 無常) ni « signification associée » (*wu xiang* 無象), et bien sûr sans joie ni tristesse (*wu aile* 無哀樂), ne signifie pas pour autant qu'elle ne soit pas susceptible de susciter en eux joie ou tristesse. Nous dirons même que tout au contraire, *c'est précisément parce qu'elle est sans* « causalité fixe » ni « signification associée », sans joie ni tristesse, qu'elle peut susciter chez ses auditeurs de telles émotions. Ji Kang consacre à l'élucidation de cette dialectique entre la stimulation musicale et la réaction sentimentale de passionnants développements, recourant volontiers aux ressources de la métaphore pour illustrer l'idée d'une autonomie respective des deux champs, et d'un lien non pas d'inhérence mais d'*incitation*.

b. Différenciation des modes de causation : émotions directes et indirectes

Afin de mieux cerner la nature de la relation entre la musique et les sentiments de joie ou tristesse, Ji Kang procède moins par définitions positives que par propositions exclusives ou négatives : pour faire saillir la spécificité de son objet et élucider ce qu'il est, il détermine aussi ce qu'il n'est pas, le mettant en regard avec d'autres notions ou phénomènes a priori similaires qu'à terme il écarte, récusant des comparaisons qui s'avèrent incorrectes. Ainsi comme nous l'avons montré du calme et de l'agitation, ainsi comme nous proposons de le voir à présent de l'affection et de l'aversion :

又難云：哀樂之作，猶愛憎之由賢愚，此為聲使我哀而音使我樂。苟哀樂由聲，更為有實矣。夫五色有好醜，五聲有善惡，此物之自然也。至於愛與不愛，喜與不喜，人情之變，統物之理，唯止於此，然皆無豫於內，待物而成耳。至夫哀樂，自以事會先違於心，但因和聲以自顯發。（…）不謂哀樂發於聲音，如愛憎之生於賢愚。

Vous m'objectez également que le chagrin et la joie sont comme l'affection ou l'aversion suscitées par un homme de talent ou un sombre idiot, ce qui signifie que certains sons nous rendent triste et d'autres gai, et que si le chagrin ou la joie procèdent de la musique, ceci prouve d'autant plus qu'elle y a sa réalité intrinsèque. Or nous dirons des cinq couleurs qu'il en existe de belles et de laides, et des cinq notes qu'il y en a de bonnes ou de mauvaises : telles sont les propriétés naturelles de ces choses. Quant au goût et au dégoût, au plaisir et au déplaisir, qui sont tout l'éventail des sentiments humains à leur égard, ils ne se trouvent pas en nous au préalable mais adviennent uniquement à leur contact. En revanche, pour ce qui est des émotions de joie et de tristesse, elles surviennent naturellement sous l'effet de certains autres événements et se constituent d'abord en notre cœur : ce n'est que sous

l'activation des sons musicaux harmonieux que spontanément elles se manifesteront et s'épancheront.
(...) Vous ne pouvez donc soutenir que la joie ou la tristesse seraient provoquées par la musique de la même façon que l'affection ou l'aversion sont produites par un homme intelligent ou un imbécile.

Dès ses premières répliques, l'hôte Dongye s'était appliqué à démontrer comment la joie et la tristesse, si l'on admet qu'elles surviennent consécutivement à l'écoute de la musique, le font selon un processus particulier qui les distingue de cet autre paradigme affectif auquel on serait tenté de les comparer : la haine et l'amour (*ai zeng* 爱憎). Méthodiquement, il établit les distinctions qui constituent le fondement de son argument :

- Les notes de musique, de même que les couleurs, sont bonnes ou mauvaises, belles ou laides (*shan e* 善惡); ce sont là leurs propriétés naturelles, c'est-à-dire leurs caractéristiques intrinsèques, posées dès le début du dialogue comme « l'essence naturelle de ces choses » (*ci wu zhi ziran* 此物之自然);

- Les sentiments d'amour et de haine, de plaisir et de déplaisir, ne sont pas en nous au préalable, mais se forment directement en réaction aux choses (*dai wu er cheng* 待物而成 : c'est le même terme *wu* 物 qui est employé ici, dont on peut comprendre qu'il renvoie soit aux choses extérieures en général, soit, plus probablement, à ces objets mêmes qu'il vient d'évoquer : les couleurs et les sons musicaux);

- Quant à la joie et à la tristesse, elles adviennent indépendamment (des sons musicaux), en réaction à d'autres événements : elles prennent d'abord place dans notre cœur puis sous l'activation de sons musicaux harmonieux, s'épanchent spontanément. Nous comprenons, au vu de l'expression *yi shi* 以事 « par quelque chose », « en raison de quelque affaire » utilisée ici, que la source de ces sentiments n'est pas la même que les motifs du contentement et du plaisir (désignés par *wu* 物); Ji Kang souligne par le choix même de ses termes la distinction qu'il tente d'explicitier entre ces deux registres d'émotions.

Il s'agit donc de bien faire plusieurs distinctions : en premier lieu (c'est la différenciation la plus facile, de l'objectif et du subjectif) entre les qualités intrinsèques des choses et les sentiments de l'homme advenant en réaction à ces choses ; et en second lieu (cette différenciation, dans le champ de la subjectivité, est plus difficile à saisir) entre deux ordres de sentiments : amour et haine d'une part, joie et tristesse de l'autre : les premiers sont suscités directement par certaines choses (Ji Kang donne l'exemple de l'homme intelligent et de l'idiot), les seconds se constituent dans le cœur en réaction à d'autres objets et se manifestent sous la stimulation musicale. Là aussi le choix des termes est éloquent : dans la phrase « *buwei aile fa yu shengyin, ru aizeng zhi sheng yu xianyu* 不謂哀樂發於聲音，如愛憎之生於賢愚 : on ne peut soutenir que la joie ou la tristesse seraient provoquées par la musique de la même façon que l'affection ou l'aversion sont produites par un homme intelligent ou idiot », il est bien question un cas d'un engendrement, d'une génération

(*sheng* 生) de l'affection et de l'aversion, et d'un simple épanchement ou émission (*fa* 發) pour la joie et la tristesse.

À rebours, on comprend mieux ce que voulait dire Ji Kang lorsque, détaillant la palette des émotions humaines, il insistait sur le fait qu'elles se rangeaient sous des espèces différentes qui ne devaient pas « déborder l'une sur l'autre » :

喜怒哀樂，愛憎慚懼，凡此八者，生民所以接物傳情，區別有屬而不可溢者也。
Plaisir et colère, joie et tristesse, amour et haine, honte et peur, sont les huit affections par lesquelles l'homme manifeste les sentiments que suscite en lui le contact avec les choses extérieures. Elles relèvent de catégories distinctes et ne peuvent être confondues.

Ji Kang réfute dès lors l'analogie que tentait d'établir son interlocuteur entre l'affection ou l'aversion provoquées par un homme intelligent ou imbécile d'une part, et la joie ou la tristesse suscitées par la musique d'autre part : il n'y a pas d'équivalence possible entre les deux. Que le sage suscite l'affection ou l'idiot l'aversion, il semble bien y avoir là une réaction directe et immédiate entre le sentiment et son objet, liés par une causalité interne et en un sens nécessaire (dans les limites de ce qu'on s'accorde à reconnaître comme l'ordre « normal » des choses, c'est-à-dire un ordre où la bêtise ne serait pas un motif d'amour !). Mais pour ce qui est de la musique, elle peut d'une part susciter la joie aussi bien que la tristesse, ce qui montre qu'il n'existe pas de causalité nécessaire entre elle et la réaction qu'elle provoque ; par ailleurs elle ne se confond pas avec ce qui *engendre* ces sentiments, et se contente de causer leur épanchement, à l'instar d'un activateur ou d'un déclencheur.

c. L'analogie œnologique : le vin comme principe d'actualisation

Pour éclairer le rôle de déclencheur (*fa* 發) joué par l'harmonie musicale, Dongye recourt à une nouvelle analogie et le compare à l'effet du vin :

然和聲之感人心，亦猶酒醴之發人情也。酒以甘苦為主，而醉者以喜怒為用。其見歡戚為聲發，而謂聲有哀樂，猶不可見喜怒為酒使，而謂酒有喜怒之理也。
L'effet suscité par l'harmonie des sons dans le cœur humain s'apparente à l'action qu'exerce le vin sur les émotions en favorisant leur expression. Le vin se caractérise par sa douceur ou son amertume, et l'effet induit chez celui qui a bu est une manifestation de réjouissance ou de colère. Soutenir que la musique a pour qualités intrinsèques la joie et de la tristesse pour avoir constaté qu'elle en favorisait l'expression est un raisonnement tout aussi intenable que de prétendre que le vin a pour propriétés le plaisir et la colère pour avoir observé qu'il causait leur manifestation.

Deux idées ressortent principalement de ce passage : en premier lieu, les émotions se sont préalablement constituées dans le cœur humain, et l'alcool n'a fait qu'actualiser leur manifestation ou susciter leur épanchement ; en second lieu, les émotions provoquées par le vin n'en sont pas des propriétés intrinsèques : on ne peut affirmer que le vin contient *en lui-même* les émotions de plaisir et de colère (*xi nu* 喜怒) au motif qu'en buvant les gens deviennent réjouis ou fâchés ; pas plus ne peut-on affirmer que la musique contient *en elle-même* les principes de la joie et de la tristesse, sous prétexte que les gens réagissent par ces

émotions en l’entendant. À la faveur de cette analogie, nous comprenons que la musique produit un effet similaire au vin, qui en vertu de son effet désinhibant avive et incite les sentiments à s’épancher mais n’en est pas la source même, et encore moins la réalité intrinsèque : en tant que principe actualisant, le vin ne se confond pas avec l’effet qu’il occasionne. De même pour la musique. Ji Kang ne conteste donc pas que celle-ci émeuve, mais ces émotions ne naissent pas directement de son écoute, elles ont été engendrées par des facteurs extérieurs et se manifestent simplement sous l’action d’une mélodie harmonieuse. Nulle création ou génération donc, juste l’expression ou effusion de *quelque chose qui était déjà là*, à l’état latent, dans le cœur de l’auditeur. Nous pourrions aussi comparer ce rôle à une sorte de *révélateur*, au sens photographique.

Dans ce processus, la musique opère sur un mode *pneumatique* : elle ne *communique* pas d’émotions, au sens d’une transmission physique d’un contenu, mais les active ou les incite : pour désigner cet *impetus*, Ji Kang emploie ici aussi le verbe *fa* 發, dont nous avons commenté plus haut l’opposition à *sheng* 生 « engendrer ». En somme, si l’on tient à dire que la musique « émeut », ce sera littéralement au sens d’une *mise en mouvement*. L’idée d’un sentiment latent, résidant préalablement au fond du cœur humain et n’attendant que la « rencontre » avec l’harmonie musicale pour s’épancher, est exprimée en d’autres passages du texte, au moyen de formules telles que *pianzhong zhi qing xian ji yu nei* 偏重之情先積於內 « un sentiment particulier était d’abord contenu à l’intérieur », ou encore *fa qu suo huai* 發其所懷 « (chacun) exprime ce qu’il avait en son sein, ce qu’il portait au fond de lui », déjà cité plus haut.

Bien qu’elle ne soit pas convoquée par Ji Kang, nous pourrions donner ici à titre d’illustration l’anecdote mettant en scène le riche seigneur Mengchang 孟嘗君 du pays de Qi et le musicien Yongmen (Zi)zhou 雍門(子)周 (époque des Royaumes combattants), déjà citée dans le cadre de l’étude sur le *Yuelun* de Ruan Ji et la question des émotions tristes en musique : Mengchang demande à Yongmen Zhou, qui a la réputation de pouvoir rendre tristes ses auditeurs d’un simple air de cithare, si son jeu serait capable du même effet sur lui (*xiansheng gu qin yi neng ling wen bei hu* 先生鼓琴亦能令文悲乎 ?). Le musicien répond que si l’état de son territoire et de son peuple ne le plonge pas dans l’affliction, lui avec sa cithare n’en sera pas non plus capable ; dans une autre version, il répond que sa cithare n’occasionne la tristesse que chez ceux qui ont fait dans leur vie une expérience malheureuse, comme un revers de fortune, la calomnie, la séparation prolongée d’avec ses proches, la perte d’un enfant ou d’un parent. Il suffit à ceux-là d’entendre le cri d’un oiseau ou le soupir du vent d’automne dans les branches pour se sentir tristes, c’est pourquoi les accords de *qin* a fortiori leur font répandre larmes et sanglots. En revanche, quelqu’un de nanti et insouciant comme le seigneur de Mengchang, vivant dans le plaisir et l’opulence, ne peut être sujet à de telles émotions, même en entendant le plus talentueux des joueurs de *qin*. Cela dit, ajoute le musicien, compte tenu de l’impermanence des choses, même le plus

riche seigneur est mortel et tombe dans l'oubli après sa mort. Cette réflexion altère l'humeur de Mengchang et lui font monter les larmes aux yeux. Toutefois, ce n'est qu'en entendant les accords du *qin* qu'il se met à pleurer, et déclare se sentir comme un prince dont on a détruit le royaume³⁸. Ce dialogue est une bonne illustration³⁸ de la position de Ji Kang sur la nature du rapport entre la musique et l'émotion ; le joueur de *qin* Yongmen Zhou ne se prétend pas doté de pouvoirs extraordinaires comme celui d'arracher les larmes de tous ses auditeurs : son jeu n'occasionne la tristesse que chez ceux qui en ont déjà fait l'expérience indépendamment de lui ; c'est-à-dire que l'émotion préexiste dans leur vécu affectif, y est inscrite à l'état latent, avant de s'exprimer sous l'action de l'harmonie musicale.

Si la propriété fondamentale de la musique est l'harmonie, médium neutre et vierge de tout contenu émotionnel, tout ce que l'auditeur pourra ressentir en entendant la musique ne sera donc en somme que son propre sentiment, ce sentiment déjà logé en lui si lui-même ne se trouve pas dans ce que Ji Kang appelle un état d'esprit « égal et harmonieux », i.e. équanime :

夫以有主之哀心，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已。

Si vous avez un cœur préalablement dominé par la tristesse pour réagir aux sons harmonieux de la musique, qui quant à eux sont neutres, tout ce dont le cœur aura conscience à terme est ce chagrin.

C'est du chagrin qu'il est fait mention dans cet extrait, mais il aurait tout aussi bien pu s'agir de joie ; chacun, en fonction de sa propre sensibilité, verra son propre sentiment sollicité par la musique et réagira donc différemment. Telle est la « loi » de la réactivité émotionnelle mise en lumière par Ji Kang. Comme nous l'avons déjà cité plus haut :

然人情不同，各師所解，則發其所懷。若言平和哀樂正等，則無所先發。

Les hommes éprouvent des sentiments différents et chacun selon sa propre perception des choses exprime ce qui se trouve au fond de lui. Si l'humeur est équilibrée et harmonieuse, c'est-à-dire si la tristesse et la joie sont équipollentes, alors aucune de ces émotions n'est émise en priorité sur l'autre.

Chaque auditeur peut donc par le truchement des sons harmonieux donner libre cours à l'épanchement de ses émotions profondes. C'est un principe cardinal des conceptions esthétiques de Ji Kang, dont on trouve une autre formulation dans le *Qinfu* :

誠可以 (...) 發洩幽情矣。

Le jeu de la cithare peut vraiment (...) inciter l'épanchement de sentiments profonds.

Ici, *youqing* 幽情 est une réplique de *huai* 懷 et suggère de la même manière que ces émotions sont enfouies dans le for intérieur avant de s'épancher.

³⁸ Biographie de Mengchang Jun dans le *Shiji* juan 75, « liezhuan » 15 (ZHSJ 1959 p. 2351-2365) L'anecdote figure dans le chapitre « Qin dao » 琴道 (la Voie du *qin*) des *Nouveaux Traités (Xinlun 新論)* de Huan Tan 桓譚 (*Quan Hou Han wen 全後漢文* 15.10 a-b), traduction Pokora p. 186 ; voir aussi le *Shuoyuan* de Liu Xiang, section « Shan shui » 善說 « Habiles persuadeurs (ZHSJ p. 279-281). *Tai ping yulan* juan 579, « yue bu, qin » 樂部, 琴 (SKQS 898-380).

L'invité concède à l'hôte l'existence de ces sentiments préalablement présents dans le cœur de l'auditeur, et qui orientent sa réaction au moment de l'écoute. Il leur donne le nom de *pianzhong zhi qing* 偏重之情, « forte inclination de l'humeur » expliquant que dans certains cas l'auditeur puisse ne pas réagir de la manière attendue (c'est-à-dire conformément aux logiques causales qu'il s'efforce de mettre en évidence, avec la réaction qu'eût présupposée la nature triste ou joyeuse de la musique); ces sentiments sont si fortement ancrés (*zhong* 重) qu'ils biaisent (*pian* 偏) l'écoute, et sont trop prégnants pour être immédiatement infléchis par la musique, dont l'influence est parfois longue à faire effet. Mais cette concession ne le conduit pas pour autant à revenir sur sa position : la musique n'en est pas moins définie par des émotions de joie et de tristesse, qu'elle communique à son auditeur. Simplement, elle ne peut modifier instantanément le cœur de quelqu'un où prédominerait un très fort sentiment, en tournant celui-ci en son inverse, et a besoin de temps pour que sa force émotionnelle puisse se déployer :

聲音自當有一定之哀樂，但聲化遲緩，不可倉卒，不能對易。

La musique doit avoir une part déterminée de joie et de tristesse, mais la transformation qu'elle opère est lente, et ne saurait agir en forçant ou précipitant, ni n'est capable d'inverser (un sentiment) en son opposé.

Ou dans la reformulation de l'hôte :

哀樂自有定聲，但偏重之情不可卒移，故懷戚者遇樂聲而哀耳。

La joie et la tristesse rendent des sons bien définis, mais des sentiments déjà bien ancrés ne peuvent être incessamment infléchis, ce qui explique tout simplement pourquoi quelqu'un d'humeur chagrine même en entendant des sons joyeux restera triste.

Notons au passage les termes employés pour désigner, dans cette conception, la puissance émotionnelle de la musique : il s'agit de « transformer » (*hua* 化), « changer » (*yi* 易), « modifier » (*yi* 移), phraséologie à laquelle nous sommes accoutumés pour l'avoir rencontrée dans les textes de la tradition confucéenne où s'énonçaient les principes de la fonction transformatrice de la musique. Cette remarque aura son importance lorsque nous exposerons la conception de l'influence musicale développée en contrepoint par Ji Kang.

3) Une vertu du libre et plein déploiement

a. Observations sur une assemblée d'auditeurs

Pour démontrer et illustrer empiriquement son argument, Ji Kang convoque l'exemple concret d'une assemblée de convives réunis à l'occasion d'un banquet, et fait observer que lors d'une représentation de cithare, une seule et même mélodie suscitera dans l'auditoire des réactions diverses, tristesse chez les uns et joie chez les autres :

夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾而泣。非進哀於彼，導樂於此也。其音無變於昔，而歡感並用，斯非吹萬不同耶？

Imaginons ici une salle pleine de convives ; légèrement grisé par la boisson, l'on se met à pincer les cordes de la cithare ; dans l'auditoire, certains sont pris d'allégresse et se réjouissent, d'autres sont

saisis de tristesse et versent des larmes. Non que la musique introduise un sentiment de tristesse chez ceux-ci, et de joie chez ceux-là ; car elle est restée égale à elle-même ; cependant la joie et l'affliction en résultent simultanément, n'est-ce pas que [la musique] « souffle de mille façons différentes à travers les êtres » ?

La même observation est reformulée quelques lignes plus loin, et complétée d'une explication :

理絃高堂而歡感並用者，直至和之發滯導情，故令外物所感，得自盡耳。

Si le jeu de la cithare dans la salle de banquet a pour effet d'amener aussi bien l'allégresse que l'affliction, c'est seulement parce que la suprême harmonie des sons a ouvert la voie à l'épanchement de sentiments jusqu'alors restés contenus en latence, de telle sorte que les affects provoqués par des facteurs extérieurs trouvent à se déployer complètement par eux-mêmes.

En d'autres termes encore :

且聲音雖有猛靜，猛靜各有一和，和之所感，莫不自發。

Bien qu'il existe des musiques paisibles et d'autres impétueuses, c'est la même harmonie qui les caractérise, et il n'est aucune des émotions suscitées par cette harmonie qui ne se déclenche pas d'elle-même.

Les vers du *Qinfu* nous offrent la description développée, dans un style plus emphatique, de cette idée :

懷戚者聞之，莫不慄慄慘悽，愀愀傷心。含哀悽咿，不能自禁。其康樂者聞之，則敏愉懽釋，抃舞踊溢。留連瀾漫，嗚噓終日。若和平者聽之，則怡養悅念，淑穆玄真。

Lorsque des gens d'humeur triste écoutent la musique [du *qin*], il n'en est pas un qui ne soit alors accablé de douleur, envahi par l'affliction, submergé d'un chagrin irrépressible. Quand des gens d'humeur joyeuse l'écoutent au contraire, les voilà réjouis et enjoués : transportés d'allégresse ils exultent, et de tout le jour ne se départent de leur mine ravie ni de leur radieux sourire. Si celui qui l'écoute est en revanche d'une disposition égale et harmonieuse, il se réjouit intimement, affable et placide, profond et authentique (...)

La récurrence de cette idée dans les deux textes consacrés par Ji Kang à la musique nous invite à mesurer toute l'importance qu'il lui accordait. Outre l'absence de règle conditionnant de manière invariante et nécessaire la réponse émotionnelle des auditeurs, on voit soulignée ici la *prévalence de la subjectivité* dans cette réponse émotionnelle, et le rôle prépondérant de la *sensibilité individuelle* : dans l'expérience musicale, chacun s'exprime en fonction de sa prédisposition affective et fait entendre sa propre voix.

Ici, nous pouvons donner pour contrepoint la description des effets de la musique dans les rhapsodies de la tradition Han, que Ji Kang critique dans la préface de son *Qinfu* : ainsi par exemple, la *Rhapsodie sur la Syrinx* (*Dongxiao fu* 洞簫賦) de Wang Bao 王褒 (90 ?-51 ?), qui ouvre la section des *fu* sur les instruments de musique dans le *Wenxuan*³⁹ :

故聞其悲聲，則莫不愴然累歎，撇涕拉淚。其奏歡娛，則莫不憚漫衍凱，阿那腰膝者已。

³⁹ *Wenxuan*, juan 17 : Xiao Tong 蕭統 (Liang), *Wenxuan* 文選 (Florilège littéraire) annoté par Li Shan 李善 (Tang), Shanghai, Shanghai guji cbs, p. 782-790 ; trad. David Knechtges : *Wen xuan, Selections of refined literature III (Rhapsodies on Natural Phenomena, Birds and Animals, Aspirations and Feelings, Sorrowful Laments, Literature, Music, and Passions)*, p. 233-243.

Ceux qui entendent ses sonorités tristes ne manquent pas de pousser de profonds soupirs, et essuient d'abondantes larmes jaillies de leurs yeux. Et lorsque l'on joue une joyeuse mélodie, nul ne manque de se sentir envahi d'aise et débordant de joie, parfaitement tranquille et détendu⁴⁰.

Dans la même veine, citons encore la *Rhapsodie sur l'orgue à bouche* (*Sheng fu* 笙賦) de Pan Yue 潘岳 (247-300)⁴¹ : bien que postérieur à Ji Kang, son auteur perpétue cette tradition des *fu* musicaux :

樂聲發而盡室歡，悲音奏而列坐泣。

Les sons joyeux résonnent et toute l'assemblée se réjouit ; les sons tristes sont joués et l'auditoire entier verse des larmes⁴².

Ces vers, qui se concentrent sur la description des effets de la musique sur le cœur des auditeurs, offrent un point de comparaison très intéressant avec ceux de Ji Kang ou avec ses observations sur l'assemblée d'auditeurs décrites dans le *Sheng wu aile lun*. On y lit, comme chez Ji Kang, l'apparition de différentes réactions, larmes de tristesse et transports de joie. Mais ce qui distingue fondamentalement les tableaux, c'est que cette variabilité de l'émotion dépend chez ces deux poètes de l'air lui-même, est imputée à une *différence de nature de la musique*, alors qu'elle tient chez Ji Kang à la disposition affective de l'auditeur : chez Wang Bao ou Pan Yue la musique est caractérisée en termes émotionnels (*bei sheng* 悲聲, *huan yu* 歡娛, *le sheng* 樂聲 et *bei yin* 悲音) et communique aux auditeurs l'humeur qui la constitue, tandis que chez Ji Kang elle n'est en soi ni joyeuse ni triste, mais juste neutre et harmonieuse, et fait résonner la pluralité des voix de ses auditeurs.

b. La musique « souffle différemment à travers les dix mille êtres... »

Ji Kang résume ce phénomène au moyen d'une analogie magnifique : l'image des flûtes célestes (*tianlai* 天籟) qui « soufflent différemment à travers les dix-mille êtres » (*chui wan butong* 吹萬不同), figurant dans le dialogue entre Ziqi le « Maître de la Muraille du Sud » 南郭子綦 et Ziyou 子游, qui ouvre le chapitre « Qiwulun » 齊物論 (Toutes choses à parité) du *Zhuangzi* :

Ziqi, surpris en pleine méditation extatique, dans un état de complet abandon où il semble avoir abandonné son propre corps, explique à Ziyou la gradation des flûtes humaines (*renlai* 人籟), terrestres (*dilai* 地籟) et célestes (*tianlai* 天籟) :

子綦曰：“夫大塊噫氣，其名為風。是唯無作，作則萬竅怒呿。而獨不聞之寥寥乎？山林之畏佳，大木百圍之竅穴，似鼻，似口，似耳，似枅，似圈，似臼，似洼者，似污者；激者，謫者，叱者，吸者，叫者，譟者，突者，咬者，前者唱于而隨者唱喁。泠風則小和，飄風則大和，厲風濟則眾竅為虛。而獨不見之調調、

⁴⁰ *Wenxuan*, juan 17, SHGJ, p. 788 ; traduction Knechtges p. 241.

⁴¹ *Wenxuan*, juan 18, SHGJ, p. 856-862 ; traduction Knechtges p. 305-315.

⁴² *Wenxuan*, juan 18, SHGJ, p. 858 ; traduction Knechtges p. 309.

之刁刁乎？”子游曰：“地籟則眾竅是已，人籟則比竹是已。敢問天籟。”子綦曰：“夫吹萬不同，而使其自己⁴³也，咸其自取 (...)”

Ziqi dit : « La respiration de ce Grand Bloc qu'est la nature a pour nom le vent. Parfois celui-ci reste inactif, mais lorsqu'il s'active, les dix-mille orifices de la terre se mettent à rugir furieusement. Ne les as-tu jamais entendus siffler et hululer ? Les aspérités des monts et des forêts, les anfractuosités des arbres et des rochers, ressemblent à des narines, à des bouches, à des oreilles, à des pots, à des écuelles, à des mortiers, à des cuvettes, à des bassins, tout cela s'agite, crie, vocifère, soupire, appelle, gronde, siffle, aboie, les uns entonnent un *ooh* et les autres répondent par un *ooh*. Pour une simple bise le chœur sera petit, pour une grosse tornade, le chœur est gigantesque ; mais dès que cessent les rafales, tous les orifices alors sont à nouveau vides et silencieux. Ne les as-tu jamais aperçus trembler et frissonner ? » Ziyou dit : « La musique des flûtes terrestres est donc celle qui émane de tous ces orifices, celle des flûtes humaines est celle produite par les tubes de bambous, puis-je vous demander à présent ce qu'il en est des flûtes célestes ? » Ziqi répondit : « La musique des flûtes célestes souffle de dix-mille façons différentes de telle manière que chacun trouve son moi profond⁴⁴, et puise sa réponse à partir de lui-même. »

D'après les commentaires, cette respiration de la terre est une métaphore de la Nature *ziran* 自然, qui a précisément le sens de « ce qui est ainsi de par soi-même ». De la même manière qu'un flûtiste souffle dans des flûtes de longueur, d'épaisseur différentes (ou bien dans une flûte aux tubes de différentes longueurs, typiquement une flûte de pan) pour produire des notes de hauteur différente, de la même manière le vent souffle à travers les multiples anfractuosités de la terre, arbres, grottes, montagnes, qui selon leur forme propre rendent spontanément une multitude de sons différents, et de même enfin le souffle céleste (*tianqi* 天氣) traverse la multiplicité des configurations des êtres et fait résonner naturellement la pluralité de leurs idiosyncrasies : ce vent étant lui-même sans détermination particulière (hormis de souffler fort ou doucement), il en résulte une polyphonie d'émissions différentes, singulières et éventuellement contradictoires. C'est précisément à ces flûtes célestes que fait allusion Ji Kang dans sa comparaison, permettant de comprendre que dans le cas de la musique également, le souffle unique et indéterminé de l'harmonie traverse la multiplicité des individus et incite maintes pensées, actions, émotions singulières des auditeurs, révélant le « moi » de chacun. Cela signifie que les sentiments de l'auditeur émanent de son propre for intérieur et ne lui sont pas insufflés par la musique.

Ainsi, en vertu de ce principe naturel qu'est l'harmonie, une même mélodie actualise les sentiments que chacun porte au fond de lui et l'incite à « s'atteindre pleinement » (*zi jin* 自盡) ; c'est pourquoi comme nous l'avons vu plus haut l'auditeur triste exprime sa peine, et l'auditeur joyeux sa joie. C'est la même idée que l'on retrouvera

⁴³ *Zhuangzi jishi* 莊子集釋, Pékin, ZHSJ, 1961, p. 50 ; on trouve aussi *yi* 已 au lieu de *ji* 己 Cf. *Zhuangzi jiaoquan* 莊子校詮, Wang Shumin 王叔岷, Pékin, ZHSJ, 2007, p. 48.

⁴⁴ Selon la version du texte retenue, on aura : *shi qi ziji* 使其自己 : « que chaque chose atteigne naturellement sa nature plénière / soit ce qu'elle est / exprime son moi » ; ou *shi qi ziyi* 使其自己也 : « que les choses s'arrêtent d'elles-mêmes (une fois qu'elles se sont développées jusqu'à leur plein accomplissement) ». Dans les deux cas, ce passage est glosé comme une évocation du principe d'action naturel du Ciel (*tianran* 天然) par opposition à une action de type intentionnel (*wei* 為) ; c'est-à-dire que dans la création des choses, tout être naît et procède spontanément de lui-même, sans résulter d'aucun principe extérieur (自己而然, 則謂之天然。天然耳, 非為也, 故以天言之。故物各自生而無所出焉, 此天道也).

exprimée dans la tirade final du dialogue, lorsque l'hôte Dongye exposera sa conception de la puissance transformatrice de la musique, souvent utilisée en politique pour la réforme individuelle et sociale des mœurs :

(...) 感之以太和。導其神氣，養而就之；迎其情性，致而明之。
(...) Ils animèrent [la musique] par la Grande Harmonie, de sorte que [par elle] il fût possible de guider leurs souffles et leurs esprits et de les nourrir pour les mener à leur accomplissement, de pourvoir à leur nature et à leur tempérament pour les porter à leur ultime déploiement.

Nous reviendrons plus amplement dans la suite de cette étude sur la longue tirade finale de Dongye, et en particulier sur la conduite et le nourrissage des souffles dont il fait mention. Ici, nous attirons prioritairement l'attention sur l'idée que par le truchement de la Grande Harmonie (*taihe* 太和), cette harmonie neutre et vierge, non marquée du sceau d'une quelconque émotion, la nature et le tempérament (*qingxing* 情性) de chacun atteint son stade ultime de développement (*zhi* 致) et se manifeste comme tel (*ming* 明).

Sur ce point, c'est la lecture du *Qinfu* qui nous fournit l'exemple le plus marquant de ce que veut dire Ji Kang : l'harmonie musicale (en particulier ici celle de la musique pour *qin*) a le pouvoir de développer chez tout individu ses propres qualités, et de porter à son accomplissement chez chaque paragon la vertu pour laquelle il est connu :

是以伯夷以之廉，顏回以之仁，比干以之忠，尾生以之信。惠施以之辯給，萬石以之訥慎。其餘觸類而長，所致非一。
Ainsi, c'est en vertu de la musique de la cithare que Bo Yi cultiva sa probité, Yan Hui sa bonté, Bi Gan sa loyauté, Wei Sheng sa confiance, Hui Shi son éloquence, Wan Dan sa prudence, et que tant d'autres encore de la même manière parachevèrent chacun leur disposition.

La large tessiture de ces exemples, de Bo Yi à Hui Shi, tend à souligner la variété des effets de la musique, la diversité des réactions qu'elle est susceptible d'amener. Notons à cet égard que les dispositions intimes cultivées et déployées par chacun ne relèvent pas exclusivement de la sphère affective, mais bien plus des vertus ou des talents : plus largement que ses émotions, nous dirons donc que c'est donc sa propre *nature* que chacun exprime en cette occasion.

Ici se côtoient donc les personnalités les plus différentes, puisées pour grande part aux sources de la tradition confucéenne : Yan Hui 顏回 (514-483), disciple favori de Confucius connu pour sa dévotion à la vertu d'humanité (*ren* 仁), les frères Boyi 伯夷 et Shuqi 叔齊, ermites sous les Shang qui allèrent jusqu'à se laisser mourir de faim par intégrité morale, Bigan 比干 ministre loyal du tyran Zhou Xin, condamné à avoir le cœur arraché pour avoir formulé sincèrement ses remontrances, Wei Sheng 尾生, modèle de patience amoureuse qui périt noyé dans des eaux en crue alors qu'il s'obstinait à attendre sa belle sous un pont, Wan Dan 萬石 et ses fils, fonctionnaires des Han occidentaux connus pour leur circonspection minutieuse⁴⁵. Le personnage de Hui Shi 惠施 ou Huizi 惠子, célèbre logicien de l'École des Noms *mingjia* 名家, détonne quelque peu dans cette bande

⁴⁵ Voir *Shiji* juan 61 p. 2123 ; juan 3 p. 108 ; juan 69 p. 2265 ; juan 103 p. 2763-66.

de nobles parangons des vertus confucéennes, portés au pinacle par leur siècle et la postérité : diplomate et ministre du royaume de Wei, il était connu pour son art de l'éloquence et ses paradoxes déroutants, souvent assimilés à une fallacieuse rhétorique qui faisait oublier leur profondeur philosophique⁴⁶. Outre l'ironie amusée qu'elle peut dissimuler en associant ici à des modèles de vertu, raillés par Zhuangzi pour leur obstination ridicule et fatale, un homme qui comptait en revanche parmi ses amis et interlocuteurs favoris⁴⁷, cette juxtaposition oxymorique illustre l'idée que la musique, comme le vent soufflant travers les dix-mille narines, bouches, oreilles, godets, gobelets, mortiers, bassines, fosses de la terre, suscite les êtres les plus divers ; et cette idée gagne encore en vigueur si l'on songe que la seule figure de Hui Shi, pour son relativisme philosophique absolu, incarnait en soi l'équivalence de toutes choses, le brouillage des distinctions et la réunion des antinomies.

c. Épanouissement versus réforme ou redressement

Nous touchons ici un point nodal de l'esthétique musicale de Ji Kang et de sa conception de la force émotionnelle du son : alors que dans la conception de l'invité — et par extension dans la conception confucéenne dont il se fait le porte-parole — il s'agit de « transformer » *hua* 化, « changer » *yi* 易, « modifier » *yi* 移 (ce sont les mêmes termes que nous trouvons dans la bouche de Sieur Ruan du *Yuelun* et, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, dans celle de l'invité de Qin), il s'agit tout au contraire pour Ji Kang d'amener à être ce qu'on est, déployer son idiosyncrasie naturelle, donner de l'essor et de l'ampleur à ses dispositions.

Cette opposition entre ce que nous proposons d'appeler une rhétorique de la transformation (transformation des hommes, des mœurs, du monde sauvage et non civilisé), caractéristique de l'idéologie musicale traditionnelle, et une rhétorique du déploiement libre

⁴⁶Du dialecticien Hui Shi (env. 380-310 av. J.-C.), seuls nous sont parvenus les dix paradoxes reproduits dans le chap. 33 « Tianxia » 天下 du *Zhuangzi*. Derrière leur apparence sibylline de creux sophismes, ils sont l'expression d'une pensée foncièrement relativiste, qui réduit à de pures contradictions les distinctions et les notions mêmes de similarité et de différence. Par l'abolition de ces distinctions résultant de projections factices et arbitraires du langage sur le monde, et par l'unification des opposés visant à révéler l'identité essentielle de toutes choses, cette pensée est en résonance avec celle de Zhuangzi, mais ne va pas comme ce dernier jusqu'à discréditer la raison discursive et le langage. Hui Shi entendait en effet parvenir à un discours plus rigoureux, fondé sur un réajustement des noms aux réalités ; en tant que ministre pragmatique conscient de la nécessité d'adapter l'action politique à la fluctuation des circonstances, il réservait au débat et à la rhétorique un rôle prépondérant dans l'activité diplomatique. Cf. *Zhuangzi jishi*, ZHSJ, p. 1102 ; Feng Youlan, « The Dialecticians : Hui Shih's ten paradoxes », in *History of Chinese Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1952, p. 194-203.

⁴⁷ Sur la critique des sages qui connurent un sort lamentable, voir le chap. 29 « dao Zhi » 盜跖 (*Zhuangzi jishi* ZHSJ, p. 998) ; sur l'amitié de Zhuangzi et Huizi, voir chapitre 24 « Xu wugui » 徐無鬼 (et en particulier p. 843) « 自夫子之死也, 吾無以為質矣, 吾無與言之矣 : Depuis la mort du maître (Hui Shi) je n'ai plus de partenaire valable, je n'ai plus personne à qui parler. »

et spontané propre à Ji Kang, peut être mise en lumière encore une fois par une étude comparée du *Qinfu* et des autres *fu* musicaux de la période des Han. Si l'on se concentre en particulier sur la description des effets de la musique dans ces différents poèmes, on s'avise très clairement de différences majeures dans le traitement de cette question, et de la spécificité absolue de Ji Kang. Prenons pour exemple la Rhapsodie sur la syrinx de Wang Bao, déjà citée plus haut :

故貪饕者聽之而廉隅兮，狼戾者聞之而不對。剛毅疆<虎武>反仁恩兮，嘽啗逸豫戒其失。（…）嚚頑朱均惕復惠兮，桀跖鬻博偪以頓悴。

Lorsque les avares et cupides entendent sa musique, il deviennent sobres et intègres ; les violents et malveillants ne conçoivent plus de rancœur ; les durs, vicieux et cruels, font tous retour à la bienveillance et à la bonté ; les paresseux et indolents mettent terme à leurs méfaits. (...) Ces idiots et butés de Zhu et Jun recouvrent leur intelligence ; Jie, Zhi, Yu et Bo⁴⁸ deviennent misérables de fatigue⁴⁹.

Comme chez Ji Kang dans le *Qinfu*, de nombreux personnages sont cités en exemple, mais à la différence de celui-ci, ce sont des méchants qui sous l'effet des accords harmonieux deviennent bons, des idiots qui deviennent intelligents, des vicieux qui viennent à résipiscence, etc. Ces vers sont l'illustration concrète d'une influence de la musique en termes de transformation, et qui plus est de réforme, d'amendement. Comme on le voit d'ores et déjà, on a quitté ici le registre du sentiment pour celui de la moralité, et nous développerons très prochainement cette question des implications morales de la transformation émotionnelle. À ce stade de l'étude, il importe principalement de souligner l'opposition entre cette ambition transformatrice caractéristique de l'éthique confucéenne, et l'idée du libre déploiement des idiosyncrasies particulières défendue par Ji Kang.

Dans le *Sheng wu aile lun*, l'image très taoïste d'un souffle identique qui parcourt, inchangé, la myriade des existants et informe la multiplicité des changements vaut à l'hôte Dongye le grief de « conférer à la musique la Grande Unité tandis qu'il impute aux sentiments humains la multiplicité des changements » (*tuo datong yue shengyin, gui zhongbian yu renqing* 托大同於聲音，歸眾變於人情). L'expression souligne l'opposition entre la musique immuable, définie par une qualité constante (l'harmonie, résultant du rythme, de l'agencement des notes etc.) et non par des épithètes comme *ai* 哀, *le* 樂 ou autres, et la multiplicité des réactions qu'elle provoque, imputable à la diversité des configurations émotionnelles individuelles.

L'inspiration taoïste de Ji Kang est d'ailleurs sensible dans l'emploi d'expressions telles que *taihe* 太和 « grande harmonie » et *xu ming* 虛名 « appellation vide », dans la question qui conclut cette réplique :

⁴⁸ Zhu 朱 i.e Dan Zhu 丹朱 et Jun 均 i.e Shang Jun 商均, respectivement fils stupides de Yao et Shun ; Jie 桀, tyran débauché, dernier souverain de la dynastie Xia ; Zhi 跖 célèbre brigand de l'époque des Royaumes combattants, éponyme du chapitre 29 du *Zhuangzi* ; Yu 鬻 désigne sans doute Xia Yu 夏育, guerrier connu pour sa férocité ; Li Shan identifie Bo 博 comme Shen Bo 申博 dont on ne sait rien sinon qu'il était célèbre pour son courage.

⁴⁹ *Wenxuan* juan 17, SHGJ p. 788.

焉得染太和於歡戚，綴虛名於哀樂哉？

Comment pouvez-vous maculer la grande harmonie de l'affliction ou de l'allégresse, et affubler ce nom vide de quelque joie ou tristesse ?

Quoique la plupart des traducteurs aient compris *xuming* 虛名 comme se référant à *aile* 哀樂, dans le sens négatif d'une « dénomination vaine et fausse », nous suggérons, sur la base du parallélisme de la construction, de comprendre qu'il fait écho à *taihe* 太和 et désigne donc, avec une connotation fortement positive, une « dénomination vide », c'est-à-dire sans détermination particulière, sans caractérisation spécifique comme « joie » ou « tristesse ». L'harmonie est neutre, indéfinie, et c'est souillure ou maculage (*ran* 染) que de l'affubler (*zhui* 綴) de sentiments qui n'ont rien à voir avec elle.

CONCLUSION : CONTRE UNE ESTHÉTIQUE DÉTERMINISTE ET UNIVOQUE

Il est bien évident que si le son avait une qualité intrinsèque de joie ou de tristesse et l'imprimait à l'auditeur, autrement dit si la musique, en vertu d'une nature émotionnelle fixe, touchait les gens de façon constante, on n'observerait pas dans l'auditoire une telle diversité de réactions, mais bien plutôt leur uniformité :

夫唯無主於喜怒，亦應無主於哀樂，故歡感俱見。若資偏固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分。則焉能兼御群理，總發眾情耶？由是言之，聲音以平和為體，而感物無常。

Or c'est uniquement parce la musique ne régit pas la réjouissance ou la colère, et ne doit pas davantage régenter la joie ou la tristesse, que l'on peut voir survenir aussi bien l'une que l'autre. Si la musique était d'emblée fixée d'un côté ou de l'autre et contenait des sons univoques, les émotions qu'elle exprime et manifeste se rangeraient elles aussi dans l'un ou l'autre de ces registres. Et dans ce cas, comment pourrait-elle solliciter simultanément des tempéraments si différents, et déclencher conjointement une telle pluralité de sentiments ? Partant, l'on dira que la musique a pour propriété constitutive un équilibre harmonieux, mais qu'il n'y a pas de règle constante dans la manière dont elle affecte les êtres.

Deux champs lexicaux se dessinent très nettement dans cet extrait : les notions de *piangu* 偏固 « fixé d'un seul côté, unilatéral » et de *yizhi* 一致 « univoque » s'opposent à *jian* 兼 et *zong* 總 « conjointement, ensemble », *qun* 群 et *zhong* 眾 « nombreux, multitude » ; elles ne sont pas sans rappeler la terminologie de Liu Shao dans la description des tempéraments, et l'opposition entre les talents singuliers (*pian* 偏) et la conjugaison de tous les talents (*jian* 兼), exposée en première partie de ce travail ; elles ont pour corollaire l'alternative manichéenne de la joie et de la tristesse à laquelle l'invité entend réduire plus loin les grands champs du sentiment et de la volonté :

人心不歡則感，不感則歡，此情志之大域也。

Le cœur humain est triste quand il n'est pas gai, et gai quand il n'est pas triste : tels sont les deux grands champs de l'affectivité.

Nous voyons reparaître par ailleurs la notion d'« inconstance » *wu chang* 無常, mise en lumière en traitant le versant expressif du rapport entre musique et émotions ; c'est la même absence de loi nécessaire qui prévaut pour le versant impressif, car pas davantage que la musique n'exprime les émotions du musicien sur un mode fixe et prévisible, pas davantage elle ne les imprime aux auditeurs. Ji Kang ne récuse donc pas l'idée d'une force émotionnelle de la musique, mais celle d'un *contenu émotionnel* attaché à cette force, et qui viendrait affecter la sensibilité de l'auditeur selon une loi nécessaire et invariante. C'est précisément parce que les émotions ne lui sont pas inhérentes que la musique les déclenche, aussi multiplement et diversement.

Quant au terme *fen* 分, il peut être compris dans le sens de « détermination », mais aussi de « lot », qui frise le *déterminisme*. Et en effet, c'est bien contre une conception déterministe et univoque de l'expérience musicale que s'exprime Ji Kang tout au long du dialogue : dans la bouche de l'invité, on relève certaines notions récurrentes comme *fen* 分, ou encore *ding* 定 qui renvoie à des principes fixes, définis, invariants : ainsi, « la musique a des principes définis » (*shengyin you ding li* 聲音有定理) ; « il existe des types de musique définis par des qualités fixes » (*sheng you ding fen* 聲有定分) ; « les émotions qu'elle exprime se rangeraient dans l'un ou l'autre de ces registres » (*ge dang qi fen* 各當其分) ; « la musique a bien une qualité déterminée de joie et de tristesse » (*shengyin zi dang you yiding zhi aile* 聲音自當有一定之哀樂), et réciproquement : « la joie et la tristesse rendent des sons bien définis » (*aile zi you ding sheng* 哀樂自有定聲).

En somme, l'invité promet une vision univoque et déterministe aussi bien des sons que des émotions, où chacun a d'emblée sa part et reçoit d'avance son lot. À cet effort obstiné pour enserrer la musique et l'émotion dans ces lois de causalité systématiques, Ji Kang oppose, avec non moins d'obstination, le leitmotiv du « sans » (*wu* 無) : « sans joie ni tristesse » (*wu aile* 無哀樂), décliné en « sans nécessité ou principe constant » (*wu chang* 無常), « sans signification déterminée » (*wu xiang* 無象), « sans principe dominant » (*wu zhu* 無主). Il affranchit d'une part le son de ce qu'on peut appeler avec V. Jankélévitch le « préjugé expressionniste », en vertu duquel la musique aurait pour mission d'exprimer le for intérieur de son compositeur ou de son musicien ; et d'autre part la réaction émotionnelle de sa prédictibilité, pour la rendre à la pluralité heureuse des idiosyncrasies singulières. À l'alternative de la joie ou de la tristesse avancée par son interlocuteur, il oppose la possibilité d'une plénitude plus profonde et insaisissable, ou encore l'idéal d'un état « sans joie ni tristesse », i.e. de l'ataraxie. Nous reviendrons plus largement sur cette notion, qui constitue pour Ji Kang l'horizon suprême de l'expérience musicale. À ce stade de l'analyse, nous soulignerons simplement qu'il brise ainsi l'univocité réductrice et le

déterminisme totalitaire de la doctrine traditionnelle pour ouvrir le champ à une liberté d'expression individuelle, comparable à l'action des flûtes célestes du *Zhuangzi*⁵⁰.

En démontrant que les émotions de l'auditeur ont leur source dans sa propre affectivité, Ji Kang fait de l'homme non plus seulement un *objet* de la transformation ou de l'influence exercées par la musique, mais un *sujet* qui occupe une place déterminante de l'activité esthétique : c'est sans doute le sens qu'il faut donner à l'affirmation « *yue zhi wei ti, yi xin wei zhu* 樂之為體，以心為主 : L'essence de la musique est déterminée principalement par le cœur de l'homme ». Autrement dit c'est la sensibilité de l'auditeur qui régit sa réaction, et non pas la musique qui infléchit sa sensibilité. Ji Kang rend ainsi concomitamment indépendants les deux pôles de l'expérience esthétique que sont l'homme et la musique. C'est un geste décisif. Lourd de signification, et porteur d'enjeux capitaux. Ce sont ces enjeux que nous nous proposons de dévoiler à présent, afin de prendre toute la mesure du geste esthétique de Ji Kang.

II. Contre une théorie de l'*éthos* en musique

Dans un troisième temps de la discussion, l'invité aborde un nouvel aspect de la question et, faisant de nouveau appel à la caution de l'argument d'autorité, en l'occurrence de Confucius, oppose à son interlocuteur le motif de la réforme des mœurs par la musique. Son propos est en substance le suivant : si la musique n'exprimait ni n'engendrait d'émotions, sur quoi dès lors ferait-on fond pour influencer le cœur des hommes, et au moyen de quoi transformerait-on leurs mœurs ?

仲尼有言：“移風易俗，莫善於樂。”即如所論，凡百哀樂，皆不在聲，則移風易俗，果以何物耶？又古人慎靡靡之風，抑滔耳之聲，故曰“放鄭聲，遠佞人”。然則鄭衛之音[使入之心淫]，擊鳴球以協神入，敢問鄭雅之體，隆弊所極，風俗移易，奚由而濟？

Une sentence de Confucius affirmait que « pour transformer les coutumes et réformer les mœurs, rien ne vaut la musique ». Si les choses étaient comme vous le dites et qu'aucune forme de joie ou de chagrin ne se trouvait dans la musique, sur quoi reposerait alors la transformation des coutumes et la réforme

⁵⁰ Cette démarche nous semble pouvoir être rattachée plus largement aux conceptions de Ji Kang sur la question du destin, du fatalisme et du libre-arbitre, qu'il développe dans le cadre d'une polémique avec son ami Ruan Deru 阮德如 sur « le choix d'une résidence » (L'intégralité de l'échange figure aux juan 8 et 9 des *Œuvres complètes : Ji Kang ji jiaozhu* p. 265-308 ; trad. Henricks p. 144-200). Si son interlocuteur démontre l'inexorabilité du Ciel, dont les décrets sont intelligibles mais sur lesquels l'homme ne peut agir pour maîtriser sa destinée, Ji Kang conteste l'idée d'une existence totalement soumise à un système cosmique prédéterminé et d'un sort irrévocablement fixé d'avance. Ici encore, mais dans un registre différent, Ji Kang soustrait l'homme aux logiques déterministes supposées commander les ressorts de son action.

des mœurs ? Par ailleurs les anciens se montraient circonspects à l'égard des airs légers et agréables, et réprimaient les sonorités qui ravissaient les oreilles ; c'est pourquoi le Maître exhortait à « proscrire la musique de Zheng et tenir à l'écart les flagorneurs ». Si donc les airs de Zheng et de Wei [dépravent le cœur] tandis que l'on frappe les phonolithes de jade pour mettre en osmose les esprits et les hommes, puis-je vous demander sur lesquelles de ces musiques, des airs de Zheng ou des Odes, qui incarnent respectivement les deux polarités de la grandeur et de la décadence, on fera fond pour réformer les mœurs et transformer les coutumes ?

S'inscrivant de bout en bout dans le cadre idéologique de la tradition confucéenne, l'invité de Qin cite ici consécutivement le *Classique de la piété filiale (Xiaojing 孝經)*, les *Entretiens* et le *Livre des Documents*⁵¹. La citation du *Xiaojing* n'est autre que celle qui ouvrait la discussion entre Liuzi et Sieur Ruan dans le *Yuelun*, et l'on voit bien donc comment les préoccupations des deux auteurs finissent par converger, même si leur approche et leur position respective sur la question diffère diamétralement.

Nous avons pu apercevoir à travers la lecture du *Yuelun* combien la question de la joie et de la tristesse en musique comportait en réalité d'enjeux éthiques, excédant largement le champ émotionnel : il y va au fond de la moralité et de la conduite individuelles (qui engagent souvent le sort d'un royaume), de la culture de soi ou de la débauche, de la rectitude ou de la perversion, de la santé ou du vice, de la résolution à se mesurer dans ses passions ou au contraire de la complaisance à s'y abandonner. Ainsi, la joie est-elle tenue pour l'émotion correcte et adéquate d'un auditeur aux bonnes formes musicales, tandis que la tristesse est souvent associée à une réaction malsaine et inconvenante à de mauvaises formes musicales.

A – Des enjeux dévoilés : du *pathos* à l'*éthos*

1) Nature émotionnelle et fonction morale de la musique

Dans le texte de Ji Kang, le motif de la réforme des mœurs était latent depuis le début de la discussion, et nous avons eu l'occasion de relever dans l'argumentaire de l'invité nombreuses mentions d'un aspect moral et politique de la musique, notamment lorsqu'il cherchait à démontrer que le son incarnait la vertu d'un souverain ou reflétait les mœurs d'un royaume. D'autre part, lorsque décrivant les réactions aux différents instruments et genres musicaux, il déclarait :

奏秦聲則歎羨而慷慨，理齊楚則情一而思專，肆姣弄則歡放而欲愜。心為聲變，若此其眾。

L'exécution d'un air du royaume de Qin vous laissera exalté et soupirant d'admiration ; si l'on joue une mélodie de Qi ou de Chu, vos sentiments seront unifiés et vos pensées concentrées ; et si vous goûtez

⁵¹ *Xiaojing 孝經* chap. 12 « Guang Yaodao » 廣要道 (*Xiaojing zhushu 孝經註疏*, *Shisanjing zhushu 十三經註疏*, Pékin, 1980, réed. 2008, ZHSJ, p. 2556.) *Lunyu XV.10* et *XVII.18* (*Lunyu zhushu, SSJZS* p. 2517 et 2525), *Shangshu* « Shun Dian » et « Yi Ji » (*Sangshu zhengyi, SSJZS* p. 144).

le charme d'une jolie mélodie, votre plaisir s'épanchera sans retenue et vos désirs seront pleinement satisfaits. Sous l'effet de la musique le cœur est transformé, il en est maints exemples de cet ordre.

Il est manifeste ici que l'admiration et la concentration (*tanmu* 歎羨, *yi* 一, *zhuan* 專) provoquées par les airs nobles d'une part, et l'épanchement du plaisir et la satisfaction des désirs (*huan fang* 歡放, *yu qie* 欲愜) causés par de « jolies mélodies » (*jiao nong* 姣弄) de l'autre, ne relèvent plus d'un simple registre émotionnel comme la joie et la tristesse. Il semble même d'ailleurs qu'un jugement dépréciatif soit déjà contenu, voilé mais perceptible, dans l'emploi des termes *si* 肆 et *fang* 放, qui appartiennent au champ sémantique confucéen du relâchement et de la licence. Toutefois, à ce niveau de la discussion les implications morales de la « transformation du cœur (*bian* 變) sous l'effet de la musique » restaient sous-jacentes, ou du moins ce n'est pas là que se concentrait encore l'attention des deux disputeurs. Elles n'apparaissent au grand jour que quand l'invité, dans la dernière partie de la discussion, aborde enfin frontalement la question et avance cet argument qu'il estime décisif en citant Confucius.

On perçoit dès lors certaines résonances entre les deux extraits, et il semble à rebours que *bian* 變 préparait *yi* 移 et *yi* 易, que l'opposition entre les deux types de réaction (concentration et abandon) présageait « les deux polarités de la grandeur et de la décadence » (*longbi suo ji* 隆弊所極), et enfin que les airs de Qi et de Chu d'une part, et les « jolies chansons » de l'autre, préfiguraient respectivement la rectitude des Odes, et les musiques d'agrément de Zheng et de Wei.

Le déplacement du débat est plus flagrant encore si l'on met en regard le sujet annoncé de la discussion et son issue : le titre « sans joie ni tristesse » *sheng wu aile* 聲無哀樂 laissait attendre un débat sur la nature de la musique en termes de joie et de tristesse ; et l'invité demandait à son hôte ce qui le fondait à soutenir envers et contre tous la thèse d'une musique « sans émotions » :

今子獨以為聲無哀樂，其理何居？

Vous seul à présent considérez que la musique est sans joie ni tristesse, quelle est donc la raison de telles allégations ?

La phrase de conclusion en revanche a manifestement fait passer le débat du côté d'une définition de la musique en termes de « licence » *yin* 淫 et de « rectitude » *zheng* 正 :

然所名之聲，無[中]於淫邪也。淫之與正同乎心，雅鄭之體，亦足以觀矣。

Ceci étant, la musique ici nommée n'est en rien concernée par la lascivité ou la perversité : c'est dans l'esprit qu'ont leur siège la licence ou la rectitude. Voilà qui suffit à faire observer la véritable nature des Airs élevés et des airs de Zheng.

Le glissement est significatif et dévoile le fond véritable de toute cette discussion : par-delà les émotions, de joie et de tristesse, c'est en réalité de moralité, de vice et de vertu qu'il est question ; l'enjeu est de taille, et l'on comprend mieux dès lors la ténacité des deux disputeurs dans la controverse, l'obstination de l'invité à maintenir le corrélat entre musique et émotion, et l'acharnement méthodique de Dongye à saper ce corrélat. En somme, tous ces

longs développements sur la nature ou la puissance affective de la musique ne sont que le prélude ou le prétexte à une réflexion sur son essence ou son influence morale, et portent chez Ji Kang une remise en cause bien plus profonde et radicale de l'orthodoxie confucéenne que ne l'eût laissé présager une anodine conversation sur les émotions.

Les confucéens font en effet de la force émotionnelle de la musique le moyen privilégié de la moralisation de l'individu et de l'harmonisation politique, en un mot, de l'entreprise civilisatrice que nous avons déjà largement présentée dans les chapitres précédents. Capable d'une influence puissante sur le cœur de l'homme, la musique est susceptible de le dépraver comme de l'amender, c'est donc tout l'horizon de la civilisation et de la moralité qui lui est confié. Affirmer que la musique n'est en soi ni gaie ni triste revient à déclarer qu'elle n'est pas non plus vertueuse ou vicieuse, autrement dit c'est l'affranchir du même coup des affects et de la moralité, aussi bien du point de vue de son essence que de ses fonctions.

2) *L'enrôlement moral de l'émotion*

a. La musique, support privilégié de la transformation

L'argument de l'invité repose sur une sentence attribuée à Confucius dans le chapitre 12 du *Classique de la Piété Filiale (Xiaojing 孝經)* :

子曰：“教民親愛，莫善於孝。教民禮順，莫善於悌。移風易俗，莫善於樂。安上治民，莫善於禮。”

Le Maître dit : « Pour enseigner au peuple l'affection et l'amour, il n'est pas de meilleur moyen que la piété filiale. Pour lui enseigner la bienséance et la déférence, rien ne vaut le respect fraternel. Pour réformer les mœurs et transformer les coutumes, rien ne vaut la Musique. Pour assurer l'autorité du souverain et la bonne administration du royaume, rien ne vaut le Rite. »⁵²

Cette vertu civilisatrice de la musique, idée cardinale de la doctrine confucéenne de la musique⁵³, découle logiquement de la contiguïté entre la musique et les sentiments, dont l'invité s'est efforcé de démontrer l'existence tout au long du dialogue : c'est la nature émotionnelle de la musique qui lui confère un pouvoir moteur et la dote d'un potentiel de transformation, susceptible d'agir aussi bien à l'échelle individuelle que sociale. En tant que force d'incitation intime, elle pénètre profondément l'âme et pousse aux belles actions sans pour autant les contraindre, à la différence du Rite qui agit du dehors en entraînant l'intériorisation de la bonne conduite, en disciplinant et polissant le comportement. Les accords harmonieux de la musique, en touchant le cœur de l'individu le rendent sensible au bien, en exaltant certains sentiments (principalement la joie) sollicitent son sens du bien.

⁵² *Xiaojing*, chap. 12 « Guang Yaodao » 廣要道 (Amplification de la Voie Fondamentale), *Xiaojing zhushu, Shisanjing zhushu*, Pékin, 1980 (réed. 2008) ZHSJ p. 2556.

⁵³ Nous renvoyons ici aux développements de la partie précédente sur les conceptions traditionnelles défendues par Ruan Ji dans le *Yuelun*.

Outre incarner la vertu ou la débauche d'un souverain et refléter l'état moral d'un état, la musique contribue donc également à l'élaboration de cette moralité : elle est à la fois la manifestation et le facteur de l'ordre, aussi bien l'ouvrage que l'ouvrier de la civilisation.

b. Les « deux pôles de la grandeur et de la décadence » morale

Or l'altération morale a précisément pour condition l'influence émotionnelle imputée à la musique. C'est pourquoi l'invité de Qin, faisant appel à l'autorité de Confucius (qui établissait ce principe de la réforme des mœurs par la musique), et au fait (depuis des siècles la musique est effectivement mise en œuvre dans cette entreprise) pour justifier en droit son postulat, demande sur quoi reposerait la transformation des coutumes si la musique n'impliquait pas d'émotions.

Mais c'est en vertu d'un même pouvoir d'émouvoir que la musique guide ou dévoie, règle ou débauche ; c'est en raison de cette même influence qu'elle peut aussi bien pervertir un auditoire en donnant toute licence à ses émotions, que le moraliser en corrigeant au contraire les effets négatifs de ces dernières. C'est pourquoi il existe les deux types antithétiques de musique, que l'invité appelle ici les « deux pôles de la grandeur et de la décadence » (*long bi suo ji* 隆弊所極) : l'antique musique des Odes de cour (*ya* 雅) et des Hymnes sacrificiels (*song* 頌), désignée également par *mingqiu* 鳴球 « les pierres musicales », instrument de base de l'orchestre rituel⁵⁴ : cette musique correcte ou élevée « met en harmonie les esprits et les hommes » (*xie shen ren* 協神人), élève la disposition morale et incite le peuple à se corriger. À l'opposé, les « airs légers et agréables » (*mimi zhi feng* 靡靡之風) ou les « sonorités qui ravissent les oreilles » (*tao er zhi sheng* 滔耳之聲), désignent les formes dévoyées de musique, composées non pour moraliser, mais pour séduire et divertir ; les airs des principautés de Wei 衛 et de Zheng 鄭 (livres V et VII de la section « Guofeng » 國風 du *Shijing*) constituent l'archétype de cette musique vulgaire, accusée de débaucher les cœurs et dépraver les mœurs.

Depuis Ji Zha 季札 qui constatait le style surchargé et excessivement intriqué des airs de Zheng et prédisait que le pays serait l'un des premiers à péricliter⁵⁵, et Confucius qui accusait ces mêmes airs de semer le désordre et préconisait de les proscrire⁵⁶, les airs de Zheng sont stigmatisés comme un style musical suspect. D'autres textes plus tardifs (fin des

⁵⁴ Plus précisément encore, l'expression « frapper les pierres musicales » *ji mingqiu* 擊鳴球 renvoie à un passage du *Shangshu* dans lequel Kui, chargé par Shun de canoniser la musique, dépeint les effets de l'air de Shao 韶 qu'il fait résonner sous ses doigts, instaurant l'harmonie avec le monde des esprits et des animaux : « 夔曰：“夏擊鳴球，搏拊琴瑟以詠，祖考來格” : Kui dit : “Lorsque je frappe plus ou moins fortement les pierres musicales et effleure plus ou moins légèrement les cithares pour accompagner le chant, les mânes des ancêtres paraissent” » *Shangshu* « Yi Ji » (*Sangshu zhengyi* p. 144).

⁵⁵ *Zuozhuan*, Duc Xiang 29^{ème} année.

⁵⁶ *Lunyu* XV.11, XVII.18.

Royaumes Combattants) dans lesquels s'élabore un canon musical mieux défini de bonnes et de mauvaises musiques, identifient expressément comme taboues les musiques des pays de Zheng, Wei ou encore de Song et Qi, par opposition à la vertu et à la rectitude des Odes et des Hymnes⁵⁷. Dans sa formalisation canonique des écrits antérieurs, le *Yueji* associe les musiques de ces pays à leur gouvernement chaotique et à l'état malade de leur population :

鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志；此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也。

Les airs de Zheng reflètent la propension au dérèglement et débauchent l'esprit ; les airs de Song reflètent le goût des réjouissances et la concupiscence, et submergent l'esprit ; les chants de Wei sont véhéments et rapides, et jettent le trouble dans l'esprit ; les airs de Qi sont pleins d'arrogance et de perversion, et dupent l'esprit. Les chants de ces quatre principautés sont licencieux et ruinent la vertu. Aussi ne convient-il pas de les employer lors des sacrifices ou des offrandes⁵⁸.

Un passage des *Maitres mots* de Yang Xiong s'avère particulièrement intéressant, car il met en lumière la lexicalisation de Zheng, employé non plus comme une localisation géographique mais comme une catégorie axiologique :

或問：“交五聲、十二律也，或雅或鄭，何也？”曰：“中正則雅，多哇則鄭。”

Quelqu'un demanda : « Quand on agence les cinq notes et les douze tons [pour composer de la musique], celle-ci relève soit des Odes soit des airs des Zheng, comment cela se fait-il ? » Yangzi répondit : « Ceux qui sont conformes à la juste mesure et à la rectitude font partie des airs élégants (les Odes), ceux qui sont excessifs et sans retenue font partie de la catégorie des airs de Zheng. »⁵⁹

On voit se dessiner très nettement dans cet extrait les deux paradigmes de la bonne et de la mauvaise musique, repris dans le dialogue de Ji Kang.

En sous-entendant (c'est pour lui une évidence, qu'il ne formule pas) que l'une sert pour la réforme des mœurs tandis que l'autre la dessert, l'invité de Qin sollicite l'hôte Dongye au sujet de ces deux types de musique. Il entend sans doute lui faire admettre la fonctionnalité morale de la musique, et donc corrélativement, son action sur les émotions.

B – Une esthétique en marge de l'éthos

1) Une esthétique amonale

Invité à se prononcer sur les formes de musique correctes et licencieuses, Dongye fait une réponse où n'intervient aucun contenu ni caractérisation morale ; c'est la raison

⁵⁷ On les trouve dans le *Yuelun* de Xunzi, le *Yueji*, les Notices sur le Rite et la Musique (« liyue zhi » 禮樂志) du *Hanshu*, le Livre sur la Musique (« yueshu » 樂書) du *Shiji*, mais encore dans le *Shuoyuan* 說苑 (Section « xiu wen » 脩文) de Liu Xiang 劉向, le *Baihutong* (section « liyue » 禮樂) de Ban Gu, le *Fayan* (section « wu zi » 吾子) de Yang Xiong 楊雄 etc.

⁵⁸ *Yueji* « Wei wenhou » (*Shisanjing zhushu* p. 1540).

⁵⁹ Yang Xiong 楊雄, *Fayan* 法言 juan 2, § 4. Cf. Wang Rongbao 汪榮寶 *Fayan yishu* 法言義疏, Pékin, ZHSJ, 1987.

pour laquelle nous parlons ici d'une esthétique amoralisée, c'est-à-dire étrangère ou indifférente à ces distinctions axiologiques. C'est pourquoi lorsque Dongye à plusieurs reprises emploie les termes *shan* 善 et *e* 惡 ou *bu shan* 不善, *hao* 好 et *chou* 醜 pour qualifier la musique, il n'attache à ces termes aucun jugement de valeur mais leur donne une signification strictement musicale (l'agencement harmonieux des sons).

Dès le début du dialogue il était loisible de constater chez Ji Kang un effort pour désolidariser la musique de la vertu, et émanciper son écoute de toute considération d'ordre moral. Tel nous semble être également le sens, dans la première réplique de Dongye, de sa reformulation de l'argument de son interlocuteur sur Ji Zha et Confucius : en effet, à l'invité qui déclarait :

仲尼聞韶，識虞舜之德；季札聽絃，知眾國之風。

Confucius en entendant la musique de *Shao* percevait la vertu de Shun, et Ji Zha en écoutant les [airs joués par les instruments à] cordes connaissait l'état des mœurs de chaque principauté.

Dongye répond :

且季子在魯，採詩觀禮以別風雅，豈徒任聲以決臧否哉！又仲尼聞韶，歎其一致，是以咨嗟，何必因聲以知虞舜之德，然後歎美耶？

Pour ce qui est de Ji Zha qui à Lu collectait les poèmes et observait les cérémonies rituelles afin de distinguer entre les Odes et les Airs des Principautés, comment se serait-il agi seulement de déterminer ce qui était bon et mauvais sur la base des sons musicaux ? Quant à Confucius écoutant l'air *Shao* du roi Shun, il admirait que sa beauté fût à la mesure de sa vertu et c'est pour cette raison seule qu'il s'extasiait ; quel besoin avait-il du truchement de la musique pour connaître la vertu de Shun et se délecter alors de sa beauté ?

Autrement dit, l'intention de Ji Zha lors de cette audition n'était pas de décrypter l'état des mœurs des différentes principautés dont il entendait les chants, mais de distinguer les airs, les chants, avec ce que l'on suppose être (en forçant le trait) un goût de la poésie et la curiosité désintéressée caractéristiques d'un esthète. Il en allait de même pour Confucius qui admirait l'air de Shun, et y éprouvait un plaisir indépendant de la connaissance qu'il obtenait sur la vertu de son compositeur : il n'avait guère besoin de connaître au préalable cette vertu pour s'extasier de la perfection de la musique, son émotion ne tenait pas à un motif éthique et son jugement ne se préoccupait d'aucune fin morale.

Cette première réplique donnait le ton. Plus loin, Dongye continue de saper l'idée d'une influence morale de la musique, en expliquant les effets produits sur l'esprit des auditeurs par une causalité immanente et en écartant tout facteur d'ordre moral. Ainsi, dans le passage sur les airs de Qi et Chu et les « jolies mélodies » cité plus haut, que nous avons suggéré de lire comme la préfiguration des réflexions sur les airs de Zheng et les musiques correctes, Dongye attribuait les effets « vertueux » (l'admiration et la concentration) des uns à leur nature répétitive et relativement monotone, et imputait les effets moins « vertueux » (l'épanchement du plaisir et la satisfaction des désirs) des autres à la richesse des timbres, la profusion des notes etc., c'est-à-dire dans les deux cas à des qualités intrinsèques de la musique, qui constituaient un facteur d'explication naturel :

齊楚之曲多重，故情一；變妙，故思專。姣弄之音，挹眾聲之美，會五音之和，其體贍而用博，故心役於眾理。五音會，故歡放而欲愜。

Les airs de Qi et de Chu comportent de nombreuses répétitions, c'est pourquoi [lors de l'écoute] les sentiments sont unifiés ; les changements en sont infimes, c'est pourquoi les pensées sont concentrées. La musique d'une élégante mélodie en revanche puise à la beauté des multiples notes et allie l'harmonie des cinq tons ; la matière en est riche et les effets étendus, aussi l'esprit est-il subjugué par la multitude des inflexions musicales ; les cinq tons sont conjointement utilisés, c'est pourquoi le plaisir s'épanche sans retenue et les désirs sont comblés.

L'ordre d'explication immanent qui permettait de redéfinir en termes physio-psychologiques des effets que l'invité chargeait d'un sens émotionnel, et de les circonscrire au calme ou à l'agitation du corps, permet tout autant de comprendre des réactions qu'il voudrait tirer du côté de la morale, et de les circonscrire à la concentration et à la dispersion de l'esprit.

2) Une esthétique immorale ?

Ji Kang va jusqu'à faire l'apologie des musiques considérées comme « licencieuses » selon l'axiologie confucéenne, en débarrassant le jugement de tout critère moral et en leur reconnaissant, d'un point de vue purement esthétique, une beauté dont sont dépourvues les « bonnes » musiques. C'est en ce sens que nous parlerons d'une esthétique « immorale », c'est-à-dire une esthétique qui se construit non seulement à l'écart de la moralité, mais à son *encontre*, et contre l'approche traditionnelle qui ne considère jamais son objet que relativement à ce critère.

Comme nous l'avons amplement exposé dans le chapitre sur le *Yuelun*, qui véhicule l'ensemble des conceptions confucéennes sur la musique, cette tradition esthétique subordonne l'appréciation de la beauté aux exigences de l'éthique et à la primauté du critère moral. Telle est ce qu'on peut appeler la doctrine de l'*éthos*, qu'une seule phrase du *Yueji* peut venir résumer :

德成而上，藝成而下。

L'accomplissement de la vertu est supérieur, celui de l'art est inférieur⁶⁰.

C'est pourquoi le jugement esthétique condamne le charme et prône son absence. L'idéal musical confucéen réside exclusivement dans ces formes de musique correcte ou « orthodoxe » (*zheng* 正) qui ne visent pas à exciter les passions de leurs auditeurs mais à les modérer, ni à laisser libre cours aux émotions mais à leur donner une expression convenable, ni à satisfaire les sens mais à induire celui de la rectitude et de la vertu. Cette musique qui n'exploite pas le déploiement maximal des sonorités mais en cherche au contraire l'atténuation, la simplicité et le dépouillement, n'a donc rien de joli ou de

⁶⁰ *Yueji*, « Yue qing », *Shisanjing zhushu* p. 1538.

séduisant : son suprême raffinement est d'être sans raffinement, sans fioriture, lesquels égareraient l'attention de l'auditeur loin de sa signification essentielle.

À cette musique insipide et monotone, répétitive et monocorde, sont bien souvent préférés, au grand dam des confucéens, les « jolis airs » « légers et agréables », aux vélocités charmeuses, qui séduisent par la profusion de leurs notes et la vivacité de leur rythme, par leur raffinement mélodique et leur coloration polyphonique ; exploitant toute la richesse de la variété tonale, ils enrichissent même la gamme pentatonique classique de deux voire trois tons supplémentaires. Leur charme suscite donc une délectation qui, dans une perspective purement esthétique, constituerait la fin de toute contemplation artistique. Or dans la vision confucéenne, le plaisir musical est la matrice de l'hédonisme et le prélude de tous les abandons : il provoque le dérèglement de l'individu, et à terme, le déclin du royaume entier. Une telle musique non seulement ne régule plus mais exacerbe les passions, ne restreint plus mais incite et nourrit les mauvaises pulsions. Ainsi, elle initie ce retour à un état primitif où l'équilibre social et cosmique est ruiné, les hiérarchies négligées, la grande œuvre civilisatrice menacée. À l'instar des beaux discours flatteurs, elle suscite donc la méfiance des sages :

又古人慎靡靡之風，抑滔耳之聲，故曰「放鄭聲，遠佞人」。

Les anciens se montraient circonspects à l'égard des airs légers et agréables, et réprimaient la musique qui charmait les oreilles ; c'est pourquoi le Maître exhortait à proscrire la musique de Zheng et à tenir à l'écart les flagorneurs.

L'assimilation des délices de la musique aux blandices de la parole est un topos des esthétiques moralistes. Tout au long de l'histoire, profusion de textes soulignèrent cette puissance dangereuse et trompeuse de la musique et exprimèrent leur défiance à l'égard de ses ensorcellements, contre lesquels l'entreprise de réduction mathématique, la volonté de « dé-musicalisation » ou d'instrumentalisation par le pouvoir s'efforcèrent toujours de construire un barrage de devoir et de raison⁶¹. Ainsi, on notera que les propos de Confucius auxquels l'invité de Qin fait allusion ici⁶² trouvent d'exactes répliques chez Platon qui exprime, dans les *Lois* et plus encore dans la *République*, une pareille assimilation de la musique à la rhétorique, et congédie d'un même geste ces deux arts de flatter.

Car la Grèce a elle aussi ses musiques orthodoxes et hétérodoxes, ses modes corrects et lascifs, ses instruments régulateurs et dérégants : dans le dialogue entre Socrate et Glaucon sur les formes musicales qu'il convient de rejeter hors de la Cité idéale pour la « purifier » de sa « mollesse », le philosophe jette l'anathème sur les « harmonies

⁶¹ Voir à ce sujet les pages de V. Jankélévitch sur « Orphée ou les Sirènes » et « la rancune contre la musique », dans *La Musique et l'Ineffable*, p. 7-17.

⁶² *Lunyu* XV.10 : « 放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆 : Bannis les airs de Zheng et tiens à distance les beaux parleurs : les premiers débauchent la conduite, les seconds sont un danger pour l'état. » et *Lunyu* XVII.18 : « 惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者 : Je hais les airs de Zheng qui sèment le désordre dans nobles Odes, et déteste les beaux parleurs aux langues affilées qui renversent les états. »

plaintives » et les « mélodies molles » des modes de Lydie et d'Ionie, tandis qu'il promeut les harmonies vigoureuses et austères des modes de Doride et de Phrygie⁶³. De même, il réserve ses faveurs à la lyre ou à la cithare d'Apollon, et bannit les « instruments à cordes et à notes nombreuses » (*poluchordia, poluarmonia*) comme l'*aulos* de Marsyas⁶⁴. V. Jankélévitch, commentant dans *La Musique et l'Ineffable* le troisième livre de la *République*, écrit ces lignes que l'on pourrait tout aussi bien appliquer aux conceptions confucéennes :

« Il semble que la musique trouve d'autant moins grâce aux yeux de Platon qu'elle est, dans le sens moderne du mot, plus musicale, c'est-à-dire plus mélodique, qu'elle monte et descend plus librement sur l'échelle. C'est pourquoi les Lois condamnent [l'hétérophonie], la République la [multiplicité des cordes propre à faire entendre toutes les harmonies] — car les instruments aux cordes multiples favorisent les complications polyphoniques et flattent le goût de la variété rythmique et du coloris instrumental. (...) Platon semble réserver toutes ses faveurs aux modes les moins musicaux et les moins modulants, à l'austère monodie dorienne et phrygienne ; il les apprécie sans doute pour leur valeur morale, tant irénique que polémique : dans la guerre ils exaltent le courage, dans la paix ils servent pour les prières et pour les hymnes aux dieux, ou bien pour l'édification morale de la jeunesse. En fait la musique est plutôt morale que musicale, plutôt didactique que persuasive ; sa fonction est donc toute objective. La beauté des mœurs conditionne le charme rythmique et harmonique. L'intention de la Muse sévère et sérieuse n'est pas de nous enchanter par les chants, mais d'induire en nous la vertu. »⁶⁵

Cette conception éthico-politique inaugurée par Platon et poursuivie durant toute l'Antiquité faisait de la musique un instrument d'éducation, d'harmonisation et de civilisation qui trouvait sa fin hors de son propre exercice. Le corrélat esthétique de cette instrumentalisation peut se formuler ainsi : plus la musique est disciplinaire et pédagogique, plus elle doit être simple et rudimentaire, moins elle est riche du point de vue musical. Bernard Sève, s'intéressant aux différentes formes d'exploitation ou de proscription des puissances musicales par le pouvoir au cours des siècles, a montré que cette utilisation politique de la musique chez les Grecs de l'Antiquité s'est retrouvée plus tard en Occident dans un contexte liturgique, toujours au détriment de sa valeur esthétique : nombreux exemples empruntés à l'histoire religieuse montrent que le même discours dominait, le même souci de soumission au dogme théologique, la même crainte que la musique ne s'émancipe du Texte et ne le détruisse : censée inciter le fidèle à la ferveur et non le

⁶³ *République* III, 398 c - 399 e (Platon, *Œuvres complètes VI : La République I-III*, établi et traduit par E. Chambry, Paris, Belles Lettres, 1970, p. 111-112) ; *Lois* VII, 812 d (Platon, *Œuvres complètes XII : Les Lois VII-X I*, établi et traduit par A. Diès, Paris, Belles Lettres, 1956, p. 47). Cf. Évanghélou Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, PUF, 1959, p. 67-80 ; J. Chailley, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979. On trouvera cette même théorie de l'*éthos* chez Aristote, *Politique*, livre VIII, 1340 a.

⁶⁴ Généralement décrit comme une sorte de flûte, il s'agit en fait d'après A. Bélis d'un « instrument à vent à deux tuyaux, ébranlé par deux anches doubles » mais qui n'est ni une flûte, ni un hautbois ni une clarinette et n'a pas d'équivalent exact dans notre organologie. Cf. A. Bélis, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 125-127 ; Philippe Monbrun, « La notion de retournement et l'*agôn* musical entre Apollon et Marsyas chez le pseudo Apollodore », *Kernos*, 18, 2005 ; B. Leclercq-Neveu : « Marsyas, le martyr de l'Aulos », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Volume 4, n°2, 1989. p. 251-268.

⁶⁵ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 13.

détourner de la prière, la musique était chargée d'une mission et d'un message spirituels qui prévalaient rigoureusement sur l'agrément sensoriel. Ainsi le pouvoir ecclésiastique refusait-il les innovations esthétiques et condamnait la polyphonie ou les vocalises de *l'ars nova*, qui méconnaissait la finalité religieuse et enivrait les oreilles au lieu de les apaiser⁶⁶.

À l'instar de Platon ou de l'Église, les confucéens nous mettent devant l'idée pour le moins paradoxale d'un idéal *a-musical* de la musique, d'une musique qui n'est reconnue comme telle qu'à mesure que sa musicalité est niée ; ils promeuvent le paradoxe d'un beau musical qui ne se définit nullement par la perfection des qualités intrinsèques de la mélodie (richesse polyphonique, variété rythmique, coloris mélodique), mais par l'éminence d'une vertu qui n'a plus rien à voir avec la musique proprement dite.

Dès lors que dans l'idéologie confucéenne le plaisir des sens est condamné comme facteur dépravant et que la musique correcte ne cherche ni à plaire ni à séduire, dès lors que le magistère éthique régit une esthétique austère où la joie ne s'atteint pas dans la satisfaction des désirs, nous sommes amenés à nous poser la question du *plaisir* esthétique, à nous demander s'il existe et en quoi il consiste. Le *Yueji* oppose deux formes de plaisir ou de joie : la joie de l'homme de bien (*junzi* 君子), qui réside dans l'accomplissement la Voie, et celle de l'homme de peu (*xiao ren* 小人) qui consiste dans une satisfaction des désirs oubliée de la Voie :

樂者，樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂。以欲忘道，則惑而不樂。

La musique est joie. L'homme de bien trouve sa joie dans l'obtention du Dao, l'homme de peu la trouve dans la satisfaction de ses désirs. Réguler ses désirs au moyen de la voie est source d'une joie sans désordre. Oublier la voie en raison de ses désirs est cause d'une confusion sans joie⁶⁷.

Il va sans dire que seule la première forme de joie trouve grâce aux yeux des confucéens. Cette joie ne consiste pas en un plaisir sensuel trouvé dans l'appréciation de la beauté d'une œuvre pour elle-même, d'un beau musical défini par Hanslick comme « indépendant et libre à l'égard de tout contenu venant du dehors, et reposant uniquement dans les sons et leurs combinaisons artistiques. Les relations appropriées de sons en eux-mêmes captivants, qui s'accordent et se repoussent, qui fuient et se rejoignent, qui s'élèvent et retombent : voilà ce qui se présente, en formes libres, à l'intuition de notre esprit et plaît en tant que beau⁶⁸. » La joie prise dans la contemplation d'une œuvre musicale équivaut bien davantage à un plaisir moral, comme en donne l'exemple l'admiration éprouvée par Confucius devant la perfection de l'air légué par le vertueux Shun. Par ailleurs ce plaisir n'est ni une fin en soi ni un objectif expressément recherché ; il n'est qu'un corollaire, le résultat adventice de la réalisation morale, qui débouche généralement sur l'harmonisation de tout le corps social et donc, un état de réjouissance générale.

⁶⁶ Bernard Sève, *L'altération musicale*, p. 123 et suivantes.

⁶⁷ *Xunzi* « Yuelun » (*Xunzi jiji* 荀子集解, Chen Xiaohuan 沈嘯寰 Pékin, ZHSJ, 2008, p. 382).

⁶⁸ Hanslick, *Du Beau musical*, p. 111.

Comme nous l'avons vu, cette joie trouvée dans l'accomplissement moral par le truchement de la musique donnait la base d'une assimilation entre musique et joie, fondée sur l'homographie des deux termes *le/yue* 樂, et formulée explicitement comme identité sémantique par Xunzi qui posait là une pierre angulaire de l'esthétique musicale confucéenne. De sorte qu'affirmer, comme le fait Ji Kang, qu'il n'est pas de joie en musique revient à récuser l'idéal confucéen de la musique vertueuse.

En outre, Ji Kang tient les airs de Zheng, précisément stigmatisés par les confucéens comme l'archétype de la musique licencieuse, pour « la plus merveilleuse des musiques » :

若夫鄭聲，是音聲之至妙。妙音感人，猶美色惑志，耽滯荒酒，易以喪業。自非至人，孰能禦之？

Pour la musique de Zheng, ses sonorités sont bien en vérité les plus merveilleuses. Mais des sonorités merveilleuses émeuvent le cœur des hommes exactement de la même manière qu'un beau visage trouble leur volonté ; s'abandonner aux plaisirs, comme s'égarer dans le vin, provoque facilement la ruine de toute œuvre, et à moins d'être un Homme Parfait, qui saurait se garder d'une telle séduction ?

Que les airs de Zheng soient ceux dont « les sonorités sont les plus merveilleuses » (*yinsheng zhi zhimiao* 音聲之至妙) pourrait faire penser à une provocation de la part de Ji Kang, et laisse imaginer le choc causé par ces mots à un séide de l'esthétique confucéenne. En réalité, il faut nous aviser que Ji Kang ne dit en substance pas autre chose que les confucéens eux-mêmes, conscients et méfiants de ces appas. Ne compare-t-il pas aussitôt comme eux le charme de ces sonorités à celui d'un beau visage ou au plaisir du vin, qui envoûtent la volonté et plongent dans l'égarement ? Comment comprendre cette contradiction dans la bouche de Dongye ? Mais d'abord, s'agit-il vraiment d'une contradiction ? Il nous semble que non, et que Ji Kang distingue simplement deux niveaux de l'appréciation esthétique : le premier, motivé par des considérations morales et sociales, ne peut que se ranger au point de vue confucéen, et mettre en garde contre les charmes dangereux de certaines musiques ; le second, énoncé d'un point de vue proprement esthétique, reconnaît en revanche leur beauté suprême. D'ailleurs, rappelons que Ji Zha lui-même, lorsqu'il commentait à Lu les airs de Wei et Zheng, ne formulait pas encore à leur rencontre la condamnation virulente que prononcèrent plus tard les confucéens : il ne clamait pas la nécessité de proscrire les airs de Wei, et ne formulait qu'une critique modérée sur les airs de Zheng, qu'il trouvait excessivement chargés et intriqués. C'est même l'exclamation « Comme ils sont beaux ! » *mei zai* 美哉 qui ouvrait son appréciation, comme pour tous les autres chants :

為之歌邶，鄘，衛，曰，美哉，淵乎，憂而不困者也。（...）為之歌鄭，曰：美哉，其細已甚，民弗堪也，是其先亡乎（...）

On fit chanter pour lui les airs de Bei, Yong et Wei, il dit : « Que c'est beau, quelle profondeur dans ces chants ; ils expriment le souci mais non la détresse (...) On fit chanter les airs de Zheng, il dit : « Que c'est beau ! Mais un tel degré de minutie et de raffinement, il est à craindre que le peuple ne le supporte pas ; sans doute sera-ce l'un des premiers royaumes à périr⁶⁹. »

⁶⁹ *Zuozhuan Xiang* 29 (*Chunqiu zuozhuan zhu*, Yang Bojun, ZHSJ, 2009, vol. III p. 1162).

Quant à Ji Kang, délesté de l'exigence morale et des critères pragmatiques qui régissent l'approche confucéenne, il formule son jugement sous un angle purement musical et reconnaît à ces airs une réelle beauté, sans que *miao* 妙 ait implicitement la moindre connotation dépréciative : déployant autant que possible les richesses mélodiques, exploitant au maximum les ressources rythmiques et les variations tonales, ils exercent un charme enivrant et suscitent sans doute de vives émotions, ce qui du point de vue du plaisir esthétique, est bien supérieur à la contention ou à la canalisation des affects. L'hôte renverse le jugement porté sur les airs de Zheng et, en vertu même de ce qui aux yeux des confucéens constitue un « vice » esthétique, en fait une musique admirable.

En réalité, il semble même qu'un troisième niveau d'appréciation se profile ici, avec la mention du *zhiren* 至人 qui désigne chez les taoïstes « l'Homme Parfait » ou « Accompli », et qui paraît être le seul en mesure de goûter la beauté de ces airs, de les apprécier à leur juste valeur esthétique sans s'abandonner aux plaisirs. Ji Kang n'explicite pas ici sa position à ce sujet, toutefois nous faisons l'hypothèse que c'est en vertu de son *détachement* suprême que l'Homme Accompli peut écouter ces airs d'une oreille purement attentive à leurs qualités musicales, sans se laisser capter par leurs charmes. L'apparition de cette figure de l'Homme Accompli en ce point du dialogue préfigure un aspect majeur de l'esthétique de Ji Kang, que nous pouvons annoncer ici par anticipation mais développerons plus avant dans cette étude : si Ji Kang reconnaît, du point de vue de leur beauté formelle, la valeur des airs de Zheng, ceux-ci ne constituent pour autant son idéal musical, car son esthétique à lui est fondée sur un autre critère qui lui fait condamner, pour d'autres motifs, les musiques séduisantes et agitrices d'émotions : non pas le critère moral ou social des confucéens, mais le critère *vital* de l'absence d'émotions, qu'incarne ici la figure de l'Homme Accompli.

La conclusion du dialogue est capitale, elle permet d'apercevoir directement le lien entre la réflexion sur les émotions et celle sur la moralité, et donc de mesurer l'ampleur d'une affirmation comme « la musique est sans joie ni tristesse » dans la bouche de Ji Kang. Après un long finale exalté, foisonnant, qui entremêle références confucéennes et taoïstes en semblant accrédi ter les conceptions des deux bords, Ji Kang conclut en queue de poisson, sur une déclaration incisive et sans appel, qui ne donnera lieu à aucun autre développement ni justification. Il réaffirme, sur un versant moral, sa thèse initiale sur l'indépendance et l'hétérogénéité des deux sphères, objective de la musique, et subjective de l'esprit. Les inclinations morales sont préalablement présentes dans le cœur humain, ce n'est pas la musique qui les y insuffle :

然所名之聲，無中於淫邪也。淫之與正同乎心，雅鄭之體，亦足以觀矣。

Ceci étant, la musique ici nommée n'est en rien concernée par la lascivité ou la perversité : c'est dans l'esprit qu'ont pareillement leur siège la licence ou la rectitude. Voilà qui suffit à faire observer la véritable nature des musiques nobles et des airs de Zheng.

Ji Kang fait ici de la musique une entité *sans rapport avec* la vertu (*wu zhong yu yin ye* 無中於淫邪). L'expression *wu zhong yu* 無中於 nous a posé difficulté, en particulier le terme *zhong* 中⁷⁰ : en le prenant dans le sens de « atteindre, toucher », on pourrait comprendre que la musique, dans la modalité passive du verbe, n'est en rien touchée par la licence ou la perversité, ne subit pas leur atteinte (plan de l'essence) ; ou dans la modalité active, est sans impact sur elles (plan de l'effet). On peut comprendre aussi, en lisant *zhong* dans le sens de « correspondre, répondre », qu'elle est sans correspondance avec ces dispositions morales. Dans tous les cas, l'expression fait écho à *wu guan yu* 無關於, *wu xi yu* 無係於 dans la formule qui clôt la première réponse de Dongye :

聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發，則無係於聲音。
La musique en elle-même doit avoir pour qualité essentielle d'être bonne ou mauvaise, elle s'avère donc sans relation avec la joie ou la tristesse. Quant à celles-ci, elle s'épanchent après seulement que les sentiments ont été affectés, elles sont donc sans rapport avec la musique.

Par conséquent, quelle que soit la signification que l'on choisit de retenir, l'essentiel est bien clair : le clivage entre les sons et les émotions vaut autant pour la moralité, et les deux sphères sont là aussi rigoureusement cloisonnées. Par conséquent, tout ce qui a été démontré sur l'autonomie et de l'hétérogénéité des pôles émotionnel et musical, ainsi que sur la nature de leur rapport, éclaire d'une logique similaire la relation entre musique et vice ou vertu. Tout comme la joie et la tristesse, la débauche et la vertu ne sont pas des qualités intrinsèques de la musique, mais ont préalablement leur ancrage dans le cœur humain. Et (ce point-ci reste implicite) la musique jouera dans leur manifestation le même rôle de révélateur ou d'incitation que pour les émotions.

Nous avons signalé le déplacement du débat, depuis le titre et la question initiale annonçant une réflexion sur la nature de la musique en termes d'émotions, jusqu'à la phrase de conclusion signalant une réflexion sur la nature de la musique en termes de « licence » et de « rectitude. En conclusion, dire que la musique est sans joie ni tristesse revient à affirmer qu'elle n'est pas non plus vertueuse ou vicieuse *en soi* ; c'est là le véritable enjeu du débat, et le véritable *geste esthétique* de Ji Kang: en affranchissant la musique des émotions, Ji Kang la libère aussi de sa fonction moralisatrice et de sa mission civilisatrice.

3) La transformation selon Ji Kang

La réponse finale de Dongye à la question de l'institution des rites et de la musique, et de leur rôle pour la civilisation des hommes, donne lieu à la tirade la plus longue, la plus dense et la plus ardue du texte. De manière assez déconcertante, Ji Kang y mêle des

⁷⁰ Nous le lisons dans tous les cas au quatrième ton et non au premier : « atteindre (le but), toucher le centre / être atteint ; être frappé ; se conformer, s'adapter, correspondre à ; se régler sur ; être conforme, apte à ; correspondant ; en harmonie avec » (*Ricci*, p. 237-238) ; dictionnaire *Ciyuan* 辭源 : « 符合 ; 着 , 擊中目標 ; 遭受 ; 應 » (p. 83).

séquences d'inspiration très nettement taoïste à d'autres aux résonances sensiblement confucéennes, jouant bien souvent sur l'équivoque de certaines notions pour rallier les tenants des deux bords. Dans ce que nous percevons comme une tonalité assez exaltée et lyrique, il dépeint un âge d'or où s'entretissent les enseignements de la facilité et de la simplicité (簡易之教) et le gouvernement par le non-agir (無為之治) des grands rois de l'Antiquité (古之王), un ordre social harmonieux où chacun occupe sereinement sa place (君靜於上, 臣順於下) et la transformation occulte se réalisant par des voies cachées (玄化潛通), l'intériorisation des vertus (懷忠抱義) et le cheminement silencieux de la Voie (默然從道), l'uniformisation des mœurs par la musique (則萬國同風) et l'inconscience qu'il en allait ainsi (不覺其所以然), etc. Faut-il voir là un effort de conciliation, une manière rhétorique d'amadouer son adversaire en restant sur ses propres positions sans rien concéder ? Renonçant à élucider intégralement la stratégie argumentative, mais aussi la teneur même du propos de l'auteur dans ce passage délicat⁷¹, nous avons pris le parti de nous concentrer sur une phrase qui a tout particulièrement retenu notre attention.

a. « *La musique sans sons, père et mère du peuple* »

Au cours de la lecture, notre réflexion s'est achoppée à la phrase suivante, pour le moins inopinée et déconcertante :

然樂之為體，以心為主。故無聲之樂，民之父母也。

C'est dans l'esprit que réside l'essence de la musique, et une musique qui ne résonne pas est le père et la mère du peuple.

Non seulement les expressions « musique sans sons » (*wusheng zhi yue* 無聲之樂) et « père et mère du peuple » (*min zhi fumu* 民之父母) déroutent, mais en outre, la causalité (*gu* 故) établie par Dongye entre cette phrase et la précédente ne se laisse pas immédiatement saisir.

Vraisemblablement perplexe devant la tension qui existe entre le haut degré d'abstraction métaphysique (« la musique sans son ») et le haut degré de personnification (« le père et la mère du peuple ») de ces deux termes, le traducteur R. Henricks propose de pallier ce hiatus par l'insertion d'un « [celui qui comprend] la musique sans son », faisant du sujet de la phrase non pas un principe métaphysique mais une figure humaine. Cet ajout ne semble pas nécessaire, et nous aimerions réfléchir au sens de l'expression telle que la donne le texte.

La glose de Dai Mingyang oriente vers une interprétation confucéenne en indiquant un passage du *Liji*, section « Kongzi xian ju », auquel semble faire littéralement référence

⁷¹ Ce passage mériterait une étude approfondie, tant du point de vue de ses stratégies d'écriture, que des idées qu'il expose ; les divergences interprétatives auxquelles il donne lieu chez les différents traducteurs ou chercheurs sont suffisamment significatives quant à sa complexité et à sa richesse. Nous confions ce travail à des recherches ultérieures.

l'hôte Dongye. Dans ce passage, Confucius énumère pour Zixia les « trois sans » *san wu* 三無 dont la pratique rend digne d'être « père et mère du peuple » :

孔子閒居，子夏侍。子夏曰：“敢問《詩》云：『凱弟君子，民之父母』，何如斯可謂民之父母矣？”孔子曰：“夫民之父母乎，必達於禮樂之原，以致五至，而行三無，以橫於天下。四方有敗，必先知之。此之謂民之父母矣” (...) 子夏曰：“ (...) 敢問何謂三無？”孔子曰：“無聲之樂，無體之禮，無服之喪，此之謂三無。”子夏曰：“三無既得略而聞之矣，敢問何詩近之？”孔子曰：“『夙夜其命宥密』，無聲之樂也。 (...)”

Alors que Confucius séjournait tranquillement chez lui en compagnie de Zixia, celui-ci l'interrogea : « Puis-je vous demander, dans cette Ode du *Shijing* qui dit que “l'excellent et vertueux seigneur est le père et la mère du peuple”⁷², à quoi doit ressembler ce souverain qui mérite d'être appelé “le parent du peuple” ? » Confucius répondit : « Ah ! le parent du peuple ! Il doit avoir pénétré les principes premiers du Rite et de la Musique de manière à atteindre les cinq perfections auxquelles ils conduisent ; il doit aussi pratiquer les “trois sans” pour les répandre partout sous le ciel. Et lorsque un mal survient en un point de son royaume, il doit en avoir la prescience. Voilà ce qu'on appelle un parent du peuple. » (...) Zixia demanda encore : « (...) Puis-je vous demander ce qu'on appelle les “trois sans” ? » Confucius répondit : « La musique sans sons, le rite sans forme extérieure, le deuil sans tunique rituelle, voilà ce qu'on appelle les “trois sans”. » Zixia demanda enfin : « J'ai entendu ce que vous disiez de ces trois pratiques ; puis-je me permettre de vous demander à présent quels poèmes en donnent l'évocation la plus juste ? » Confucius répondit : « Le vers “Jour et nuit il étendait ses décrets par sa vertu magnanime et silencieuse”⁷³, voilà pour la musique sans son (...) »⁷⁴

Dans sa réponse à Zixia, Confucius ramène le rite, la musique et le deuil (celui-ci n'étant qu'une des formes du rite) à leur quintessence en les déparant de leurs manifestations extérieures, superflues⁷⁵. Les « trois sans » sont donc les trois disciplines pratiquées sans signe extérieur de cette pratique, et dont l'intériorisation parachève la réalisation. Ils relèvent donc essentiellement d'une exigence morale. La « musique sans son » pourrait signifier que la vertu ou l'harmonie intérieures existent sans se manifester de manière visible, et que cet état intériorisé est supérieur à celui qui s'extériorise, puisque il définit le bon souverain, le père et la mère du peuple capable d'« étendre ses décrets par sa vertu magnanime et silencieuse » (*su ye you mi* 夙夜其命宥密).

Outre cette référence littérale aux propos de Confucius, il semble que Ji Kang fasse écho également au « Grand Son sans sonorités » ou à la « Grande Musique sans son » (*dayin xisheng* 大音希聲) du Dao, motif repris à Laozi par Wang Bi et développé à travers toute son œuvre exégétique. Sous le pinceau de Wang Bi, le Grand Son silencieux ne faisait pas à proprement parler l'objet d'une réflexion esthétique, mais illustrait ses spéculations

⁷² *Shijing*, section III (Grandes Odes), Décade de Shengmin 生民之什, Ode 8 « Jiong Zhuo » 洞酌 (*Mao Shi zhengyi, Shisanjing zhushu* p. 544).

⁷³ *Shijing*, section IV (Hymnes de Zhou), Décade de Qingmiao 清廟 (le Temple Pur), Hymne 6 « Hao Tian You Cheng Ming » 昊天有成命 (*Mao Shi zhengyi, Shisanjing zhushu* p. 587).

⁷⁴ *Liji* juan 57, chap. 29 « Kongzi xian ju » 孔子閒居 (*Liji zhengyi, shisanjing zhushu*, p. 1616).

⁷⁵ Ce passage lui-même semble renvoyer à cette autre exclamation de Confucius dans le *Lunyu* XVII.11, citée plus haut dans notre étude : « 禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉？ Les Rites ne tiennent-ils donc qu'à l'éclat du jade et de la soie ? La Musique ne tient-elle donc qu'au son des cloches et des tambours ? » qui établit elle aussi la distinction entre l'essence, la pureté de l'intention d'une part, et la forme extérieure et parfois superficielle de ces activités qui compromet la réalisation intérieure de la vertu. (*Shisanjing zhushu* p. 2525).

métaphysiques sur l'être (*you* 有) et le Non-être (*wu* 無). À ce titre, il avait un double statut : il reproduisait sur le plan sonore cette structure ontologique à l'œuvre dans tout le champ du réel ; et il se donnait comme stratégie discursive pour parler du Dao, cet *absconditum* dont la nature évasive, intangible et ineffable imposait un propos oblique, allusif et allégorique.

Réplique musicale du Non-être, le Grand Son était comme celui-ci conçu tour à tour sur le mode négatif d'un inconditionné, d'un absolu dénué de toute propriété positive, ou sur le mode inclusif d'une omni-totalité, somme universelle de toutes ces propriétés particulières.

Nous nous intéresserons pour commencer à ce passage des *Remarques générales sur le Laozi* (*Laozi weizhi lüeli* 老子微指略例) :

夫物之所以生，功之所以成，必生乎無形，由乎無名。無形無名者，萬物之宗也。不溫不涼，不宮不商。聽之不可得而聞，視之不可得而彰，體之不可得而知，味之不可得而嘗。故其為物也則混成，為象也則無形，為音也則希聲，為味也則無呈。故能為品物之宗主，苞通天地，靡使不經也。若溫也則不能涼矣，宮也則不能商矣。形必有所分，聲必有所屬。故象而形者，非大象也；音而聲者，非大音也。

En règle générale, ce par quoi les choses adviennent à l'existence et les œuvres parviennent à leur accomplissement, est que nécessairement elles naissent du sans-forme et procèdent du sans-nom. Le sans-forme et sans-nom est l'ancêtre des dix-mille êtres. Ni tiède ni frais, ni *gong* ni *shang*, on l'écoute sans obtenir de l'entendre, le regarde sans réussir à en distinguer l'aspect, cherche à l'éprouver sans parvenir à le connaître, le goûte sans en pouvoir saisir la saveur. C'est pourquoi en tant qu'entité il est complétion indistincte, en tant qu'image il est sans forme tangible, en tant que son il est infimité des notes, et en tant que saveur il n'a pas de goût. C'est ainsi qu'il peut être l'ancêtre et le maître des existants de toutes les espèces, embrasser et pénétrer le Ciel et la terre en leur totalité, de sorte que tout est pris dans sa chaîne. S'il était tiède alors il ne pourrait plus être frais, s'il émettait la note *gong* alors il ne pourrait plus émettre la note *shang*. Car une forme tangible implique nécessairement une différenciation, et une note particulière implique forcément une appartenance. Aussi l'image qui se donne sous une forme tangible n'est-elle pas la Grande Image, et le son qui résonne en notes audibles n'est-il pas le Grand Son⁷⁶.

Le principe générateur et performatif de tout ce qui existe, appelé ici « maître ancestral » (*zongzhu* 宗主) de la multitude⁷⁷, est décrit par une triple négation qui fait de lui un objet sans qualité : sans forme (*wuxing* 無形), sans saveur manifeste (*wucheng* 無呈) et sans sonorité (*xisheng* 希聲, *xi* 希 étant à comprendre dans le sens de *wu* 無 « sans, dépourvu de » plutôt que de *xi* 稀 « infime, ténu »). Ainsi, les existants peuvent se définir par des

⁷⁶ *Laozi weizhi lüeli* 老子微指略例, connu également sous le titre *Laozi zhilie* 老子指略. *Wang Bi ji jiaoshi* 王弼集校釋 (Recueil des Œuvres de Wang Bi annotées), annotations de Lou Yulie 樓宇烈, Pékin, Zhonghua shuju, 1980, 2009, p. 195. R. Wagner *A Chinese Reading of the Daodejing : Wang Bi's Commentary on the Laozi with critical text and translation*, New York, State University of New York Press, 2003, p. 82-86. Ces idées trouvent des développements similaires dans le commentaire au *Laozi* : *Laozi zhu* 41, 14, 23 ou 35 (*Wang Bi ji jiaoshi* p. 113, 31, 57 et 88 ; Wagner p. 257, 161, 193 et 231).

⁷⁷ Dans d'autres textes de Wang Bi, cette polarité du principe ontologique et des existants actualisés porte d'autres désignations : la mère (*mu* 母) et les « fils » (*zi* 子), la « racine/ base/ fondation » (*ben* 本) et les « rameaux/ extrémités/ frondaisons » (*mo* 末), qui tous suggèrent l'existence d'un rapport dialectique entre une matrice unique et ses créatures plurielles.

traits spécifiques, antinomiques (tiède *wen* 溫 ou frais *liang* 涼, *gong* 宮 ou *shang* 商, etc.) ; mais lui qui est la base commune des deux pôles ne peut être aucun des deux. En effet, le champ du réel obéit à une logique dissociatrice selon laquelle se donner sous une certaine forme implique de se différencier (*fen* 分)⁷⁸ des autres, et résonner dans une note particulière de se ranger sous une certaine catégorie (*shu* 屬) plutôt que sous une autre. Telle est la nécessité disjonctive de la loi scolastique bien connue selon laquelle « toute détermination est négation ». Dans la mesure où l'avènement d'une détermination se fait toujours à l'exclusion d'une autre, et où l'individuation signe ipso facto la perte de la totalité, il est nécessaire que le grand Son ne s'actualise pas dans telle ou telle note et ne concrétise dans aucune, restant ainsi virtualité pure et infinie⁷⁹.

La dimension totale du Grand Son, présentée ici sous l'angle d'une négativité conduisant à la suspension du discours, à l'apophatisme⁸⁰, peut être mis en lumière à l'inverse par cet autre passage de Wang Bi, dans sa *Résolution des points controversés du Lunyu* (*Lunyu shiyi* 論語釋疑) :

[子溫而厲，威而不猛，恭而安]：溫者不厲，厲者不溫；威者心猛，猛者不威。恭則不安，安者不恭，此對反之常名也。若夫溫而能厲，威而不猛，恭而能安，斯不可名之理全矣。故至和之調，五味不形；大成之樂，五聲不分；中和備質，五材無名也。

[Le Maître savait rester grave dans sa douceur, il inspirait une crainte respectueuse sans effaroucher, était plein d'égards sans rien de forcé] : L'homme doux ne fait pas montre de gravité ; qui se montre grave n'est pas doux. Celui qui inspire le respect est farouche, qui effarouche n'inspire guère le respect. L'homme poli perd son naturel, celui qui ne force rien n'est pas respectueux. Ce sont là des termes exprimant couramment des qualités antithétiques. Or si en étant doux l'on est également capable de se montrer grave, si l'on peut imposer le respect sans effaroucher, et rester plein d'égards sans rien de forcé, c'est que le principe d'ineffabilité est maintenu intact. C'est pourquoi dans l'arrangement de la combinaison parfaite les cinq saveurs ne se manifestent pas, dans la Musique du Grand Achèvement les cinq notes ne se distinguent pas, et dans l'harmonie médiane où toutes les qualités sont au complet les cinq talents restent sans nom⁸¹.

Dans cette description paradoxale qui ne souligne plus, par l'anaphore négative (不 A 不 B), l'absence de toute détermination mais sur la coordination inclusive (A 而 B) la coprésence de toutes, Confucius réunit des propriétés incompatibles voire contradictoires (Wang Bi les appelle des « appellations communes pour des contraires » *duifan zhi*

⁷⁸ *Fen* 分 dont la graphie même porte l'élément du « couteau », signifie au sens propre « découper », et correspond au préfixe français *dé-* ou *dis-*, comme dans « distinguer, délimiter ou démarquer ». A. Cheng, *Histoire de la Pensée Chinoise*, p. 332.

⁷⁹ Sur ce thème, on peut renvoyer à l'*Éloge de la fadeur* de François Jullien, tout entier consacré à la recherche de ses différents avatars en philosophie, dans la nature humaine et dans les arts, tout particulièrement en musique. Voir aussi le chapitre « La grande image n'a pas de forme », dédié au commentaire du *Laozi* par Wang Bi dans *La grande image n'a pas de forme. À partir des Arts de peindre de la Chine ancienne*, p. 77-98.

⁸⁰ C'est un motif que l'on retrouve également dans la Théologie Négative des philosophes médiévaux : Pierre Hadot : « Théologie négative », dans *Encyclopædia Universalis* c. 22, Paris, Encyclopædia Universalis 1990, p. 495.

⁸¹ *Lunyu shiyi* 論語釋疑, Wang Bi *ji jaoshi* p. 624. Nous avons fait figurer le texte des *Entretiens* entre crochets avant le commentaire de Wang Bi.

changming 對反之常名, autrement dit des antinomies) qui, selon la nécessité disjonctive rappelée en début de glose, ne devraient logiquement pas s'appliquer ensemble à un même objet. Par cette alliance de fermeté (*li* 厲) et de douceur (*wen* 溫), de déférence (*gong* 恭) et de naturel (*an* 安), de majesté imposante (*wei* 威) sans brutalité (*bu meng* 不猛), nous pourrions comprendre, dans une perspective confucéenne, que Confucius se tient au centre de qualités antipodiques sans verser dans la démesure de l'une ou de l'autre. Les formules balancées, scandées par la particule *er* 而, suggèrent qu'il se maintient dans un délicat équilibre entre les extrêmes, dans ce juste milieu du *Zhongyong* 中庸 qui constitue la pierre angulaire de l'éthique confucéenne⁸². Mais l'interprétation de Wang Bi met l'accent moins sur la subtile complexité du personnage ou son équilibre funambulesque, que sur l'intégrité du « principe d'indicibilité » (*bu ke ming zhi li* 不可名之理) qu'il réalise en lui à travers cette *coincidentia oppositorum*, coexistence des opposés ou inclusion des pôles⁸³.

Ces deux passages nous permettent de comprendre de manière privilégiée que le *wu* 無, loin d'être une vacuité stérile ou un néant aride, est la source riche de toutes les potentialités, le noyau qui contient toutes les virtualités mais ne s'actualise en aucune, ou bien s'actualise en toutes à la fois, dans la cohérence (co-haere, littéralement « tenir ensemble ») des antinomies et l'effondrement des logiques disjonctives.

La « musique du Grand Accomplissement » *dacheng zhi yue* 大成之樂, qui est une autre appellation de la Grande musique *dayin* 大音, introduit par rapport à celle-ci une nuance supplémentaire : si l'on choisit de la lire non pas dans le sens passif d'un état de perfection, mais avec une valeur factitive de perfectionnement, elle pointe la dimension opérante et efficace de cette musique : comme le Dao lui-même, elle parachève de manière cachée tout ce qui est sous le Ciel. Il nous semble que sur ce point, c'est bien à Wang Bi que Ji Kang fait écho lorsqu'il parle de sa « Grande musique sans sons », qui opère

⁸² Le *Zhongyong* 中庸 ou « Invariable Milieu » expose les enseignements de Confucius relatifs à la quête chez le Sage d'un équilibre *zhong* 中 et d'une harmonie *he* 和, autrement dit le maintien d'un « juste milieu » invariable des passions. Pour citer ici deux passages significatifs : *Zhongyong* § 1 : « 喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和：Tant que plaisir, colère, tristesse et joie ne se sont pas manifestés, on dit qu'ils se tiennent au Milieu. Lorsqu'ils se manifestent sans dépasser la juste mesure, on dit qu'ils sont en harmonie. » Et *Zhongyong* § 33 : « 君子之道，淡而不厭，簡而文，溫而理 (...) La Voie de l'homme de bien est fade mais ne lasse pas, elle est simple et néanmoins ornée, modérée et cependant ordonnée. » Cf. *Zhongyong zhangju* 中庸章句, *Sishu zhangju jizhu* 四書章句 (ZHSJ p. 17 et 39).

⁸³ Le thème d'une réunification des antagonismes remonte aux écoles présocratiques, et principalement à Héraclite d'Éphèse (VI^e-V^e s. av. J.-C) ; celui-ci mettait en lumière dans d'énigmatiques formules le principe de l'Unique, dont la fonction harmonisante permet de rapprocher et ajuster des contraires affrontés, de rassembler les contradictions sans les supprimer (voir notamment les Fragments DK 10, 67, 88 ; 32, 41, 108). Quant à l'expression latine *coincidentia oppositorum*, elle est attribuée au théologien et philosophe néo-platonicien allemand Nicolas de Cues (1401-1464), dans son essai La Docte Ignorance (*De Docta Ignorantia*, 1440). Méthode fondée sur le dépassement de la logique aristotélicienne, elle permet la synthèse, dans l'infini de la nature divine, d'antinomies apparemment insolubles pour l'intelligence humaine (comme Être et Non-Être, Un et Multiple, Nécessité et Liberté). Cf. M. De Gandillac : *La Philosophie de Nicolas de Cues*, Paris, 1942.

silencieusement et sans intentionnalité mais par qui tout s’accomplit : elle assure la création et la transformation de toutes choses, et sur le plan social et politique elle assure aux hommes leur quiétude, leur sécurité, leur concorde. Une telle musique, dans son action discrète et intangible, est comme le père et la mère du peuple 民之父母. Elle constitue le pendant taoïste de la conception confucéenne de la « Musique sans son » évoquée plus haut, et met en évidence une certaine affinité entre les deux paradigmes.

La notion de « mère » se comprend bien sûr à la lumière des développements de Wang Bi sur la polarité ontologique du non-être et des étants (*wu you* 無有), et de toutes ses déclinaisons : l’un et le multiple (一眾 *yi zhong*), la racine et les branches (*ben mo* 本末), la mère et les fils (*mu zi* 母子). Mais sous cet éclairage elle reste trop métaphysique, alors que l’on perçoit sous le pinceau de Ji Kang quelque chose d’organique, de vital : tout le passage est imprégné de ces images nourricières, de ces connotations de douceur, de bienveillance, d’abondance, associées à la figure maternelle (par ex. « les espèces tarries ou flétries étaient humectées et nourries de fluides revitalisants ; à l’intérieur des six directions, tous les êtres baignaient dans le Vaste Courant » 枯槁之類，浸育靈液，六合之內，沐浴鴻流).

Par conséquent, nous inclinons à faire de l’expression « le père et la mère du peuple » une lecture littérale, la moins figurée possible : le père et la mère, *ie.* les parents, sont ceux qui donnent le jour, mettent au monde : le père enseme, la mère donne naissance, tous deux accompagnent ensuite leurs enfants dans leur croissance et leur développement ; mais fondamentalement, ce développement ne leur appartient plus, il suit ses propres règles, déterminées par la configuration de chaque enfant.

Cette lecture nous permet de comprendre l’articulation avec la phrase précédente — et ainsi même d’éclairer le sens de cette phrase, qui peut poser difficulté : « *yue zhi wei ti, yi xin wei zhu* 樂之為體，以心為主 : c’est dans l’esprit que réside l’essence de la musique » signifie qu’il n’existe pas une substance émotionnelle ou morale de la musique, et que l’effet qu’elle exerce ne peut se comprendre que par les dispositions mêmes du cœur sur lequel elle agit. C’est cette configuration du cœur qui détermine et commande (*zhu* 主) l’action de la musique. Cet énoncé qui longtemps nous a laissé perplexe s’inscrit donc dans la continuité de la métaphore des flûtes célestes, il précise la conception de la transformation musicale chez Ji Kang, cette fois du point de vue des mœurs — puisque tel est l’objet de cette dernière partie du dialogue. C’est le même principe actualisant qui œuvre sur l’affectivité d’un individu et sur les mœurs du corps social. L’idée est poussée à son extrême ici, puisque la musique n’est même plus audible : seuls résonnent les esprits.

b. *Excursus intempestif* : « *Quatre minutes trente-trois de silence* »

Aussi anachronique que puisse sembler ce rapprochement, c'est chez le compositeur John Cage (1912-1992) que nous proposons de trouver l'illustration du propos de Ji Kang, et l'exemple concret d'une « musique inaudible », qui met au monde l'âme des hommes⁸⁴.

Inspiré par son ami Robert Rauschenberg (1925-2008) qui avait produit une série de « peintures blanches » (Les *White Paintings* de 1951), à savoir des toiles en apparence vides, mais qui changeaient de ton en fonction des modulations de luminosité de la pièce où elles étaient exposées, ou de l'ombre des personnes qui se tenaient devant elles pour les contempler (en d'autres termes, un vide qui laissait régner la conformation propre des êtres et ne se configurait que par l'avènement du monde), John Cage conçut l'idée d'une œuvre musicale fonctionnant sur le même principe, et mobilisant l'alter ego sonore de la blancheur : le silence⁸⁵. Il composa donc une pièce intitulée « 4'33'' » [Quatre minutes trente-trois secondes], inexactement surnommée « le morceau silencieux », et qui fut l'une des œuvres les plus déroutantes et controversées de l'histoire de la musique. Écrit pour le piano, le morceau est structuré par trois mouvements principaux. Sur la partition (l'original de 1952 est perdu, reste aujourd'hui une version publiée par Cage en 1961) chaque mouvement est présenté au moyen de chiffres romains (I, II & III) et est annoté *TACET* (« il se tait » en latin), terme utilisé dans la musique occidentale pour indiquer à un instrumentiste qu'il doit rester silencieux pendant toute la durée du mouvement. Une note de John Cage complète cette partition :

Note : le titre de cette œuvre correspond à la durée totale de son exécution en minutes et secondes. À Woodstock, New York, le 29 août 1952, le titre était « 4'33'' » et les trois parties duraient respectivement 33'', 2'40'' et 1'20''. Elle fut exécutée par David Tudor, pianiste, qui signala le début des parties en fermant le couvercle du clavier, et leur fin en l'ouvrant. (...) L'œuvre peut cependant être exécutée par n'importe quel instrumentiste ou combinaison d'instrumentistes et sur n'importe quelle durée⁸⁶.

Le jour de la représentation au Maverick Concert Hall de Woodstock, le pianiste exécuta la « partition », se livrant à la pantomime décrite ci-dessus, regardant et tournant les pages d'une partition sans notes. Les micros étaient dirigés non vers le piano mais vers la salle, donnant à entendre tous les bruits environnants (le souffle des ventilations, un léger vent dehors, les gouttes de pluie sur le toit) ainsi que ceux qui émanaient du public lui-même : les gens qui toussent, se raclent la gorge, font craquer leur chaise, se mettent à parler à voix

⁸⁴ L'incongruité de la référence s'atténue quelque peu si l'on rappelle l'influence prégnante que John Cage lui-même reconnaît avoir reçue de la « philosophie orientale », depuis le *Yijing* jusqu'au bouddhisme zen, en passant par Zhuangzi.

⁸⁵ R. Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, New York, Limelight, 1988. Édition française : *Conversations avec John Cage*, trad. M. Dachy, Paris, éditions des Syrtes, 2000) ; Kyle Gann : *No Such Thing as Silence : John Cages 4'33''*, Londres, Yale University Press, 2010. Édition française : *No silence. 4'33'' de John Cage* (trad. Jérôme Orsoni), Paris, Allia 2014. (Autres ouvrages, non consultés : D. Revill, *The Roaring Silence : John Cage, A Life*, New York, Arcade, 1992 ; Douglas Kahn : « John Cage : Silence and Silencing », *The Musical Quarterly*, vol. 81 n°4, 1997, p. 556-598).

⁸⁶ John Cage, [4'33''], New York, C.F. Peters, 1961.

basse, protestent ou même quittent la salle⁸⁷. C'est précisément ce point qui nous intéresse : outre mettre en évidence la nature bruyante du silence, toujours peuplé de sons, même hasardeux ou ténus, et déconstruire le mythe d'un grand silence originaire, blanc, mystique, d'où les sons se détacheraient comme des éléments impurs⁸⁸, il semble que John Cage ait voulu donner à entendre par cette œuvre les bruits des choses, la voix propre des êtres, enfantés par le *tacet* du pianiste.

Nous laisserons à John Cage le mot de la fin, où l'on peut entendre un singulier écho au propos de Ji Kang :

En fait, la pièce n'est pas silencieuse (...) ; elle est pleine de sons, mais de sons auxquels je n'avais pas pensé au préalable, que j'entends pour la première fois en même temps que les autres les entendent. Ce que nous entendons est déterminé par notre propre vide, notre propre réceptivité ; nous les recevons dans la mesure où nous en sommes vides. Si quelqu'un est plein, ou si dans le cours de l'interprétation il devient plein de l'idée que, par exemple, cette pièce est un tour de passe-passe pour choquer ou dérouter, alors, c'est ce que c'est. Toutefois, rien n'est simple ou unidimensionnel. C'est une action parmi des milliers : elle va dans toutes les directions et elle sera reçue de différentes façons qui sont imprévisibles. Celles-ci varieront : être choqué et dérouté, sentir son esprit apaisé et être illuminé. Si quelqu'un s'imagine que j'ai eu l'intention de produire l'une de ces réponses, il devra alors imaginer que j'ai eu l'intention de les produire toutes⁸⁹.

C – Plaisir esthétique et beauté musicale : l'exemple du *Qinfu*

Le *Qinfu* de Ji Kang offre, sous la forme poétique, une belle illustration des arguments et raisonnements théoriques développés dans le cadre polémique du dialogue. Sa lecture nous donne l'occasion de constater concrètement ce que nous appelons le *geste esthétique* de Ji Kang, qui affranchit la musique de ses logiques émotionnelles et morales : les descriptions sont significativement exemptes de toute détermination en termes de sentiments, mais aussi de toute caractérisation morale ou de toute allusion à une vertu transformatrice et bonifiante de la musique. En outre, on voit se faire jour sous le pinceau de Ji Kang l'idée d'un véritable *plaisir esthétique* et d'une *pure beauté* de la musique.

⁸⁷ Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, p. 106-107.

⁸⁸ C'est ce que lui enseigna sa visite de la chambre anéchoïque (i.e. qui ne produit pas d'écho, soit une enceinte dont les parois absorbent les ondes acoustiques afin d'approcher les conditions du silence absolu) de l'université de Harvard : s'attendant à y « entendre » le silence, c'est à dire, un silence absolu, de l'ordre de la disparition de tout bruit, Cage entendit tout au contraire un vacarme, un bruit aigu et un grave, correspondant comme allait le lui expliquer peu après l'ingénieur responsable, à l'activité de son système nerveux et à la circulation du sang dans son corps. (Cage relate cette expérience dans son *A Year from Monday* : Middletown, Wesleyan University Press, 1990, p. 134). Il comprit dès lors l'impossibilité du silence et son bruissement intrinsèque, dont il n'eut de cesse de chercher à révéler dans son œuvre la musicalité.

⁸⁹ Lettre de J. Cage (1954), citée par K. Gann, *No silence. 4'33" de John Cage*, p. 155.

Nous proposons de procéder ici à une étude comparée synthétique du *Qinfu* de Ji Kang avec les autres *fu* sur les instruments de la tradition confucéenne conservés dans le *Wenxuan*, qui apportent un contrepoint intéressant à ses idées et en font mieux ressortir la spécificité. Sans procéder à une analyse stylistique approfondie ni à une comparaison systématique, cette étude se concentrera sur les deux points qui nous ont intéressés jusqu'ici : l'absence de registre sentimental et moral dans les descriptions de la musique, aussi bien sur le plan de ses propriétés que sur celui de ses effets ; et corollairement, la prégnance sémantique du mouvement et de la nature, convoqués par de riches champs lexicaux et une abondance d'impressifs, de métaphores.

C'est avant tout par contraste avec la prépondérance du registre sentimental et moral dans les autres *fu* sur les instruments que l'on peut mettre en évidence son absence dans le *Qinfu* de Ji Kang. Nous avons déjà cité plus haut deux extraits des rhapsodies sur la syrinx *Dongxiao fu* 洞簫賦 et sur l'orgue à bouche *Sheng fu* 笙賦 qui soulignaient la puissance émotionnelle de la musique ; pour ce qui est à présent de la caractérisation morale de la nature et des effets de la musique, nombreux exemples peuvent être cités. Ainsi pour commencer, toujours dans le *Dongxiao fu* :

故聽其巨音 (...) 若慈父之畜子也。其妙聲，則清靜厭■，順敘卑達，若孝子之事父也。 (...) 優柔溫潤，又似君子。 (...) 其仁聲，則若飄風紛披，容與而施惠。

À l'écoute de ses sons puissants, (...) ils ressemblent au père aimant qui nourrit ses fils. Pour les sons plus subtils, ils sont purs, calmes et paisibles, doux, humbles et dociles, tels un fils pieux servant son père. (...) Dans leur affable indulgence et leur mansuétude, ils ressemblent aussi au gentilhomme. Quant aux sons bienveillants, ils essaient comme une brise chaude dispensant généreusement ses bienfaits.

故貪饕者聽之而廉隅兮，狼戾者聞之而不懟。剛毅彊<虎武>反仁恩兮，嚙啗逸豫戒其失。 (...) 嚚頑朱均惕復惠兮，桀跖鬻博偏以頓悴。吹參差而入道德兮，故永禦而可貴。

Lorsque les avares et cupides entendent sa musique, il deviennent sobres et intègres ; les violents et malveillants ne conçoivent plus de rancœur ; les durs, vicieux et cruels, font tous retour à la bienveillance et à la bonté ; les paresseux et indolents mettent terme à leurs méfaits. (...) Ces idiots et butés de Zhu et Jun recouvrent leur intelligence ; Jie, Zhi, Yu et Bo⁹⁰ deviennent misérables de fatigue. La musique de la syrinx, dans la diversité de ses sonorités, fait entrer dans la moralité, c'est pourquoi elle est digne d'être toujours appréciée et honorée⁹¹.

De même dans la *Rhapsodie sur la Flûte* (*Changdi fu* 長笛賦) de Ma Rong 馬融 (79-166)⁹² :

故聆曲引者，觀法於節奏，察變於句投，以知禮制之不可逾越焉。

⁹⁰ Zhu 朱 i.e. Dan Zhu 丹朱 et Jun 均 i.e. Shang Jun 商均, respectivement fils stupides de Yao et Shun ; Jie 桀, tyran débauché, dernier souverain de la dynastie Xia ; Zhi 跖 célèbre brigand de l'époque des Royaumes combattants ; Yu 鬻 désigne vraisemblablement Xia Yu 夏育, guerrier connu pour sa férocité ; Li Shan identifie Bo 博 comme Shen Bo 申博 dont on sait seulement qu'il était célèbre pour son courage.

⁹¹ *Wenxuan* 17, SHGJ p. 786, 787.

⁹² *Wenxuan* 18, SHGJ p. 807-822 ; trad. Knechtges p. 259-279.

En écoutant les mélodies, on observe les normes dans leurs rythmes et discerne les variations dans leur phrasé, et l'on sait par là que les régulations du Rite ne peuvent être transgressées.

是以尊卑都鄙，賢愚勇懼。魚鱉禽獸，聞之者莫不張耳鹿駭(...)拊譟踴躍，各得其齊。人盈所欲，皆反中和，以美風俗。 (...)長萬輟逆謀，渠彌不復惡。 (...)王公保其位，隱處安林薄。鱗魚喁於水裔，仰駟馬而舞玄鶴。

C'est ainsi que nobles ou vils, beaux ou laids, sages ou sots, braves ou couards, poissons, tortues, oiseaux et quadrupèdes, à son écoute tendent l'oreille et s'emballent comme des cerfs. (...) Ils acclament et applaudissent, exultent et bondissent, atteignant chacun leur propre mesure. Les hommes qui cherchaient à combler leurs désirs font tous retour à l'harmonie du milieu, de manière à perfectionner les mœurs et les coutumes. (...) Changwan met terme à ses traîtres machinations et Qumi ne commet plus de mauvaises actions⁹³ (...) Les rois et les princes préservent leur position, les ermites s'établissent dans leur sylvestre retraite (...) Les esturgeons sortent la tête à la surface de l'eau, les chevaux lèvent les yeux de leur fourrage et les grues sombres se mettent à danser⁹⁴.

On voit dans ces quelques exemples que la musique, quand elle n'est pas elle-même décrite en termes moraux, est un agent de transformations morales qui opère sur l'ensemble de la société et jusque sur le règne animal ; elle apparaît invariablement comme une puissance qui altère, une influence qui infléchit : investie d'un rôle de répression des émotions et de modération des penchants naturels, elle corrige les défauts, redresse les travers, rectifie les mauvaises inclinations. À cet égard, la *Rhapsodie sur le sifflement* (*Xiaofu* 嘯賦)⁹⁵ elle-même ne fait pas exception. Ce texte dont nous avons pourtant eu soin de montrer l'originalité à maints égards⁹⁶ n'échappe pas sur ce point à la rhétorique confucéenne classique et, lorsqu'il en vient à la description des effets du sifflement, en souligne lui aussi la puissance transformatrice, le pouvoir de régulation des penchants immodérés et excessifs, et de purification et rectification des mœurs :

收激楚之哀荒，節北里之奢淫。

Il réprime la débauche de chagrin des airs de Lichu, et régule les débordements lascifs des danses de Beili⁹⁷.

⁹³ Nangong Changwan 南宮長萬, grand général de Song 宋 sous les Printemps et Automnes, qui tua le Duc Min 愍 avec un échiquier au cours d'une chasse pour se venger d'une insulte. Cf. *Zuo zhuan*, « Duc Zhuang » 12^{ème} année et *Shiji* 38.1624 ; Gao Qumi 高渠彌, grand dignitaire de Zheng sous les Printemps et Automnes : craignant d'être mis à mort par le Duc héritier Zhao qui le détestait, il profita d'une chasse pour le tuer d'une flèche. Cf. *Zuo zhuan*, « Duc Huan » 17^{ème} année et *Shiji* 42.1763.

⁹⁴ *Wenxuan* 18, SHGJ p. 816, 818-819.

⁹⁵ *Wenxuan* 18, SHGJ p. 865-871 ; Knechtges p. 315-323.

⁹⁶ Voir le chapitre sur le sifflement dans la partie consacrée à Ruan Ji.

⁹⁷ Ji Chu 激楚 littéralement le « Chu rapide ou turbulent », danse au rythme endiablé, évoquée dans la section « Zhaohun » 招魂 du *Chuci* : « 宮庭震驚，發激楚些 : Les cours du palais tremblent et s'agitent lorsque débute la farandole de Chu ». D'après le commentaire, hommes et femmes sont alors assis mélangés, cordons des bonnets et rubans des ceintures défaits, images typiques de désordre et de licence. Voir également *Huainanzi* « Yuandao » 原道訓 où cette danse est évoquée au milieu des autres musiques envoûtantes et séduisantes de l'antiquité. (Cf. *Huainanzi jishi* 淮南子集釋 He Ning 何寧, Pékin, ZHSJ, 1998, 2006, p. 75) Les « danses de Beili » 北里之舞 désigne les danses non orthodoxes commandées au maître de musique Juan par le tyran Zhou Xin (*Shiji*, « Annales de Yin »). Les deux termes associés désignent par métonymie les musiques licencieuses et les danses de débauche composées pour les souverains dégénérés de royaumes en perdition.

散滯積而播揚，蕩埃藹之溷濁。變陰陽之至和，移淫風之穢俗。

Il chasse et dissipe les amas de souffles engorgés, et balaie la masse brumeuse des poussières turbides. Il réalise l'harmonie parfaite du *yin* et du *yang*, et améliore les viles coutumes nées des mœurs turpides⁹⁸.

Certes, Ji Kang mentionnait bien de son côté la probité de Bo Yi, la bonté de Yan Hui ou la loyauté de Bi Gan, dans ce qui pourrait ressembler à une description de l'influence morale de la musique chez ces parangons de vertu ; mais nous avons vu que malgré d'apparentes similitudes, cet argument procédait en réalité d'une logique foncièrement différente : il visait en premier lieu à démontrer que la musique, sur un mode « positif », incite chacun à déployer pleinement sa nature intime, tout à l'inverse de ces auteurs qui décrivent ses effets sur le mode « négatif » de la contrainte ou de la contrariété, de la réforme ou du retranchement, où chacun *s'altère*, se bonifie, se déprend d'un état antérieur. Cet argument illustre en outre l'idée que la licence ou la vertu se trouvent préalablement dans l'esprit de chacun, et que la musique se contente de les révéler et de les porter à leur accomplissement. Ce sont là deux singularités majeures de l'esthétique de Ji Kang et de sa conception de l'efficace musicale.

Quant aux airs évoqués, ceux qui dans le répertoire sont traditionnellement rattachés à une inspiration confucéenne ou considérés comme des airs nobles et vertueux, sont décrits par Ji Kang sans aucun qualificatif emprunté au registre moral :

Ainsi par exemple, « Blanche Neige » (*baixue* 白雪), le « Jue pur » (*qing jue* 清角) ou le « Zhi pur » (*qing zhi* 清徵), qui comptent parmi les airs les plus anciens et les plus nobles du répertoire, étaient traditionnellement considérés comme des morceaux aux pouvoirs extraordinaires, capables de convoquer les esprits, et réservés aux auditeurs de haute vertu (faute de quoi ils provoquaient des effets désastreux, comme le montrent les récits du *Hanfeizi* rapportés en notes de traduction) ; dans cette approche amoralisée qui le caractérise, Ji Kang les décrit quant à lui en recourant exclusivement à des métaphores naturelles, à des images de montagne, de houle, de flots, ou encore à de nombreux impressifs convoquant la vitesse, l'ampleur, la richesse, la profusion, l'intensité des sons. Il évoque pour finir leurs « charmes prégnants jusqu'à la fin du morceau » (*han xianmei yi song zhong* 含顯媚以送終). Des compositions évoquant des souverains ou ministres vertueux, comme la « Chanson du Vicomte de Wei » (*Weizi cao* 微子操) ou la « Pénétration universelle des vertus de Yao » (*Yao chang* 堯暢), sont décrites en termes de « largesse et splendeur, richesse et ampleur » (*kuan ming hong run* 寬明弘潤), sans mention d'aucune vertu.

De la même manière, un « air merveilleux » *qi nong* 奇弄 désignant spécifiquement dans le répertoire pour *qin* les mélodies véloces et virtuoses, par opposition aux rythmes lents et posés des « mélodies correctes » *zhengsheng* 正聲, est décrit lui aussi pour

⁹⁸ *Wenxuan* 18, SHGJ p. 867.

l'essentiel au moyen de métaphores naturelles et d'impressifs. On relève même la citation littérale d'un passage du *Zuozhuan* : « *qu er bu qu, zhi et bu ju* 曲而不屈，直而不倨 : [Les sons des Hymnes] ploient mais sans flancher, et sont droits mais sans morgue », qui n'est autre que l'appréciation hautement laudative formulée par Ji Zha sur la plus éminente des formes musicales que sont les Hymnes (*song* 頌)⁹⁹. Sous le pinceau de Ji Kang, ce sont donc des airs considérés comme faciles et populaires qui se voient crédités de caractérisations réservées aux airs les plus nobles, mais ces qualificatifs sont là encore dénués de toute connotation morale.

Enfin, dans son inventaire sélectif des compositions pour *qin*, Ji Kang juxtapose sans les distinguer des airs nobles de la tradition classique et les airs vulgaires, d'origine souvent exotique : ainsi, le « Printemps ensoleillé » (*Lingyang* 陵陽 ou *Yangchun* 陽春), archétype de la musique élevée et d'un abord difficile pour l'homme du commun, côtoie « L'homme de Ba » (*Baren* 巴人), exemple type de l'air facile et populaire. Sans élection ni dépréciation, les deux airs aux accents variés sont ici mis à parité, le but étant de suggérer l'amplitude de registre la musique pour *qin*, la richesse inégalable de son répertoire et la puissance de ses effets. Ce sont ensuite la « Mélodie de Guangling » (*Guangling san* 廣陵散) air de prédilection de Ji Kang, dont les accents véhéments et belliqueux évoquent la sanglante histoire du spadassin Nie Zheng 聶政¹⁰⁰, les *yuefu* *Dongwu* 東武 et *Taishan* 太山, le « Dragon volant » (*Fei long* 飛龍) air rituel joué dans les appartements impériaux, le « Brame des cerfs » (*Lu ming* 鹿鳴) Ode du *Shijing* chantée lors des banquets en l'honneur des ministres, le « Coq kun » (*Kun ji* 鷓鴣) ou la « Divagation des cordes » (*Youxian* 游弦), arrangements de mélodies populaires, qui sont indistinctement loués pour leur musicalité naturelle, la fluidité, la pureté, la profondeur de leurs sonorités, et leur vertu apaisante ou cathartique. Comme le souligne Miao Jianhua, tandis que l'esthétique traditionnelle condamne les sonorités nouvelles des musiques vulgaires, qui charment les oreilles et

⁹⁹ *Zuozhuan*, Duc Xiang 29^{ème} année.

¹⁰⁰ *Guangling san* n'appartient pas à ce que l'orthodoxie appelle les « musiques correctes » (正樂) : outre sa thématique vengeresse et révoltée, certaines séquences aux accents exaltés, aux changements brusques et aux violents contrastes lui vaudront de vigoureuses critiques de la part des penseurs orthodoxes. Ainsi Zhu Xi 朱熹 (Song) : « *Qi sheng zui bu heping, you chen ling jun zhi yi* 其聲最不和平，有臣凌君之意 : Ses sonorités sont ce qu'il y a de moins égal et harmonieux, elles suggèrent l'indiscipline et l'outrage du vassal à son seigneur. » (*Ziyang qinshu* 紫陽琴書, cité dans le *Qinshu daquan* 琴書大全 *Anthologie exhaustive des ouvrages sur le qin*) ; de même Song Lian 宋濂 (début des Ming) : « *Qi sheng fenu zaoji, buke wei xun, ningke wei fa hu* 其聲憤怒躁急，不可為訓，寧可為法乎 : Cette mélodie est pleine de ressentiment et d'agitation, elle ne doit être enseignée, et comment pourrait-elle faire office de modèle ? » (Postface du *Taigu yiyin* 太古遺音, citée dans le *Qinshu daquan* 琴書大全). Cf. Liu Zaisheng 劉再生 : *Zhongguo gudai yinyueshi jianshu* 中國古代音樂史簡述 (*Abrégé d'Histoire de la Musique Chinoise Ancienne*), Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 2006, p. 208. Cette mélodie fera évidemment l'objet d'une étude spécifique, dans la mesure où c'est l'air que Ji Kang a joué publiquement sur l'échafaud avant sa mort, et où ce choix revêt une signification hautement symbolique.

égarent le cœur, Ji Kang les décrit dans le *Qinfu* comme des mélodies émouvantes dont il reconnaît l'entière beauté¹⁰¹.

On voit de surcroît se faire jour la notion d'un plaisir esthétique pur, qui n'a plus rien de la joie trouvée dans la mise en œuvre de la vertu ou la réalisation de l'harmonie sociale, et qui vient ainsi renforcer l'amoralité foncière de l'esthétique de Ji Kang :

Déjà dans le *Sheng wu aile lun*, ce passage soulignait le plaisir que l'on pouvait trouver dans les mélodies condamnées par les confucéens comme lascives et licencieuses :

姣弄之音，挹眾聲之美，會五音之和，其體贍而用博，故心役於眾理。五音會，故歡放而欲愜。

La musique d'une gracieuse mélodie puise à la beauté des multiples notes et allie l'harmonie des cinq tons ; la matière en est riche et les effets étendus, aussi l'esprit est-il subjugué par la multitude des inflexions musicales ; les cinq tons sont conjointement utilisés, c'est pourquoi le plaisir s'épanche sans retenue et les désirs sont comblés.

Si la musique n'engendre ni joie ni tristesse, elle peut en revanche procurer à ses auditeurs une sensation de plénitude et de satisfaction, de joie qui n'est pas une joie produite par une nature supposément joyeuse de la musique (puisque il n'existe rien de tel), mais trouvée dans la pure beauté de notes, dans la perfection de l'harmonie, et dont on comprend qu'elle définit le plaisir esthétique. Ainsi dans ce passage du *Qinfu* :

蹠蹠礫礫，美聲將興。固以和昶，而足耽矣。

Les sons, d'abord sporadiques, gagnent en ampleur et déploient toute leur beauté. Leur harmonie est si pénétrante qu'elle nous emplit de volupté.

Même s'il est fait mention au vers suivant de ce que nous avons traduit par des « mélodies admirables aux sonorités parfaites » (*zheng sheng* 正聲, *miao qu* 妙曲), il n'est pas certain que la locution *zheng sheng* 正聲 désigne ici la « musique correcte » de l'orthodoxie confucéenne et s'inscrive dans le paradigme musique élevée (*ya yue* 雅樂) vs musique licencieuse (*yin sheng* 淫聲). Comme nous l'avons indiqué en note de la traduction, eu égard au contexte où elle est employée (l'accordage de l'instrument), nous faisons l'hypothèse qu'elle renvoie plutôt à une correction purement acoustique, c'est-à-dire à la justesse des rapports entre les notes et à la perfection de l'harmonie à laquelle le musicien parvient lorsque l'instrument est bien accordé.

Tout au long de la rhapsodie, le lecteur perçoit chez Ji Kang une véritable délectation à décrire la musique au moyen d'images dynamiques, cinétiques, empruntées pour la plupart à des phénomènes naturels : des métaphores de flots, de vents, de montagnes, de chevaux ou d'oiseaux, de fleurs, viennent suggérer le mouvement, le rythme, l'ampleur, le timbre des notes, autrement dit ces propriétés naturelles que Ji Kang avait

¹⁰¹ Miao Jianhua 苗建華 : *Gugin meixue sixiang yanjiu* 古琴美學思想研究 (*Recherches sur l'esthétique du qin*) Thèse de doctorat sous la direction de Cai Zhongde 蔡仲德, Shanghai yinyue xueyuan chubanshe, 2006, p. 123.

mises en lumière dans le *Sheng wu aile lun*. De ces descriptions où la notion de « beauté » est omniprésente (*mei sheng* 美聲, *ying sheng* 英聲, *miao qu* 妙曲, *li* 麗, *wei* 偉, *shuang mei* 雙美, *guiyan* 瑰豔, *qiwei* 奇偉, *jiaomiao* 姣妙, *hongli* 弘麗, *xianmei* 顯媚 etc.), il ressort une impression prégnante de pureté, de perfection sonore, de charme merveilleux, que ne vient entacher aucune projection émotionnelle ni considération morale. Parmi les multiples exemples que nous pourrions trouver, citons seulement :

伯牙揮手，鍾期聽聲。華容灼爚，發采揚明。何其麗也！ (...) 進御君子，新聲
粲亮。何其偉也！

Bo Ya meut ses mains sur les cordes et Zhong Ziqi écoute s'élever radieux les timbres chatoyants. Quelle beauté ! (...) Sous les doigts de ces hommes éminents retentissent, claires et sonores, de nouvelles mélodies. Quelle majesté !

遠而聽之，若鸞鳳和鳴戲雲中；迫而察之，若眾葩敷榮曜春風。既豐贍以多姿，
又善始而令終。嗟姣妙以弘麗，何變態之無窮！

Dans la distance, on croirait entendre le chant harmonieux d'un couple de phénix s'ébattant parmi les nuées ; de près, l'on croirait voir éclore et poudroyer mille fleurs chatoyantes dans le zéphyr printanier. Telle est cette musique, riche, multiple et de bout en bout parfaite. Quel prodige de splendeurs, quelle infinité de métamorphoses !

瑰豔奇偉，殫不可識。

Cette beauté exquise, grandiose et prodigieuse nous demeure à jamais insaisissable.

En comparaison des autres rhapsodies sur les instruments où l'on voit toujours surgir, à l'horizon d'une description de la musique, la mention de ses effets ou bienfaits moraux sur l'auditeur, celle de Ji Kang apparaît singulièrement affranchie de telles finalités : ses descriptions exaltent la beauté de la musique en tant que telle, pour le plaisir qu'elle apporte et sans considération d'un quelconque bénéfice moral ou utilité politique.

CONCLUSION : UN ART SANS FINALITÉ ?

On est donc porté à dire que c'est à la double émancipation de la musique que travaille Ji Kang aussi bien dans le dialogue que dans le poème : sa soustraction aux causalités du *pathos* recouvre et tout à la fois sous-tend son affranchissement vis-à-vis des nécessités de l'*ethos*, de sorte que la musique, privée du pouvoir d'émouvoir, se retrouve du même coup dispensée du devoir de moraliser. Les implications de ce geste sont considérables : rendre la musique à sa vacuité sentimentale équivaut à récuser l'utilitarisme d'une conception qui la mettait au service de la transformation sociale, et par voie de conséquence de l'harmonie politique, et à la décharger du potentiel civilisateur qui lui était imparti depuis des siècles.

Cette démarche est caractéristique de ce qu'on peut appeler l'avènement de l'esthétique, qui compte comme l'une des grandes mutations intellectuelles de la Chine médiévale. En effet, la pensée musicale de Ji Kang s'inscrit dans un contexte intellectuel marqué par l'essor des pratiques artistiques et l'émergence d'une réflexion sur ces formes artistiques, toutes deux progressivement dégagée des tutelles morales, sociales ou didactiques, rituelles et politiques sous lesquelles les avaient maintenues des siècles de catéchisme confucéen. L'effort que déploie Ji Kang en faveur de l'autonomie de la musique participe d'un mouvement général de tous les arts vers leur émancipation, et l'on trouve à cette époque des développements similaires en calligraphie, en peinture ou, de manière plus caractéristique encore, en littérature. À cet égard, l'évolution de la critique littéraire peut être proposée comme paradigme de cette réflexivité que Lu Xun appelle la « prise de conscience de la Littérature » et plus généralement la poursuite de « l'Art pour l'Art »¹⁰².

Jusqu'alors, la critique littéraire n'avait pu se développer car les confucéens, refusant d'appréhender la littérature indépendamment du rituel, de la morale et de la politique, la concevaient comme un outil de diplomatie, au service de la conduite du royaume. Confucius faisait certes grand cas des *Poèmes*, mais pas en tant qu'œuvre littéraire : une clé d'interprétation morale guidait invariablement sa lecture, et il n'existait à ses yeux aucun critère d'appréciation qui fût de l'ordre d'une beauté pure et sans finalité¹⁰³. Dans ces conceptions utilitaristes, la littérature n'avait, aussi bien du point de vue de sa création que de sa réception, de valeur qu'extra-littéraire et de vocation que publique.

Avec les bouleversements politiques qui marquent les dernières années du règne des Han, accompagnés du déclin des valeurs traditionnelles et d'importantes mutations dans les

¹⁰² Lu Xun 魯迅 : *Wei Jin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu zhi guanxi* 魏晉風度及文章與藥及酒之關係 « Manières et écrits des lettrés sous les Wei-Jin, et leur relation avec les drogues et l'alcool », in *Lu Xun quanji* 魯迅全集 *Œuvres complètes de Lu Xun* vol. 3, Pékin, 1956, p. 380.

¹⁰³ D. Holzman : « Confucius and Ancient Chinese Literary Criticism » et « Literary Criticism in the Early Third Century A.D. » in *Chinese Literature in Transition from Antiquity to the Middle Ages*, Ashgate, Variorum Collected Studies Series, 1998, p. 21-41 et 113-137.

esprits, se fait jour une vision inédite de la création artistique, sous-tendue chez les lettrés par une conscience nouvelle de l'existence et du sujet. L'aspiration au désengagement politique, la valorisation de l'affectivité et de la sensibilité, le souci de la vie intime, apparaissent comme autant de tendances individualistes qui se manifestent dans les différents aspects de la vie des lettrés, notamment le rapport aux arts. La littérature, et en particulier la poésie, devient alors un mode d'expression plus personnel et se détourne progressivement du monde objectif pour s'orienter vers la sphère de la subjectivité, de l'intimité, de la psychologie individuelle. De la même manière, le discours sur la littérature se désolidarise des considérations extra-littéraires qui l'enserraient pour se faire plus spécifiquement *esthétique*, au sens où il prend en compte comme jamais auparavant des notions apparentées à la création autonome, au sujet créateur, ou au jugement de goût individuel et libre. Les lettrés de l'ère Jian'an inaugurent ainsi une nouvelle orientation de la théorie littéraire¹⁰⁴, entraînant dans leur sillage les autres arts comme la peinture, la calligraphie, et bien sûr la musique qui, en raison de son association séculaire avec le Rite, constitue a fortiori un foyer crucial de réflexions et de débats.

Ji Kang est assurément le premier à offrir à la musique ses premiers pas, décisifs, vers l'émancipation de ses traditionnels usages rituels, politiques et moraux. Mais dans quelle mesure peut-on parler chez lui d'un art *non fonctionnel*, qui trouve en lui-même sa propre fin, ou encore de ce que la critique moderne est parfois allée jusqu'à qualifier, un peu abusivement nous semble-t-il, d'« art pour l'art » ? Ji Kang fait-il pour autant de la musique une activité purement artistique, l'objet d'une contemplation pure et désintéressée par quoi Kant a pu définir l'essence de l'expérience esthétique¹⁰⁵ ? Comment comprendre alors que, reconnaissant du point de vue musical la beauté des airs de Wei et Zheng, il semble pourtant aussitôt mettre un bémol à son appréciation, se méfiant de cette beauté qui trouble et émeut, sans adopter toutefois la posture morale de ses détracteurs confucéens ? Quel sens donner, dans ce finale du dialogue, à l'irruption de la figure de l'homme

¹⁰⁴ Sans retracer ici toute la généalogie de la critique littéraire, nous pouvons mentionner les textes qui en constituent les jalons majeurs, comme la lettre de Cao Zhi 曹植 à son ami Yang Xiu 楊修, qui bien que fortement marquée par des considérations morales et politiques, est probablement la première lettre à traiter de littérature et de poésie en elles-mêmes, comme une activité dotée d'une valeur propre (*Cao Zijian Yu Yang Dezu shu* 曹子建與楊德祖書, conservée dans le *Wenxuan* juan 42, SHGJ p. 1901) ; l'« Essai sur la littérature » (*Lun wen* 論文) inclus dans le *Dianlun* 典論 de Cao Pi 曹丕 est encore plus décisif, qui insiste sur l'importance des œuvres personnelles et suggère même un critère extra-canonique pour leur évaluation ; il préfigure la floraison d'œuvres de critique littéraire, mais aussi de classifications, d'anthologies etc. dont le *Fu sur les Lettres* (*wen fu* 文賦) de Lu Ji 陸機 (261-303) (conservé dans le *Wenxuan* juan 17, SHGJ p. 761-774) et bien sûr le *Wenxin diaolong* de Liu Xie (ca. 465-ca. 521). Cf. S. Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge & Londres, Harvard UP, 1962.

¹⁰⁵ Kant, dans la « Critique de la faculté de juger esthétique » (première partie de la *Critique de la faculté de juger*, parue en 1790) fait relever le jugement de goût d'une « satisfaction pure et désintéressée », autrement dit « indifférente à l'existence de son objet », et qui n'a à son fondement qu'une « finalité sans fin ». *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1979, trad. A. Philonenko, p. 50-51, 54, 68.

accompli, seul être capable de ne pas se laisser prendre au piège ? Cette réserve et ce tournant dans l'argumentation nous semblent pouvoir être mis en rapport avec un autre passage du *Sheng wu aile lun* dans lequel Ji Kang s'attachait à circonscrire les effets de la musique, et définissait le calme et l'agitation comme les deux seules réactions qu'elle était effectivement capable de produire. Pris sous l'éclairage de la question qui nous intéresse à présent, ce point de l'argumentation se révèle essentiel et constitue une véritable charnière, car il esquisse en sous-main le critère à l'aune duquel Ji Kang évaluera la musique, ou du moins, privilégiera certaines formes musicales plutôt que d'autres (même s'il reconnaît par ailleurs leur valeur esthétique). Ce critère affleure dans le dialogue mais ne s'y déclare jamais ouvertement ; il ne se saisit et ne se formule comme tel qu'à la lumière du *Qinfu* et d'autres textes de Ji Kang qui engagent eux aussi les thématiques du calme ou de l'agitation, des émotions ou de l'absence d'émotion. On voit alors se substituer aux enjeux de la culture morale et de l'harmonie politique et ceux de l'entretien du principe vital et de l'ascèse émotionnelle, où se creuse et se complexifie le sens de la formule « sans joie ni tristesse ». En somme, Ji Kang, sous une autre forme de pragmatisme, assigne à la musique de nouvelles fonctionnalités, où la santé prévaut sur la beauté et le souci diététique sur l'élan esthétique. Sous ce nouvel angle, ce n'est plus seulement la réception musicale qui fournit le support de la réflexion (même si elle est toujours envisagée) mais bien davantage sa pratique, point qui reflète lui aussi une nouveauté radicale dans l'approche de l'expérience esthétique. Tels sont donc les éléments que nous voudrions tenter d'articuler dans la suite de notre réflexion, en ouvrant un nouveau chapitre de l'esthétique « sans joie ni tristesse » de Ji Kang.

Chapitre 2 : L'esthétique ataraxique de la cithare

Commençons par être nous-mêmes aussi simples et aussi bien portants que la Nature,
dissipons les nuages suspendus sur nos propres fronts,
et ramassons un peu de vie dans nos pores.
Ne restez pas là remplir le rôle d'inspecteur des pauvres,
mais efforcez-vous de devenir une des gloires du monde.
H. D. Thoreau¹

¹ Henry David Thoreau : *Walden ou La vie dans les bois* (L'imaginaire Gallimard, p. 94).

INTRODUCTION : RÉORIENTATION DE L'USAGE MUSICAL : LA CULTURE DE SOI

Soustraite à la publicité de sa destination civilisatrice, la musique devient chez Ji Kang l'activité foncièrement privée et personnelle par laquelle l'individu, dans son écoute et plus encore dans sa pratique, atteint la paix, l'harmonie de son âme, autrement dit nourrit son équanimité : elle participe d'une démarche globale de culture de soi et d'entretien du principe vital, qui a occupé une part importante de la vie de Ji Kang et imprègne une part tout aussi importante de son œuvre. On peut dire que si d'une manière générale la musique apparaît chez les lettrés de l'époque médiévale comme une des constituantes du souci de soi, c'est dans cette modalité particulière qu'est la recherche mystique de l'entretien du principe vital que se saisit chez Ji Kang la dimension éminemment personnelle de ses positions esthétiques. Cette conception témoigne de l'orientation foncièrement taoïste de sa pensée et d'une foi assidue en l'immortalité, en vue de laquelle il mit à contribution divers procédés d'ordre à la fois physique et spirituel, parmi lesquels la musique occupait selon toute vraisemblance une place prépondérante.

Après avoir démontré que les émotions n'étaient pas des propriétés intrinsèques de la musique et que celle-ci n'avait pas la vocation de les exprimer ni de les transmettre, mais tout au plus le pouvoir de les déclencher, Ji Kang dévoile ce qui est à ses yeux la véritable nature du rapport entre la musique et les émotions, et l'état idéal qui en résulte : dans une compréhension taoïste des émotions comme facteur d'agitation des esprits essentiels, causant le déséquilibre de l'âme et la ruine du corps, il écarte du champ des finalités musicales l'exaltation des émotions et promeut à l'inverse leur cessation ou suppression. Ainsi se fait jour le paradoxe d'une *esthétique apathique* ou *anesthésiée*, où la vocation de la musique, que ce soit dans son écoute ou dans sa pratique, est non pas l'exacerbation de la sensibilité mais sa dissolution, non pas l'épanouissement des émotions mais leur dépassement. À l'exception de quelques traces ou indices, cette nouvelle acception d'une « musique sans joie ni tristesse » n'était pas tellement développée dans le *Sheng wu aile lun*, qui s'attelait principalement à dégager la musique de ses fonctions politiques et morales ; mais le cadre polémique qui contraignait et limitait la réflexion dans le dialogue s'estompe dans le *Qinfu* où Ji Kang, malgré son intention déclarée (dans la préface) de démentir certaines conceptions erronées de la musique, ne répond plus à personne et peut suivre librement son inspiration ; il est alors libre de développer, sur un mode poétique, certains aspects exposés par ailleurs sur un mode argumentatif. De sorte que le *Qinfu* est à bien des égards l'illustration ou l'approfondissement poétique des réflexions du *Sheng wu aile lun*. Cela ne signifie pas que le dialogue soit chronologiquement antérieur au poème (rien ne permet de déterminer la chronologie de leur composition) ; mais bien plutôt que les deux textes doivent être lus comme les deux versants d'une même conception, se répondant mutuellement et soulignant chacun des reliefs différents de la question.

Ces conceptions se comprennent pour très large part aussi à la lumière d'autres écrits de Ji Kang, principalement le *Traité sur l'art de nourrir sa vie* (*Yangsheng lun* 養生論) et la *Réponse à la réfutation du Traité sur l'art de nourrir sa vie* (*Da nan yangsheng lun* 答難養生論), dans lesquels il expose ses conceptions sur la manière dont il faut entretenir la paix de son esprit pour préserver l'intégrité de son principe vital et se donner ainsi la chance d'atteindre un âge aussi avancé que l'immortel Wang Qiao 王喬, évoqué dans les derniers vers du *Qinfu*. Nous ferons donc largement appel à ces textes pour éclairer la démarche globale dans laquelle s'inscrivait chez Ji Kang la pratique de la musique.

Nous développerons donc dans un premier temps cette composante « hygiénique » et « macrobiotique »² de l'esthétique de Ji Kang, qui fonde à parler chez lui de la musique comme d'un art de longue vie. Dans un second temps, nous monterons que cette dévotion au nourrissage vital chez Ji Kang n'est qu'une modalité particulière du souci de soi et du recentrement sur l'individu qui caractérise l'ethos lettré de l'époque Wei-Jin. C'est avec l'essor de ces tendances individualistes, souvent corrélatives d'une prise de distance avec le monde et d'un désengagement du politique, que peut se développer une conception esthétique de la musique. Comme nous le verrons en particulier à travers les poèmes de Ji Kang, le *qin* matérialise alors souvent ces aspirations à la solitude, à la nature, à l'élévation spirituelle, et devient le symbole d'un certain art de vivre en accord avec soi-même et avec le Ciel (ou pourrions-nous dire avec sa nature propre et avec la Nature). Dans un troisième temps nous quitterons le terrain de l'écrit pour nous intéresser à un épisode singulier de la biographie de Ji Kang, qui le montre à la dernière heure de sa vie, sur l'échafaud, imperturbable, absorbé dans l'exécution d'une ultime mélodie dont il semble déplorer la disparition davantage, que sa propre extinction. De sorte que le *qin*, qui fut de son vivant l'instrument du bien vivre ou du long vivre devient, au moment de son exécution, celui d'un art de mourir.

² « Hygiénique » entendu au sens de ce qui est relatif à la promotion et préservation de la santé ; « macrobiotique » compris comme ce qui, étymologiquement, relève de l'art d'agrandir ou prolonger (*macros*) sa vie (*bios*).

I. Un art de longue vie

Ji Kang non seulement dégage la musique de ses traditionnelles fonctions d'expression et de transmission des émotions, mais encore il la crèdit du pouvoir de leur transcendance ou de leur abolition ; c'est là ce que nous proposons de définir comme une *esthétique apathique*. Ji Kang met la musique à contribution d'un idéal de vacuité émotionnelle, vacuité dans laquelle le sujet atteint précisément la plénitude de lui-même et se rend en mesure de rejoindre spirituellement le Dao. Cette ascèse émotionnelle participe des procédures d'entretien du potentiel vital connues sous le nom de *yangsheng* 養生 (littéralement « nourrir sa vie »), dont Ji Kang était adepte, fondées sur la croyance que la préservation de sa vitalité organique permettait d'atteindre la Longue vie (*changsheng* 長生) voire l'immortalité (non pas celle de l'âme mais celle, matérielle, du corps lui-même). À l'aune du vital, le dolorisme sentimental est naturellement évincé comme nocif ; mais plus fondamentalement, les émotions font l'objet d'une réévaluation radicale où s'abolit le clivage axiologique classique entre bonnes et mauvaises émotions (joie/tristesse), et où la forme suprême de la joie est d'être sans joie. C'est donc, en creux de la réflexion sur l'absence d'émotions dans la musique, une réflexion sur les sentiments du sage, ou plutôt sur leur absence, qui se joue dans l'esthétique musicale de Ji Kang, où se perçoit un écho direct aux débats de ses contemporains Wang Bi 王弼 et He Yan 何晏.

A – « Ni joie ni tristesse » : musique et apathie

La musique « sans joie ni tristesse » de Ji Kang trouve sa signification la plus aboutie dans l'ascèse émotionnelle à laquelle elle entraîne le sujet (récepteur comme acteur) de l'expérience musicale. Au cours de cette ascèse, l'individu progresse par étapes depuis la purification de ses émotions jusqu'à un complet détachement, et s'élève à un état sans trouble qui définit l'ataraxie, où il atteint sa plénitude.

1) L'ascèse émotionnelle

a. De la catharsis...

Dans le *Sheng wu aile lun*, Ji Kang s'est appliqué à démontrer que la musique n'instillait pas à son auditeur un sentiment supposé la caractériser, mais l'incitait à extérioriser un sentiment préalablement logé au fond de lui. Le *Qinfu* ne dit pas autre chose,

à ceci près qu'il envisage l'aspect non point de l'audition musicale mais de sa pratique, et souligne la dimension purificatrice de cette extériorisation :

性潔靜以端理，含至德之和平。誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。

D'une nature pure et sereine, conforme aux Principes fondamentaux, et recelant en elle l'harmonieux équilibre de la vertu parfaite, [la musique du *qin*] peut vraiment émouvoir et purifier le cœur et l'esprit, et inciter l'épanchement de sentiments profonds.

Dans cette description, la musique apparaît non seulement comme un facteur de déclenchement (*gan* 感) ou d'épanchement (*fa* 發) des émotions, mais aussi comme un moyen de purgation (*dang* 盪, *xie* 洩). Il semble donc à ce titre que l'on puisse parler d'une vertu cathartique de la musique : en offrant à des émotions contenues et profondément enfouies (*you* 幽) une voie d'expression, le jeu musical permet de s'en purifier et de s'en libérer, et par là de recouvrer l'état d'harmonie et d'équilibre antérieur à leur constitution dans le cœur humain.

La fonction purgative suggérée par ce passage est confirmée, tout particulièrement dans le cas d'émotions négatives, lorsque ailleurs dans le texte Ji Kang reconnaît à certaines mélodies la capacité de « dissiper le trouble et disperser l'anxiété » *cheng zao xue fan* 懲躁雪煩³. Cette mention est d'autant plus intéressante que *Guangling san* 廣陵散 figure ici au nombre des airs doués de ce pouvoir purificateur, et que c'est précisément lui que Ji Kang choisira de jouer avant sa mort... Pour dissiper son souci ? Nous examinerons bientôt la question.

Cet usage cathartique de la musique peut être illustré par l'exemple de ce dialogue, rapporté dans *le Shishuo xinyu*, entre l'éminent calligraphe et poète Wang Xizhi 王羲之 et le grand dignitaire Xie An 謝安, connu par ailleurs pour son amour de la musique et son impassibilité légendaire⁴ :

謝太傅語王右軍曰：“中年傷於哀樂，與親友別，輒作數日惡。”王曰：“年在桑榆，自然至此，正賴絲竹陶寫。（...）”

Xie An dit un jour à Wang Xizhi : « Arrivé au milieu de mon âge, je souffre de joie et de tristesse. À chaque fois que je prends congé d'un parent ou d'un ami, ces sentiments m'empoisonnent durant plusieurs jours. » Wang répondit : « Lorsque l'on avance en âge, rien de plus naturel d'en arriver là. C'est précisément pour cette raison que je m'en remets aux flûtes et aux cordes pour façonner ces humeurs et dissiper en moi la mélancolie. (...) »⁵

Entre confession et conseil, la réponse de Wang Xizhi à la confiance de Xie An présente la musique comme un remède non point à l'inéluctable avancée de l'âge, mais à l'exacerbation de l'humeur chagrine que provoque cette dernière. Le calligraphe s'en remet à la musique (il ne précise pas s'il l'écoute ou en joue) pour épancher la tristesse qui,

³ Pour *cheng* 懲, outre l'acception la plus courante de « refouler, réprimer », le *Ricci* donne encore le sens d'« enlever (les saletés), nettoyer, réformer » (*Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise* p. 395), qui correspond à l'acception *teng* 騰 « vider, évacuer, faire de la place » du *Ciyuan* (p. 1174).

⁴ Biographie de Wang Xizhi : *Jinshu* juan 80 (ZHSJ p. 2093-2101) ; biographie de Xie An : *Jinshu* juan 79 (ZHSJ p. 2072-77).

⁵ *Shishuo xinyu* II.62, ZHSJ p. 144.

comme Xie An, le blesse et l’empoisonne. L’expression qu’il emploie, *tao xie* 陶寫 n’est pas glosée par Yu Jiayi, mais de nombreuses versions en chinois moderne l’explicitent dans le sens de *taoye xuanxie* 陶冶宣泄⁶, c’est-à-dire « modeler, façonner, cultiver » (*taoye* 陶冶) et « laisser s’écouler, faciliter l’épanchement » (*xuanxie* 宣泄). *Xie* 寫 qui a le sens de « épancher », peut valoir ici dans le sens de *xie* 瀉 « s’écouler, se déverser, répandre, épancher » ou encore, avec une connotation médicale « purger, éliminer, expulser, évacuer ». Très proches et souvent interchangeables⁷, ces trois vocables *xie* 瀉, 泄, et 洩 (que l’on trouvait sous le pinceau de Ji Kang), renvoient à l’idée d’un épanchement purgatif, avancé ici comme une vertu première de la musique.

À la lumière de ces passages, ce que Ji Kang disait du pouvoir expressif de la musique dans le *Sheng wu aile lun* s’affine et se précise : il ne déniait pas à la musique ce pouvoir d’exprimer les émotions ; il contestait plus exactement la *nécessité* que voulait établir son interlocuteur entre l’émotion du joueur et le son, ainsi que l’assimilation entre la nature de cette émotion et celle de la musique. La musique est de toute évidence le lieu d’un épanchement des émotions, qui a pour visée leur évacuation et le rétablissement d’un état serein et harmonieux du cœur.

b. ... À la vacuité

Mais cette fonction cathartique n’est pas chez Ji Kang la plus importante ; soit elle n’est qu’une étape dans le cheminement vers la vacuité émotionnelle ; soit il n’y a parfois aucune émotion enfouie à extérioriser, aucun souci profond à balayer ; dans certaines occasions l’équanimité n’est pas à *restaurer* mais simplement à maintenir ou entretenir. En effet dans le *Qinfu*, immédiatement après le passage cité plus haut, Ji Kang poursuit : outre l’épanchement des sentiments de joie et de tristesse qui résultent le plus fréquemment de l’audition musicale (on est ici du côté de la réception musicale, mais le principe est identique pour le jeu), une troisième forme de réaction s’observe :

是故懷戚者聞之，莫不慄慄慘悽，愀愴傷心。含哀懊咿，不能自禁。其康樂者聞之，則敏愉懽釋，拊舞踊溢。留連瀾漫，嗚噓終日。若和平者聽之，則怡養悅念，淑穆玄真。恬虛樂古，棄事遺身。

Lorsque des gens d’humeur triste écoutent sa musique, il n’en est pas un qui ne soit alors accablé de douleur, envahi par l’affliction, submergé d’un chagrin irrépressible. Quand des gens d’humeur joyeuse l’écoutent au contraire, les voilà réjouis et enjoués : transportés d’allégresse ils exultent, et de tout le jour ne se départent de leur mine ravie ni de leur radieux sourire. En revanche, si celui qui l’écoute est dans une disposition égale et harmonieuse, il se réjouit intimement, affable et placide, profond et authentique ; goûtant la sérénité dans la vacuité et la félicité dans l’Antiquité, il délaisse toute chose et se déprend de sa personne.

⁶ *Shishuoxinyu yizhu* 世說新語譯注 (*Nouveaux propos mondains* avec traduction et notes), Zhang Weizhi 張搗之, Shanghai guji chubanshe, 2007, p. 52 ; *Shishuoxinyu quanyi* 世說新語全譯 (*Nouveaux propos mondains*, traduction intégrale), Liu Shizhen 柳士鎮, Guizhou renmin chubanshe, 2008, p. 71.

⁷ Ricci, p. 1078 et 1085.

Ce passage fait écho à cet autre du *Sheng wu aile lun*, précédemment cité :

今平和之人，聽箏笛琵琶，則形躁而志越。聞琴瑟之音，則聽靜而心閑。

Si un homme paisible écoute de la cithare *zheng*, de la flûte ou du *pipa*, son corps s'agitiera et ses esprits se disperseront ; s'il entend en revanche la musique de la cithare *qin* ou se, il sera serein et son esprit détendu.

Dans ces deux extraits, l'état d'esprit de l'auditeur est qualifié de « harmonieux et équilibré » (*heping* 和平 ou *pinghe* 平和). Comme nous l'avons vu dans le *Sheng wu aile lun*, ce terme s'applique aussi bien à la musique qu'à l'homme : dans le premier cas (on trouve alors également la forme *taihe* 太和, à forte connotation taoïste), il désigne la propriété fondamentale des sons, qui est de ne porter la marque distinctive d'aucune émotion ; il est cette virginité ou cette neutralité en vertu de quoi la musique fait résonner les émotions présentes en chacun. Dans second cas, il désigne l'humeur plaine et unie, la disposition équanime d'un homme sans inclination, c'est-à-dire qui ne penche (*pian* 偏) vers aucun sentiment particulier, pas plus la joie que la tristesse ; il est l'antonyme de *piangu* 偏固 ou *yizhi* 一致 (« partial, unilatéral, incliné d'un seul côté »), qui désignent dans le *Sheng wu aile lun* un cœur prédominé par l'un ou l'autre de ces sentiments. Dans le cas où l'auditeur n'est initialement habité ni par la joie ni par la tristesse, il n'existe aucune émotion que la musique puisse venir inciter ; celle-ci sert alors à nourrir et entretenir cette humeur paisible et équanime. On l'aura compris, c'est à ce type d'état que va la préférence de Ji Kang, qui promeut ainsi une manière plus profonde d'apprécier musique et assigne à celle-ci un rôle essentiel dans la réalisation de l'idéal ataraxique du taoïsme. À ce stade supérieur de l'écoute, il n'est plus question ni de joie ni de tristesse, mais d'un état de plénitude, d'aise, de dilatation spirituelle (*yi yang yue yu, shu mu xuan zhen* 怡養悅愈, 淑穆玄真) caractérisé par un souverain détachement (*tian xu le gu, qi shi yi shen* 恬虛樂古, 棄事遺身) dont nous verrons qu'il permet de rejoindre le Dao⁸.

⁸ C'est une réflexion encore inaboutie, mais il faudrait articuler le motif de l'ascèse émotionnelle en musique à la question de l'opposition entre deux rapports à la subjectivité apparemment antithétiques et pourtant tous deux présents chez Ji Kang : d'un côté l'exaltation ou l'exacerbation du moi, et de l'autre sa transcendance ou sa mise en sourdine. À défaut de développer ce point de manière satisfaisante, nous ne ferons qu'esquisser une piste de réflexion : on pourrait faire l'hypothèse qu'à un premier niveau de l'écoute, la réaction est celle d'une exaltation de la sensibilité individuelle, d'un déploiement des sentiments de chacun, tel que nous avons pu le voir dans le *Sheng wu aile lun* ; à un niveau d'écoute supérieur on accéderait à un état purifié de toute préférence personnelle, un état où le « moi » n'existe plus, où l'ego est transcendé. Cette progression serait à mettre en rapport avec le jeûne de l'esprit *zhaxin* 齋心, concept majeur de la pensée zhuangzienne (cf. le dialogue entre Yan Hui et Confucius qui ouvre le chap. 4 « Renjian shi » 人間世). Ce rapprochement nous est suggéré par une lecture très intéressante de Dai Lianzhang 戴璉璋, dans un article consacré aux conceptions de la musique chez les penseurs du *xuanxue*. Dans la partie dévolue à Ji Kang, l'auteur propose de distinguer trois niveaux d'écoute, qui mobilisent trois organes et correspondent aux trois étapes du jeûne du cœur zhuangzien : le niveau de la sensation (*ganjue* 感覺) équivaldrait à l'écoute avec l'oreille (*ting zhi yi er* 聽之以耳) : la perception auditive des notes elles-mêmes induit dans le corps les réactions immédiates de calme ou d'agitation ; le niveau de l'émotion (*ganxing* 感興) correspondrait à l'écoute avec le cœur (*ting zhi yi xin* 聽之以心), siège des émotions, et régirait l'expression des multiples idiosyncrasies affectives ; et enfin le niveau de « l'écoute éclairée »

Il en va du jeu comme de l'écoute. Rappelons à titre d'illustration cette scène idéalisée du musicien retiré dans une salle solitaire, jouant paisiblement du *qin* au clair de lune, tel que la dépeint Ji Kang dans le *Qinfu* :

若乃高軒飛觀，廣夏閑房；冬夜肅清，朗月垂光。新衣翠粲，纓徽流芳。於是器冷弦調，心閑手敏。觸如誌，唯意所擬。

Dans un pavillon élevé ou un belvédère suspendu, dans une salle spacieuse ou une chambre retirée, dans le silence limpide d'une nuit d'hiver où la lune répand sa brillante clarté, me voici revêtu d'habits neufs aux soies murmurantes, dont les rubans et ornements répandent de fragrances effluences. L'instrument est frais et bien accordé. J'ai le cœur dispos et les mains alertes ; mes doigts sur les cordes, fidèles à ma volonté, répondent à ma seule intention.

Tout dans la description de cette scène respire la paix et l'harmonie : la quiétude du lieu accueille, épouse et préserve la sérénité du musicien, la fraîcheur de l'air nocturne et de l'instrument s'accorde à sa disposition sans passion, ses doigts déliés répondent à son cœur vacant. Ici le « cœur dispos » (*xin xian* 心閑), en repos, libre de tout souci, est un équivalent de *heping* 和平 / *pinghe* 平和 dans les autres passages. Ce n'est pas là un esprit troublé qui, comme Wang Xizhi, éprouve le besoin d'exprimer ses angoisses et ses soucis dans la musique, mais une disposition équilibrée et sereine qui s'entretient et jouit d'elle-même, dans le contact avec son instrument.

La musique peut donc bien servir dans un premier temps à donner libre cours à ses soucis pour les dissiper, mais plus encore, elle élève l'esprit à un état de quiétude, d'impassibilité où l'absence d'émotions fait l'objet d'une joie infiniment plus durable et profonde que la joie ordinaire.

c. Nécessité vitale de l'ataraxie

La musique est pour Ji Kang ce qui permet de « guider et nourrir ses esprits et ses souffles vitaux » : *dao qi shenqi, yang er jiu zhi* 導其神氣，養而就之 dans le *Sheng wu aile lun, daoyang shenqi* 導養神氣 dans le *Qinfu* : c'est l'une des premières fonctions qu'il assigne à la cithare dès l'introduction de ce texte.

Ces formulations renvoient aux différentes pratiques mises en œuvre dans l'entretien du principe vital (*yangsheng* 養生). Le grand musicien qu'était Ji Kang est en effet connu pour s'être adonné activement à cette entreprise « macrobiotique », au sens étymologique du terme. Ce n'est pas cette activité pour elle-même, mais bien plutôt sa corrélation avec l'activité musicale, qui nous intéresse ici et que nous nous proposons de

(*ganwu* 感悟) équivaldrait à l'écoute avec le souffle (*ting zhi yi qi* 聽之以氣) transcendant toute forme d'émotion, le souffle n'étant qu'un « vide dans l'attente d'accueillir les choses du monde extérieur » (*qi ye zhe, xu er dai wu zhe ye* 氣也者，虛而待物者也). Cf. Dai Lianzhang 戴璉璋 « Xuanxue zhong de yinyue sixiang » 玄學中的音樂思想 « Conceptions de la musique dans le *xuanxue* », *Zhongguo wenzhe yanjiu jikan* 10, Taiwan, Taibei, mars 1997 ; *Zhuangzi* 4 « Renjianshi », *Zhuangzi jiaquan*, Wang Shumin, p. 130 ; J.F. Billeter, *Leçons sur Tchouang-tseu*, p. 96-100.

mettre en lumière, afin de comprendre comment la musique servait ces visées macrobiotiques et s'inscrivait à l'intérieur d'un vaste dispositif, rationnellement élaboré, de techniques corporelles et spirituelles visant à prolonger ses jours⁹.

Élucider l'idéal ataraxique de Ji Kang et son lien avec le « nourrissement du principe vital » requiert de faire appel aux deux textes qu'il a expressément consacrés à ce sujet : *Traité sur l'art de nourrir sa vie* (*Yangsheng lun* 養生論) et à la *Réponse à la réfutation du Traité sur l'art de nourrir sa vie* (*Da nan Yangsheng lun* 答難養生論), où l'auteur, dans le cadre d'une polémique avec son ami Xiang Xiu 向秀 (223-300)¹⁰, précise et approfondit ses conceptions sur la nocivité des mouvements de l'âme et la nécessité leur éradication¹¹.

⁹ Il est regrettable de ne pouvoir développer ici un aspect qui nous intéressait, relatif à une apparente contradiction entre deux conceptions de la musique qui coexistent chez Ji Kang : d'une part l'idée, exposée dans *l'Essai sur le principe vital* et la *Réponse à la réfutation*, selon laquelle les sons troublent l'ouïe et nuisent au principe vital : « 世人聲色是耽。目惑玄黃，耳務淫哇。滋味煎其府藏，醴醪鬻其腸胃。香芳腐其骨髓，喜怒悖其正氣。思慮銷其精神，哀樂殃其平粹：Les gens de ce siècle (...) s'égarent dans les plaisirs des sons et des sens, les yeux troublés par le chatolement des couleurs, les oreilles livrées aux lascivités de la musique (...) Plaisir et colère altèrent la régularité de leurs humeurs, cogitations et supputations dissipent leurs essences spirituelles, joie et tristesse disloquent la pureté de leur équanimité. » Héritée de la tradition taoïste —dans le *Laozi* 12, « les cinq notes rendent sourd » (*wuyin lingren long* 五音令人耳聾); dans le *Guanzi* toute perception sensorielle, dont résulte une émotion, est pensée comme un mal potentiel, un élément nocif à la paix de l'esprit ; dans le *Liezi*, Huangdi fait décrocher cloches et carillons et taire la musique car la pleine jouissance de ses sens le rend hagard et épuise son principe vital (*Liezi* « Huangdi »)—, cette conception impose de se débarrasser de la musique pour ne pas être troublé par ses sonorités ; et d'autre part l'idée, mise en pratique par Ji Kang (mais on la trouve également dans les *Traité sur l'Art de l'esprit* du *Guanzi*), selon laquelle la musique est au contraire le moyen de se débarrasser de ses émotions et d'atteindre l'ataraxie.

¹⁰ Xiang Xiu, l'un des Sept Sages de la forêt de bambous, comptait parmi les amis les plus proches de Ji Kang, en dépit de leurs divergences philosophiques. La question des émotions, ou encore celle de l'entretien du principe vital les opposait notamment, et fit entre eux l'objet d'une controverse vive et nourrie : à *l'Essai sur l'entretien du principe vital* de Ji Kang, Xiang Xiu répliqua par une *Réfutation du Traité sur l'entretien du principe vital* (*Nan Yangsheng lun* 難養生論), auquel Ji Kang fit une *Réponse à la Réfutation du Traité sur l'entretien du principe vital* (*Da nan yangsheng lun* 答難養生論). Cf. *Ji Kang ji jiaozhu* respectivement p. 143-157, 161-167 et 168-194. (Le traité de Ji Kang est inclus aussi dans le *Wenxuan* juan 53.) L'ensemble de la controverse est traduit et commenté par J. Levi, qui éclaire les implications politiques du régime diététique : *Éloge de l'anarchie par deux excentriques chinois, Polémiques du troisième siècle*. Pour la traduction anglaise voir R. Henricks, *Philosophy and Argumentation in Third Century China. The Essays of Xi Kang*, Princeton, Princeton U.P. 1983, p. 21-70. Xiang Xiu est par ailleurs reconnu comme l'auteur du plus célèbre commentaire sur le *Zhuangzi*, repris par Guo Xiang 郭象.

¹¹ Fondé sur l'idée *princeps* d'une interdépendance du corps et de l'esprit (« 精神之於形骸，猶國之有君也。神躁於中，而形喪於外，猶君昏於上，國亂於下也 : L'esprit est au corps ce que le prince est à son royaume : quand l'esprit s'agite au-dedans, le corps s'use au-dehors, de la même façon que l'égaré du souverain provoque le chaos du royaume tout entier »), l'entretien de la substance vitale comporte deux versants : le nourrissement du corps (*yangshen* 養身), et celui de l'esprit qu'il héberge (*yangxin* 養心), au moyen de pratiques spirituelles et physiques. Régime, gymnastique, forge et pratiques alchimiques, cueillette des simples et concoction de philtres, composent le premier versant ; pour le second, Ji Kang souligne la nécessité primordiale de défaire l'esprit de toutes ses attaches extérieures (désirs, intelligence, émotions, pensées secrètes etc.), pour restaurer sa tranquillité et son équilibre. Cette équanimité n'est pas fondée sur la répression des désirs mais plutôt leur transcendance, i.e. sur l'indifférence aux objets du dehors, en comprenant

Ji Kang professe dès l'introduction du *Yangsheng lun* sa croyance en l'existence des immortels (*xian* 仙), dont attestent divers témoignages consignés à travers l'histoire. Chez Ji Kang, l'immortalité ne saurait résulter d'un exercice assidu : elle a pour condition une constitution spécifique, que seuls certains reçoivent à leur naissance. La longévité, en revanche, peut résulter d'un effort méthodique et prolongé, mobilisant certaines pratiques gymniques et diététiques : absorption de drogues, exercices gymniques, techniques respiratoires, diète et régime, c'est tout l'organisme (*xing* 形) qui est physiquement travaillé par ces procédés. Mais Ji Kang place un accent particulier sur l'attention qu'il convient de porter aux esprits internes (*shen* 神) et sur la nécessité de cultiver la paix de l'esprit (*xin* 心). Or rien n'est plus néfaste à cette sérénité intérieure que les émotions : joie et chagrin, amour et haine, plaisir et souci, ces mêmes émotions dont Ji Kang veut dans le *Sheng wu aile lun* délester la musique, agitent le cœur humain et doivent donc être conjointement congédiées :

是以君子知形恃神以立，神須形以存，悟生理之易失，知一過之害生。故脩性以保神，安心以全身，愛憎不棲於情，憂喜不留於意，泊然無感，而體氣和平。又呼吸吐納，服食養身，使形神相親，表裏俱濟也。

Le sage, conscient que le corps fonde sur l'âme son existence, et que l'âme doit au corps sa subsistance, averti de la vulnérabilité des principes de vie, et avisé du dommage que leur cause le moindre excès, cultive sa nature pour ménager son âme, préserve intact son corps en pacifiant son cœur. À la haine ni à l'amour ses sentiments ne donnent séjour, de la réjouissance ni du souci ses pensées ne sont demeure. Placide et sans émotion, il maintient dans une harmonieuse quiétude son corps et ses souffles ; il pratique des exercices respiratoires et suit des régimes alimentaires de telle sorte que son corps et son âme restent en osmose, que son for intérieur et son air extérieur s'ajustent l'un sur l'autre¹².

2) Un nouveau paradigme de l'émotion

Alors que l'esthétique « immorale » de Ji Kang procédait d'une transvaluation des critères de jugement (substitution du critère esthétique au critère moral), son esthétique « vitale » procède d'une réévaluation des émotions. En effet, l'ascèse imposée par la postulation macrobiotique n'obéit pas aux modalités ordinaires de l'émotion, que l'on nommera : polarisation, discrimination, relativité. Elle est totale et radicale, inséparable par conséquent d'une redéfinition fondamentale du paradigme émotionnel, selon des tropes empruntés pour l'essentiel à la pensée taoïste.

a. La réévaluation taoïste des émotions

Dans leur acception ordinaire, les termes de joie et de tristesse correspondent à deux pôles de l'affectivité humaine et tracent une dichotomie entre le confortable (qui regroupe

qu'ils n'apportent que des bénéfices relatifs par rapport au bien suprême qu'est la longue vie auprès du Dao.

¹² *Yangsheng lun*, *Ji Kang ji jiaozhu* p. 146.

les notions associées de plaisir, de réjouissance, d'amour etc.), et l'inconfortable (où se rangent le souci, la colère, la haine etc.). Mais en entrant dans la terminologie taoïste, ces termes ne sont plus respectivement associés à un sentiment positif, que l'on désire et recherche, et à un sentiment négatif, que l'on craint et évite : une émotion ne vaut pas mieux que l'autre, car l'émotion est nocive par nature ; et ce ne sont pas certaines émotions « mauvaises » qui seraient seules à éradiquer, mais l'activité émotionnelle en tant que telle. Par conséquent l'idéal quiétiste des taoïstes pose la nécessité d'anéantir *toutes* les émotions, sans distinction axiologique, pour atteindre un état radicalement « a-passionnel ».

Et de même que le *Yangsheng lun* enjoint, dans l'extrait cité plus haut, à révoquer aussi bien l'amour que la haine (*ai zeng* 愛憎), le souci que la réjouissance (*you xi* 憂喜), afin de se rendre « détaché et imperturbable » (*boran wugan* 泊然無感), « équilibré et harmonieux » (*heping* 和平), de même le *Sheng wu aile lun* écarte-t-il de la définition ou de l'horizon de la musique la polarité joie-tristesse, se plaçant au-dessus du débat classique qui opposait, comme chez Ruan Ji, les partisans de la musique triste et ceux de la musique joyeuse. Nous pouvons alors préciser cette dimension apathique que la musique prend chez Ji Kang, fondée sur l'idée d'une parité des passions.

Dans un article sur la question des émotions dans le taoïsme¹³, Barbara Hendrichke explicite cette absence radicale d'émotion, qu'elle désigne par le concept de « dispassion », et nous permet de comprendre qu'elle a avant tout sa source dans un *souci physiologiste* : l'abstention des désirs et la réduction des sollicitations sensibles sont les conditions nécessaires à l'économie de l'énergie vitale et à la réversion du processus de décrépitude. Pour éclairer la théorie de l'apathie ou « dispassion », B. Hendrichke mentionne les traités de « l'Art de l'esprit » (*Xinshu* 心樹) et de « l'Œuvre intérieure » (*Neiye* 內業) du *Guanzi* (époque des Royaumes Combattants), qui peut être considéré comme l'un des textes fondateurs du taoïsme¹⁴ :

凡心之刑，自充自盈，自生自成；其所以失之，必以憂樂喜怒欲利。能去憂樂喜怒欲利，心乃反濟。彼心之情，利安以寧，勿煩勿亂，和乃自成。

La règle générale pour l'esprit est de s'emplier et d'abonder, de naître et de se parachever lui-même. Ce qui lui fait perdre cet état de plénitude, ce sont nécessairement la joie et la tristesse, le plaisir et la colère, le désir et l'intérêt. Si l'on peut se débarrasser de ces émotions et de ces tentations, on restaure l'intégrité de l'esprit. Il est dans la nature de l'esprit de tirer paix et profit de la sérénité, d'être sans trouble et sans confusion, de sorte que l'harmonie s'accomplit d'elle-même¹⁵.

¹³ Barbara Hendrichke : « Joy and Sadness in Daoism », in *Symbols of Anguish : in Search of Melancholy in China*, éd. par W. Kubin, Bern, Peter Lang, 2001.

¹⁴ *Guanzi*, traités 36 et 37 (juan 13) et traité 49 (juan 16). *Guanzi jiaozhu* (Li Xiangfeng 黎翔鳳), Pékin, ZHSJ, 2006. Pour une excellente présentation et traduction de ces traités, voir R. Graziani, *Écrits de Maître Guan, Les quatre Traités de l'Art de l'esprit*, Paris, Les Belles Lettres, 2011 (en particulier l'introduction p. 11-89) ; voir également A. Rickett : *Kuan-Tzu. A Repository of Early Chinese Thought*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1965.

¹⁵ *Guanzi* 49 « Neiye » p. 931-932.

平正擅匈，淪洽在心，此以長壽。喜怒之失度，乃為之圖。節其五欲，去其二凶。不喜不怒，平正擅匈。凡民之生也，必以正平，所以失之者，必以喜怒憂患。 Lorsque équilibre et rectitude occupent le sein, pénètrent et imprègnent l'esprit, l'on peut atteindre la longévité. Si la joie et la colère perdent la mesure, conçois un dessein. Modère les désirs des cinq sens, débarrasse-toi des deux maux. Sans plaisir ni colère, équilibre et rectitude règnent dans le sein. La vie de tout homme repose nécessairement sur la rectitude et l'équilibre ; ce qui les fait perdre, c'est immanquablement le plaisir et la joie, la tristesse et le souci¹⁶.

Comme on le voit dans ce dernier extrait, les émotions de colère mais aussi de joie sont appelées « maux » ou « désastres » (*xiong* 凶) car elles réduisent la durée de vie en rompant l'harmonie du cœur, considéré par les physiologistes comme l'organe qui conduit le corps dans son entier, assure la circulation de ses substances et l'activité normale de ses différentes fonctions.

C'est avant tout dans cette ligne de pensée des physiologistes taoïstes que s'inscrit Ji Kang en préconisant de se garder de tout mouvement du cœur. Mais il ne s'agit pas de réprimer ou supprimer les émotions tout en continuant à endurer les désirs, car alors l'objet de ces désirs demeure devant les yeux et les oreilles comme une perpétuelle tentation ; l'esprit, dans son attachement persistant aux choses, continuerait d'être sollicité et obsédé par leurs attraits, et risquerait d'y céder. Par conséquent, la seule possibilité pour transcender les désirs reste d'adopter à l'égard des choses une parfaite indifférence. Cette indifférence, Ji Kang l'exprime par une formule synthétique, dans un vers du poème « Rage secrète » *Youfen shi* 幽憤詩¹⁷, où il écrit que son enfance sans père, c'est-à-dire sans figure d'autorité, a encouragé chez lui des propensions égoïstes et capricieuses, et a développé son intérêt pour la pensée taoïste :

託好老莊，賤物貴身。志在守樸，養素全真。
À Laozi et Zhuangzi j'accordais ma prédilection, / Méprisant les choses du dehors pour n'attribuer de prix qu'à ma personne. / Ma volonté était de préserver ma simplicité primitive, / Cultivant la simplicité originelle de ma nature et maintenant intacte son intégrité.

Ces vers ne méritent pas d'être réduits à une interprétation physiologiste, et nous en développerons bientôt une autre lecture. Toujours est-il que la formule « *jian wu gui shen* 賤物貴身 : méprisant les choses du dehors pour n'attribuer de prix qu'à ma personne » nous interpelle ici : la polarité *wu* 物 – *shen* 身 peut renvoyer à la tension sociale entre le monde et l'individu, comme nous le verrons plus loin ; mais aussi, dans un sens plus matériel, entre l'extériorité, le monde du dehors, et le corps physique. Dans cette seconde lecture, on voit bien opposés les besoins du corps, qui doivent recevoir un soin exclusif, et les appas des choses, qu'il faut mépriser et ignorer. Nous verrons que cette capacité de désaffection ou ce détachement est précisément ce qui définit le sage.

¹⁶ *Guanzi* 49 « Neiye » p. 945-947.

¹⁷ Que l'on peut traduire également par « Rage au cachot », en prenant *you* 幽 dans l'acception de « prisonnier ». *Ji Kang ji jiaozhu* p. 25-32 ; le poème figure dans le *Wenxuan*, juan 23 (SHGJ p. 1081-1085).

b. *Félicité de l'ataraxie, plénitude de la vacuité :*
la « joie suprême » d'être « sans joie »

La transcendance des émotions par la musique transporte dans cet état de félicité ou de joie suprême auquel l'hôte Dongye dans un passage du *Sheng wu aile lun* donne le nom de *zide* 自得 : littéralement « s'obtenir soi-même », qui désigne bien autre chose qu'une simple « autosatisfaction » ; nous dirions plutôt un sentiment d'accord avec son moi profond, de parfaite réalisation de soi, que nous traduirons par « plénitude ».

Dans un endroit du dialogue, Dongye introduisait l'idée que les états de profonde émotion ne se laissent pas percevoir de l'extérieur, ce qui ne signifiait nullement l'inexistence de ces émotions. Ainsi, une certaine forme de joie profonde éprouvée en écoutant certaines musiques, à la différence d'un plaisir moindre se manifestant dans des formes ostensibles et tapageuses, ne donne aucun signe d'elle-même ; elle ne s'éparpille pas en applaudissements ou en bondissements, n'éclate pas dans le rire, n'éclot pas même en un sourire. L'argument tendait à démontrer que l'absence de rire ou de sourire sur le visage d'un auditeur de certains types de musique ne prouvait guère qu'il fût triste pour autant ; plus généralement, que l'absence de signes tenus pour caractéristiques de la joie ne signifiait nullement qu'on n'éprouvât aucune joie. L'hôte suggérait que son interlocuteur se fourvoyait en n'accordant d'attention qu'aux détails extérieurs dont il tirait des déductions simplistes en négligeant les aspects intérieurs, essentiels.

Pour éclairer ce sentiment de joie profonde et invisible qu'il nommait alors *zide* 自得, Ji Kang prenait une image et invitait son interlocuteur à comparer le sentiment de paix intérieure et de satisfaction sereine que l'on éprouve à savoir ses proches saufs et coulant des jours paisibles, avec les bondissements et applaudissements auxquels on s'abandonne pour fêter leur délivrance d'une situation critique ou dramatique :

夫至親安豫則怡然自若，所自得也。及在危急，僅然後濟，則拚不及舞。由此言之，舞之不若向之自得，豈不然哉？ (...) 此為樂之應聲，以自得為主 (...) 自得則神合而無變。

Sachant vos proches heureux et en sécurité, vous vous sentez épanoui et naturel, dans la plénitude de vous-même. Mais quand ils réchappent de justesse à une situation critique, c'est à peine si, dans votre soulagement, les battements de vos mains suivront le rythme de vos pieds. N'est-il pas évident de ce point de vue-là que de tels transports de joie ne valent pas votre état antérieur de plénitude naturelle ? (...) C'est l'état de plénitude qui dans la réaction de joie à la musique est primordiale (...) ; dans ce sentiment de plénitude, l'âme est unifiée et aucun changement n'est visible au dehors.

Nous nous concentrerons ici sur une formule qui nous paraît essentielle pour comprendre l'esthétique de Ji Kang : « C'est l'état de plénitude qui dans la réaction de joie à la musique est primordiale : *le zhi ying sheng, yi zide wei zhu* 樂之應聲，以自得為主 ». L'essence du sentiment de joie réside dans une plénitude profonde qui n'a d'existence qu'intérieure et invisible. C'est un état parfaitement naturel qui laisse la personne égale à elle-même (*ziruo* 自若), en d'autres termes c'est une joie qui s'ignore. Mais plutôt qu'une joie simplement non manifeste, elle doit en réalité être comprise comme une joie *d'un autre ordre* ou, pour

reprendre le terme de J.F. Billeter, d'un autre « régime d'activité »¹⁸ (Ji Kang parle de la « sphère de la plénitude » *zide zhi yu* 自得之域) et qui ne ressortit plus au monde des signes visibles et assignables.

On trouve un passage très similaire dans le « Da Nan yangsheng lun » (*Réponse à la réfutation du Traité sur l'art de nourrir sa vie*) :

且父母有疾，在困而瘳則憂喜並用矣。由此言之，不若無喜可知也。然則無樂豈非至樂耶？

Vos parents tombent malades. Après avoir été à la dernière extrémité, ils recouvrent la santé ; vous êtes successivement en proie à la plus complète affliction et transporté d'allégresse. Mais le mieux n'aurait-il pas été de n'avoir pas à se réjouir ? Ceci étant, l'absence de joie n'est-elle pas le bonheur suprême¹⁹ ?

De la lecture de ces deux passages, il appert que la plénitude intérieure dépeinte par Ji Kang est une joie pour laquelle on ne *fait* rien, après laquelle on ne s'efforce pas ; c'est une joie naturelle, qu'au fond l'on ne conçoit pas comme telle et dont on n'a pas même conscience, à la différence de la joie paroxystique qui survient suite à un « événement », i.e. lorsqu'une crise puis sa résolution viennent précipiter le cours paisible de nos jours, lorsqu'une catastrophe vient ébranler cet équilibre « naïf » et non réflexif. Cette joie qui se donne pour telle est la joie ordinaire qui succède aux affres, qu'en raison de leur nocivité les énergies vitales il eût bien sûr mieux valu ne pas traverser ; mais elle-même, dans ses éclats et ses transports, dans ses emportements et ses débordements, agite l'esprit et nuit à l'équilibre de l'âme, c'est pourquoi il eût mieux valu également ne pas l'éprouver. Dès lors qu'elle reste soumise au régime des vicissitudes et du renversement d'un extrême en un autre, qu'elle soit joie ne la rend en somme pas moins néfaste à l'équanimité dont Ji Kang fait l'absolue priorité. C'est pourquoi en somme la plénitude (c'est-à-dire la vacuité émotionnelle), synonyme de quiétude, vaut mieux qu'elle.

Ji Kang ne l'explique pas en ces termes, mais il est clair que la joie qu'il privilégie, cette félicité originelle et inconsciente, relève du non-agir et de la suspension de l'intentionnalité (*wuwei* 無為). Nous proposons de la mettre en résonance avec le passage final du *Sheng wu aile lun*, qui brosse le tableau d'un siècle idéal, d'un âge d'or uchronique où tous les êtres connaissent une joie sereine, où tout fonctionnait naturellement, où la communauté des individus s'harmonisait dans la spontanéité et l'inconnaissance.

古之王者，承天理物，必崇簡易之教，御無為之治。君靜於上，臣順於下，玄化潛通，天人交泰。枯槁之類，浸育靈液，六合之內，沐浴鴻流，蕩滌塵垢。群生安逸，自求多福，默然從道，懷忠抱義，而不覺其所以然也。

Les grands rois de l'Antiquité, qui se conformaient aux prescriptions du Ciel pour administrer le monde, devaient priser les enseignements de la facilité et de la simplicité et pratiquer le gouvernement par le non-agir. Le souverain au-dessus était paisible, ses sujets au-dessous étaient dociles. La transformation œuvrait de manière occulte et se réalisait par des voies cachées ; l'homme et le Ciel communiquaient, les espèces tariées ou flétries étaient humectées et nourries de fluides revitalisants ; à l'intérieur des six directions, tous les êtres baignaient dans le Vaste Courant, lavés et purifiés des poussières et des

¹⁸ Jean-François Billeter : *Leçons sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2004, p. 41.

¹⁹ *Da nan yangsheng lun*, Ji Kang ji jiaozhu p. 191.

miasmes. La multitude des créatures vivaient en paix et exemptes de souci, jouissant chacune de multiples bienfaits, suivant silencieusement la Voie, chérissant la loyauté et embrassant la droiture, sans conscience de ce pourquoi il en allait ainsi.

À la lumière ce passage, il apparaît d'autant mieux que la plénitude bienheureuse recherchée par Ji Kang participe elle aussi du cours silencieux du Dao et du non-agir.

Dans le passage du *Da nan yangsheng lun* cité plus haut, Ji Kang n'emploie par le terme *zide* 自得 mais *wuxi* 無喜 « sans réjouissance » et *wule* 無樂 « sans joie », qu'il fait équivaloir à une « joie suprême » *zhile* 至樂. Or précisément, cette « joie suprême » *zhile* 至樂 donne son titre à l'un des chapitres extérieurs du *Zhuangzi*, où elle est définie, avec un goût évident de la formule bizarre, comme « sans joie ». C'est donc au paradoxal *zhile wule* 至樂無樂 « la joie suprême est sans joie » du *Zhuangzi* que fait écho le non moins paradoxal « l'absence de joie n'est-elle pas la joie suprême ? » *wule qi fei zhile ye* 無樂豈非至樂耶 de Ji Kang. Nous commencerons par citer les premières lignes de ce chapitre, qui s'ouvre sur la question : « Existe-t-il en ce monde une joie suprême ou non ? » (*Tianxia you zhile wuyou zai* 天下有至樂無有哉 ?) :

夫天下之所尊者，富貴壽善也。所樂者，身安厚味美服好色音聲也。所下者，貧賤夭惡也。 (...) 夫富者，苦身疾作，多積財而不得盡用，其為形也亦外矣。夫貴者，夜以繼日，思慮善否，其為形也亦疏矣。 (...) 今俗之所為與其所樂，吾又未知樂之果樂邪，果不樂邪？吾觀夫俗之所樂，舉群趣者，而皆曰樂者，吾未之樂也，亦未之不樂也。果有樂無有哉？吾以無為誠樂矣 (...) 故曰至樂無樂，至譽無譽。

En ce monde, les hommes prisent les richesses, les honneurs, la longévité et la renommée. Ils se réjouissent du confort, de la bonne chère, des beaux vêtements, des couleurs séduisantes et des sons de la musique. Ils méprisent la pauvreté, l'humilité, la mort prématurée, l'opprobre (...) Le riche accable sa personne et s'active comme un forcené à amasser des richesses dont il n'aura jamais l'usage, restant étranger à sa propre personne. Le dignitaire rumine et se tracasse jour et nuit sur sa réputation, et demeure éloigné de sa propre personne. (...) Ce que mes contemporains poursuivent aujourd'hui et ce dont ils se réjouissent, j'ignore si c'est effectivement un objet de joie ou non. Lorsque j'observe ce qui fait leur joie et qui les pousse comme un troupeau dans cette direction, que tous ils appellent le bonheur, je ne vois pas quant à moi si c'est là du bonheur, ou non. Mais alors, existe-t-il vraiment une chose comme le bonheur, ou non ? Je tiens le non-agir pour véritable bonheur, (...) c'est pourquoi nous dirons que la joie suprême est sans joie et la louange suprême sans louange²⁰.

À ce stade de l'analyse, nous ferons appel aux remarques de Barbara Hendrichske qui, dans l'article cité plus haut sur les émotions dans le taoïsme, livre un commentaire très pertinent de ce chapitre 18 du *Zhuangzi*, et donne la meilleure expression de ce qui est décrit dans les lignes de Ji Kang : elle définit la « joie suprême » comme un « état de satisfaction durable plus que comme une passion au surgissement soudain »²¹, rendant la notion beaucoup plus affinée du concept de « bonheur » (*happiness*), qui transcende toute émotion identifiée, ou l'apparentant encore à une « humeur » (*mood*), qui reste comme « *a pervasive element in*

²⁰ *Zhuangzi* 18 « zhile », *Zhuangzi jiaquan*, Wang Shumin, ZHSJ, 2007, p. 637-640.

²¹ “an enduring state of a reflective mind rather than a suddenly occurring passion”. Barbara Hendrichske, « Joy and Sadness in Daoism », p.127.

*the background rather than acting as a dominating force*²² ». Cette disposition tranquille, sans désir ni intentionnalité, ne peut plus véritablement être qualifiée comme ce que l'on nomme d'ordinaire une « émotion ».

La formule paradoxale que Ji Kang reprend au *Zhuangzi* vise à établir la distinction entre une joie ordinaire, le 樂 antonyme de la tristesse, qui s'identifie comme telle en raison de signes extérieurs caractéristiques, et une joie supérieure *zhile* 至樂, synonyme de félicité ou de plénitude *zide* 自得 (opposée dans cet extrait du *Zhuangzi* à des termes comme *wai* 外 et *shu* 疏 qui désignent une distance, une extériorité à soi-même), et qui consiste précisément à n'éprouver —ni donc exprimer— aucune émotion. Ce hiatus n'exclut pas la possibilité d'un passage de l'une à l'autre joie. Simplement, il faut comprendre que ce passage à l'état supérieur ne relève pas d'une intensification ou d'un approfondissement (gradation quantitative), mais d'un changement de nature (différence qualitative) : la joie suprême n'est pas, dans la continuité de celle-ci, une joie poussée à l'extrême, mais bien plutôt cet état où joie et tristesse sont surpassées, cette disposition tranquille caractérisée par la sortie d'une vie émotionnelle conduite par les désirs : qu'elles soient de joie ou de tristesse, ces émotions sont réduites à néant par cette ascèse que le *Zhuangzi* nomme ailleurs le « jeûne de l'esprit » (*zhaixin* 齋心)²³.

C'est la même différence qui s'applique dans l'expérience musicale : dans sa tirade sur la nature et les degrés de réactions résultant de l'audition de certains airs, l'hôte Dongye accuse son interlocuteur de se limiter aux manifestations extérieures des émotions et de méconnaître cette forme de joie plus intime, qu'il considère non seulement comme l'unique vraie joie, mais aussi comme l'idéal de l'expérience musicale et de l'appréciation esthétique. La musique procure un plaisir esthétique et une joie spirituelle qui, portée à sa quintessence, ne se manifeste pas, mais pourtant supplante et surtout oblitère toutes les joies. Il était relativement facile de montrer la nocivité des états de tristesse, qui sapent le sens moral (point de vue de Ruan Ji) ou ruinent le principe vital (point de vue de Ji Kang), et donc de répudier les expériences musicales qui les favorisaient. Mais Ji Kang a relevé en outre la gageure d'inclure au nombre de ces facteurs nocifs la joie, pourtant communément tenue pour un état profitable et désirable. Dans sa forme idéale, l'expérience musicale qu'il promeut reconduit l'homme à cet état originel où il n'était pas soumis au régime des désirs et des passions, et le rend à cette félicité première où s'annule jusqu'à la joie elle-même. Ainsi la musique « sans joie ni tristesse » acquiert-elle sa dimension la plus profonde et sa signification la plus aboutie.

²² *Ibid.* B. Hendrichske cite ici William N. Morris, *Mood: The Frame of Mind*, New York, Springer, 1989, p. 2-4.

²³ *Zhuangzi* 4, « Renjianshi », *Zhuangzi jiaquan*, Wang Shumin, p. 130. Sur cette notion, voir J.F. Billeter, *Leçons sur Tchouang-tseu*, p. 96-100.

c. « *Sheng wu ai le* » : la musique et le sage sont sans émotions

Ces réflexions nous conduisent assez naturellement à une question largement débattue parmi les lettrés contemporains de Ji Kang : celle des émotions du sage. Car assurément, le titre donné par Ji Kang à son dialogue, *Sheng wu aile* 聲無哀樂, résonne avec la thèse de He Yan 何晏 : *shengren wu xinu aile* 聖人無喜怒哀樂 « le sage est sans plaisir ni colère, sans joie ni tristesse », dont Ji Kang ne pouvait manquer d'avoir connaissance. Exploitant toutes les ressources de l'homophonie entre *sheng* 聲 et *sheng* 聖, Ji Kang crée par-delà la résonance phonétique un effet de sens qui inscrit son propos dans un dialogue avec ses contemporains, et lui confère une épaisseur supplémentaire. Voici en quels termes se formulait le débat entre He Yan 何晏 et Wang Bi 王²⁴ :

何晏以為聖人無喜怒哀樂，其論甚精，鍾會等述之。弼與不同，以為聖人茂於人者神明也，同於人者五情也，神明茂故能體沖和以通無，五情同故不能無哀樂以應物。然則聖人之情，應物而無繫於物者也。今以其無繫，便謂不復應物，失之多矣。

He Yan considérait que le Sage n'éprouve ni plaisir ni colère, ni tristesse ni joie, avançant des arguments de la plus grande subtilité ; Zhong Hui et d'autres relayaient ses vues. Wang Bi en revanche ne les partageait pas, affirmant que le Sage se distingue du commun des hommes par sa clairvoyance extraordinaire, mais leur est semblable en tant qu'il est comme eux doué d'émotion. Du fait de sa sagacité supérieure il est en mesure de faire corps avec l'harmonie vacante pour embrasser le Non-être. Du fait qu'il a en partage avec le commun des hommes les cinq émotions, il ne peut manquer d'éprouver joie ou tristesse en réaction aux choses. Cependant la nature émotive du Sage est telle qu'il répond aux choses sans rester empêtré en elles. Or c'est une grande erreur d'induire de son détachement la preuve que le Sage ne réagit pas aux choses²⁵.

Principaux initiateurs de la pensée *Xuanxue* et promoteurs d'une ontologie fondée sur la valorisation du Non-être (*gui wu* 貴無), Wang Bi et He Yan s'opposaient sur la question des émotions du Sage (envisagé, dans une approche politique, comme le Sage-souverain destiné à exercer la gouvernance idéale). En objection à He Yan qui défendait la vision d'un sage sans affects (*wu xinu aile* 無喜怒哀樂 sans plaisir ni colère, sans joie ni tristesse, quatre émotions désignant l'ensemble du champ affectif), Wang Bi soutenait une thèse plus mitigée, qu'on pourrait dire de « l'empathie détachée ».

Outre son inscription dans la lignée vitaliste du taoïsme qui préconise l'éradication de tout ce qui porte atteinte au principe vital, l'argument d'un Sage sans affects découle logiquement d'un postulat majeur de la philosophie *xuanxue*, selon lequel le Sage imite le Ciel et s'identifie à la spontanéité pure (*ziran* 自然) du Dao, dénué d'intentionnalité ou

²⁴ Cette discussion s'inscrit plus largement dans une réflexion séculaire, aussi bien chez les confucéens que chez les taoïstes, sur la nature de l'homme (*xing* 性) et ses tendances innées (*qing* 情), et sur le problème de savoir si la nature du Sage est en elle-même impassible ou si les émotions en sont partie intégrante. Voir l'exposé de Tang Yongtong dans l'étude qu'il consacre à cette polémique : « Wang Bi shengren youqing yishi » 王弼聖人有情義釋 (« Signification de la conception de Wang Bi sur les émotions du Sage »), in *Wei Jin xuanxue lungao* 魏晉玄學論稿 (*Essais sur l'École du Mystère de l'époque Wei-Jin*), Shanghai guji chubanshe, 2001, p. 66-76.

²⁵ *Sanguo zhi*, Weishu 28, « Zhong Hui zhuan », commentaire de Pei Songzhi (ZHSJ p. 795).

d'inclination²⁶. Toutefois il n'existe aucune trace des « fins raisonnements » de He Yan sur la question des émotions du sage, et le seul passage ici disponible à l'analyse ne permet pas de savoir ce qu'il entendait exactement par « sans émotions » : faut-il comprendre que le Sage n'était sujet à aucune réaction émotionnelle, dans une forme d'insensibilité totale, d'hermétisme affectif ou d'apathie ? Ou bien qu'il était sujet à des émotions qu'ensuite il régulait, oubliait ou dépassait de manière à atteindre l'ataraxie ? Et en ce cas, comment les transcendait-il ? Était-ce en vertu d'une compréhension philosophique du monde ? Au terme d'un exercice ou de pratiques de culture de soi ? Ce passage nous indique tout au plus qu'il s'agit d'une faculté propre au Sage, le distinguant du commun des hommes.

Quant à Wang Bi, il soutenait la théorie d'une nature émotionnelle du Sage, mais sa position était subtile et complexe (du moins les sources disponibles nous permettent-elles de l'analyser, tandis que leur paucité concernant He Yan nous limite aux quelques principes généraux énoncés ci-dessus)²⁷. L'argument principal qu'il avançait pour étayer sa thèse est que le Sage n'est pas d'une nature différente du commun des hommes : il est donc touché comme tout un chacun par les choses et y réagit spontanément par des émotions. Mais il se distingue du commun des hommes en ce qu'il possède une « clairvoyance extraordinaire » (*shenming* 神明) qui lui permet d'incarner le vide et l'harmonie des forces cosmiques (*ti chonghe* 體沖和), et de pénétrer ainsi la Négativité indifférenciée (*tong wu* 通無) qui en est l'ultime réalité. La synthèse des deux attributs du Sage est donnée dans cette phrase clé : « 然則聖人之情，應物而無繫於物者也 : Ceci étant, la nature émotive du Sage est telle qu'il répond aux choses sans rester empêtré en elles. » C'est précisément cette « clairvoyance divine » qui permet au Sage, alors même qu'il répond aux choses par des émotions humaines, de ne pas rester empêtré dans les choses (無繫於物) ni laisser les émotions lui causer de préjudice. En somme, le Sage allie dans ce portrait une vertu de réceptivité ou faculté de participation au monde, qui fait son humanité et s'accorde à l'éthique confucéenne, et d'autre part une faculté de détachement ou d'affranchissement, où réside l'expression concrète de sa sagesse et qui relève de l'idéal taoïste²⁸.

²⁶ Tang Yongtong, *op. cit.* p. 67-68.

²⁷ Tang Yongtong invoque d'autres sources qui apportent des éléments supplémentaires sur la position de He Yan, notamment un Commentaire au *Lunyu* VI. 2 concernant Yan Hui, mais ce passage précise davantage la posture du sage *xian* 賢 que celle du Sage (ou saint) *sheng* 聖. Cf. Tang Yongtong, *op. cit.* p. 68 et He Yan : *Lunyu jijie* 論語集解, compilé, édité et annoté par Huang Kan 皇侃 : *Lunyu jijie yishu* 論語集解義疏, Pékin, Shangwu yinshuguan, 1937, p. 69.

²⁸ La suite de la biographie de Wang Bi fait état d'une lettre adressée à un certain Xun Rong 荀融, débatteur de conversations pures : « 夫明足以尋極幽微，而不能去自然之性。顏子之量，孔父之所預在，然遇之不能無樂，喪之不能無哀。又常狹斯人，以為未能以情從理者也，而今乃知自然之不可革 : Même suffisamment intelligent pour explorer l'infiniment profond et subtil, nul ne peut se départir de sa nature foncière. Maître Yan était un homme d'une qualité telle que Confucius, qui l'avait sentie d'instinct, ne pouvait rester sans se réjouir de l'avoir rencontré, ni s'affliger de le perdre. L'on a coutume de blâmer cet homme, jugeant qu'il n'a pas su soumettre ses émotions à sa raison ; or l'on comprend bien à présent que le naturel ne peut être retranché. » *Sanguo*

La théorie de Wang Bi qui reconnaît au Sage la possibilité d'éprouver naturellement des émotions est l'expression philosophique d'une tendance largement répandue et revendiquée dans la société de la période Wei-Jin. De nombreux lettrés insistaient en effet sur l'importance et la valeur des émotions en tant que dimension intrinsèque de la nature humaine. Ainsi avons-nous vu avec la critique du dolorisme esthétique chez Ruan Ji un cas particulier de ces tendances sentimentalistes, qui allaient en s'accroissant depuis la fin des Han : l'expérience artistique, et tout particulièrement celle de la musique, était marquée par une vogue de la « beauté triste », où la tristesse était un critère essentiel du beau et où « beau », « triste » et « émouvant » devenaient des qualificatifs pratiquement synonymes. Ainsi, le souci d'une conformation des sentiments aux préceptes de l'éthique confucéenne évoluait vers une attention portée à la valeur des émotions qui, en tant qu'expression de la spontanéité ou de l'authenticité de la nature humaine, dépassaient ces préceptes moraux et sociaux. Dans ces circonstances, il semble que l'ataraxie en soit venue à faire du Sage une sorte de surhomme, tandis que l'expression de sentiments authentiques soit devenue emblématique de la nature du lettré ; et que l'idéal abstrait et lointain du premier se soit vu concurrencé (plutôt que remplacé) par celui plus accessible du second²⁹.

Nombreux textes attestent l'omniprésence de ces idées dans les discussions philosophiques, et leur pénétration dans le vécu concret des lettrés. Ainsi par exemple ces anecdotes consignées dans le *Shishuo xinyu* :

王戎喪兒萬子，山簡往省之，王悲不自勝。簡曰：“孩抱中物，何至於此？”王曰：“聖人忘情，最下不及情，情之所鐘，正在我輩。”簡服其言，更為之慟。

Lorsque Wang Rong³⁰ perdit son fils Wanzi, Shan Jian vint lui rendre visite. Wang était plongé dans une affliction insurmontable. Jian lui demanda : « Pour un enfant que l'on portait encore en son giron, à quoi bon s'affliger ainsi ? » Wang lui répondit : « Un Sage oublie ses émotions, les êtres les plus vils sont incapables d'en éprouver. C'est précisément chez les gens comme nous que se concentrent les émotions. » Convaincu par ses paroles, Jian n'en eut que plus de peine pour lui³¹.

Deux archétypes s'opposent ici, d'une part celui du Sage et de l'ataraxie, d'autre part celui du lettré et de l'exaltation des émotions ; le premier semble relever d'un idéal de sagesse que certains lettrés de l'époque, à l'instar de Wang Rong, renoncèrent peut-être à atteindre, choisissant plutôt de se réaliser comme hommes, dans la spontanéité de leur nature et la sincérité d'émotions ouvertement revendiquées. Cette posture concurrente de l'idéal

zhi, Weishu 28, « Zhong Hui zhuan », commentaire de Pei Songzhi (ZHSJ p. 795). L'exemple de Confucius (considéré comme un Sage *sheng* 聖) qui à la mort de son disciple favori s'abandonnait au chagrin illustre la dimension foncièrement naturelle des affects ; la manifestation en acte de sa Sagesse réside dès lors dans cette faculté à pouvoir s'affranchir des entraves que constituent les émotions ou les choses qui les suscitent.

²⁹ Alan Chan : « The Nature of the Sage and the Emotions : A Debate in Wei-Jin Philosophy Revisited », *Journal of Chinese Philosophy and Culture*, vol. 2, 2007, p. 196-226.

³⁰ Wang Rong l'un des sept sages de la Forêt de Bambous. Son fils mourut à l'âge de dix-neuf ans, par conséquent l'expression de Shan Jian « 孩抱中物 un enfant que l'on portait encore en son giron » soulève des questions sur l'authenticité de cette histoire.

³¹ *Shishuo Xinyu* 17.4 (ZHSJ p.751).

ataraxique était elle aussi largement répandue. Plutôt qu'un constat accablé ou un aveu d'impuissance devant la violence de son vécu affectif, nous supputons qu'il faut lire dans la réplique de Wang Rong la fierté d'appartenir à cette catégorie d'hommes chez qui se concentrent les émotions, dès lors que le Sage en fait abstraction et que les hommes inférieurs n'y atteignent pas (*bu ji* 不及). La mention de ces hommes vils et de leur insensibilité permet également de comprendre que le Sage, non point étranger comme eux aux émotions, semble bien d'abord *susceptible* d'en éprouver, puis capable ensuite de les *oublier*. En d'autres termes, la nature émotive du Sage se définit non pas en termes d'*insensibilité* ou d'*indifférence*, mais de *détachement* ou de *désentravement*.

僧意在瓦官寺中，王荀子來，與共語，便使其唱理。意謂王曰：“聖人有情不？”王曰：“無。”重問曰：“聖人如柱邪？”王曰：“如籌算，雖無情，運之者有情。”僧意云：“誰運聖人邪？”荀子不得答而去。

Comme Seng Yi vivait au temple de Wagan, Wang Gouzi vint lui rendre visite pour s'entretenir avec lui, et l'invita à proposer un sujet. Seng Yi demanda : « Le Sage est-il ou non doté d'émotions ? » Wang répondit : « Il est sans émotions. » Seng Yi questionna de nouveau : « Le Sage serait alors comme un pilier ? » Wang répondit : « Il est comme une abaque : quoiqu'il soit lui-même sans émotions, celui qui le manipule en est doté. » Seng Yi demanda : « Qui donc manipule le Sage ? » Incapable de répondre, Gouzi se retira³².

Si la colonne ou le pilier connotent un bloc absolument non-réactif, inerte et comme pétrifié dans l'indifférence, l'abaque donne une image plus complexe de la sensibilité du Sage aux stimuli extérieurs : elle-même dépourvue d'émotions, elle reste réactive aux sollicitations de ceux qui en font usage. De même, le Sage répond immédiatement aux mouvements et événements avec lesquels il est en interaction, mais demeure émotionnellement non impliqué³³. Dans cette mesure, on peut dire que cette analogie illustre moins la position de He Yan que celle de Wang Bi.

Dans la vision de Wang Bi, dès lors que les émotions du Sage consistent à être sans attachement, elles ont partie liée avec l'aspiration à l'infini et la réalisation de la personnalité idéale : elles engagent l'individu à dépasser les liens d'une réalité finie, limitée où s'enracinent les affects, pour atteindre l'infini et la liberté. Il ne s'agit donc pas comme chez les confucéens de brider les émotions, ni comme chez He Yan de les annuler ; loin de les couper, de les élaguer ou de les retrancher, le Sage *trouve en elles l'occasion même de les transcender*. Autrement dit, la *nature émotive* du Sage fait de l'émotion elle-même une expérience de la transcendance, i.e. d'une élévation de l'âme depuis sa réaction aux stimuli

³² *Shishuo xinyu* 4.57 (ZHSJ p. 262).

³³ L'image de l'abaque ne semble pas sans affinité avec celle du miroir, métaphore privilégiée de la littérature taoïste pour évoquer la vacuité et la réactivité pure du Sage. Ainsi par exemple dans le *Zhuangzi* 7.6 : « 至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷 : L'homme parfait utilise son cœur comme un miroir : il ne reconduit ni ne va au devant, il réagit mais ne conserve pas, et peut ainsi dominer les choses sans être blessé lui-même. » Le miroir est cette surface vide qui peut accueillir toute chose et en renvoyer le reflet sans rien en conserver. Le terme *ying* 應 est employé ici comme plus tard par Wang Bi, tandis qu'à *bu cang* 不藏 fera écho *wu lei* 無纒, évoquant une réactivité sans attache. Voir Feng Youlan : « Neo-Taoism during the period of disunity : The Emotions of the Sage », *A History of Chinese Philosophy*, Princeton University press, p. 189.

du monde jusqu'à son affranchissement de ceux-ci³⁴. Ces idées eurent des répercussions considérables sur la conception de l'individu et de ses affects, mais aussi de l'art et de son expérience. Elles favorisaient une disposition mentale tournée vers la valorisation des émotions, dont on n'exigeait plus qu'elles se soumissent à la raison, mais qu'elles se missent à l'unisson avec l'essence du Dao. L'art en particulier constituait une occasion d'éprouver ces émotions et de s'élever, à partir d'elles et par-delà elles, dans un mouvement d'émancipation spirituelle qui constituait le propre de l'expérience esthétique.

Ces débats trouvèrent des échos nombreux chez les lettrés de l'époque, et c'est dans ce contexte qu'on peut appréhender la réflexion de Ji Kang sur l'absence d'émotions, non plus chez le sage, mais en musique.

Ji Kang n'expose pas dans le *Sheng wu aile lun* sa propre position dans ce débat, qu'il ne mentionne d'ailleurs à aucun moment, ni même dans le *Qinfu*. On trouvera en revanche ces conceptions exposées dans les essais sur le principe vital, et plus largement encore dans l'*Essai sur la déprise de l'ego* où Ji Kang développe sa vision de l'homme supérieur (sous la désignation très confucéenne ici de *junzi*, qui abolit les distinctions axiologiques entre les choses et par conséquent ses préférences partiales à leur égard, pour vivre dans une complète harmonie avec le Dao :

夫稱君子者，心不措乎是非，而行不違乎道者也。夫氣靜神虛者，心不存於矜尚。體亮心達者，情不系於所欲。矜尚不存乎心，故能越名教而任自然；情不系於所欲，故能審貴賤而通物情。

Lorsque l'on parle du gentilhomme on dira que son cœur n'est pas impliqué dans les disputes sur le vrai et le faux, et que sa conduite ne s'écarte pas de la Voie. Ses souffles sont tranquilles et ses esprits vacants, son cœur ne s'en tient pas à l'arrogance et aux éloges. Comme son corps est lumineux et son esprit pénétrant, ses sentiments ne sont pas entravés par ce qu'il désire ; la glorification suffisante et complaisante n'ont pas de place en son cœur, c'est pourquoi il peut transcender les enseignements moraux et suivre la Nature ; ses sentiments ne sont pas attachés à ses désirs, c'est pourquoi il peut examiner attentivement le noble et le vil, et pénétrer la nature véritable de toute chose³⁵.

³⁴ L'on peut voir en cela une affinité avec le stoïcisme grec : chez les stoïciens, le sage est impassible (a-pathès, sans passions), mais non pas insensible, exempt d'émotions. La passion relève d'un jugement erroné, fruit d'une mauvaise représentation et producteur de trouble (autrement dit, ce ne sont pas les choses elles-mêmes qui troublent l'homme mais l'évaluation prononcée sur les choses à partir de la représentation que l'on s'en fait) ; il est donc possible d'éradiquer les passions en suspendant ces jugements erronés, et atteindre l'ataraxie (a-tarakos absence de trouble). Le sage est un homme, en proie comme les autres hommes à une vie émotionnelle, mais non à la passion : sa différence avec les autres hommes tient dans l'effort qu'il fait pour suspendre ces jugements de valeur. En proie aux émotions le sage ne les fait pas durer, ne leur donne pas l'occasion de se développer, et surtout ne les affecte pas d'un quotient de légitimité. Il ne s'agit donc pas de s'abstraire du monde, de se replier dans la citadelle intérieure, en dehors des circonstances ou des sollicitations extérieures. La circonstance est au contraire pour les stoïciens l'occasion du bonheur, la situation est comme un matériau à travailler, il suffit d'en faire un bon usage, d'en tirer le meilleur parti. R. Solomon : « Not passion's Slave : Emotions and Choice », Oxford University Press, 2003 ; M. Graver : *Stoicism and Emotion*, University Of Chicago Press, 2007 ; A.C. Lloyd : « Emotion and Decision in Stoic Psychology » in *The Stoics*, J. Rist (éd.), Berkeley, 1978.

³⁵ *Shisi lun* 釋私論, *Ji Kang ji jiaozhu*, juan 6, p. 233-243. Ce passage est cité également dans la biographie de Ji Kang dans le *Jinshu*.

On relève tout particulièrement dans ce passage les expressions *wucuo* 無措 « sans implication » et *qing buxi yu suo yu* 情不繫於所欲 « ses sentiments ne sont pas entravés par ce qu'il désire », qui font écho au *wulei yu wu* 無繫於物 de Wang Bi cité plus haut³⁶.

Dans le *Qinfu*, ce ne sont pas les émotions du sage qui intéressent Ji Kang au premier chef mais celles de la musique, et à cet égard sa réponse nette et tranchée : la musique est sans émotions. Toutefois le jeu de mots autour de *sheng* 聲 - 聖 invite naturellement à mettre en regard les deux questions, et dans les conceptions musicales de Ji Kang elles-mêmes on voit se superposer à la figure du musicien celle du sage ; de sorte qu'il est loisible de penser l'articulation de ces trois éléments : le sage, la musique et les émotions, dans le façonnement d'un idéal qui est à la fois un ethos et une esthétique. En plusieurs endroits du *Qinfu* s'esquisse le portrait du musicien en sage :

然非夫曠遠者，不能與之嬉遊；非夫淵靜者，不能與之閑止；非夫放達者，不能與之無吝；非夫至精者，不能與之析理也。

Ceci étant, qui n'est pas ouvert et détaché ne peut de cette musique faire son loisir ; qui n'est pas profond et serein ne saurait demeurer en sa présence ; qui n'est sans entrave ni retenue est incapable de s'y adonner absolument sans réserve ; et qui n'est doté d'un esprit subtil et pénétrant n'en saisit point la signification profonde.

Dans ce passage qui fait écho à la description de la disposition idéale de l'auditeur de cithare dans le *Sheng wu aile lun*, Ji Kang réserve la fréquentation de cette musique à un homme rare, qui incarne bien sûr son propre idéal de sagesse. La manière dont s'élabore ce portrait, structuré par la répétition anaphorique de la double négation « qui n'est pas... ne peut... » (*fei... buneng* 非... 不能), accentue la rigueur de l'exigence et la difficulté d'y satisfaire. Détachement des convoitises ordinaires et des entraves mondaines (*kuang yuan* 曠遠), sérénité et profondeur (*shen jing* 淵靜), mépris des conventions (*fang da* 放達), telles sont les qualités requises pour être en osmose avec une telle musique. Ce portrait sera complété par les vers de la coda, qui donneront enfin son nom au parfait amateur de cithare : *zhiren* 至人, « l'Homme Parfait » ou « l'Homme Accompli » —le même qui, en vertu de son détachement et de son équanimité, pouvait dans le *Sheng wu aile lun* aborder sans se troubler les musiques charmeuses :

愔愔琴德，不可測兮。體清心遠，邈難極兮。（...）能盡雅琴，唯至人兮。

Amène et sereine est la vertu de la cithare, qui ne se laisse sonder. Corps pur et cœur détaché sont un horizon qu'on atteint avec difficulté. (...) Seul l'Homme Accompli apprécie pleinement du noble instrument l'éminente beauté.

³⁶ Ces observations montrent qu'il n'existait pas de cloisonnement strict dans la vie intellectuelle de l'époque et que les lettrés, même s'ils n'appartenaient pas aux mêmes cercles et ne se côtoyaient pas nécessairement (Wang Bi et He Yan fréquentaient le milieu de la Cour, Ji Kang s'en tenait à l'écart et rejoignait plus volontiers ses compères de la forêt de bambous), baignaient dans un climat philosophique commun où les idées circulaient, se transmettaient et se discutaient, sinon de vive voix, du moins par le biais de connaissances communes, mobiles, et bien sûr aussi par celui de leurs écrits. Le constat de ces échos d'un auteur à l'autre demanderait à être approfondi afin de mettre en lumière certaines filiations de pensée, et ainsi le rôle séminal que put jouer Wang Bi dans l'élaboration des conceptions philosophiques et esthétiques de Ji Kang, ainsi que des autres penseurs de l'ère Wei-Jin en général.

La sagesse de l'homme parfait se forge, s'éprouve ou s'atteste dans l'expérience musicale. Par conséquent, on peut dire que Ji Kang pense le lien direct entre le Sage et la musique, à la différence de He Yan et Wang Bi qui se concentraient sur le Sage, ou de Ruan Ji qui se concentrait sur la musique. Il ne livre pas seulement une réflexion sur la musique d'une part, et sur le sage d'autre part, mais sur *la musique et le sage* (le « et » est inclusif), sur le rapport entre les deux.

3) Corollaire esthétique : la critique du dolorisme

Le primat du critère vital est une composante déterminante de l'esthétique musicale de Ji Kang, il a des conséquences majeures sur sa position à l'égard de l'esthétique traditionnelle et sur son appréciation des bonnes ou des mauvaises musiques.

En réfléchissant à l'« immoralité » du jugement esthétique de Dongye qui sous l'angle purement musical louait la beauté des airs de Zheng condamnés par l'orthodoxie confucéenne, nous avons relevé toutefois une certaine réserve de sa part à leur égard. Il semblait alors qu'outre ces deux angles d'évaluation, moral et musical, une troisième approche se faisait jour avec la mention de l'Homme Parfait (*zhiren* 至人), que Ji Kang ne prenait toutefois pas la peine de développer. En anticipant sur la présente analyse, nous faisons alors l'hypothèse que c'était son détachement qui permettait à l'Homme accompli d'écouter ces airs sans danger, et avançons l'idée d'un critère vital du jugement. À la lumière de ce qui vient d'être dit, on comprend mieux à présent ce bémol de Dongye : si le point de vue esthétique prévaut sur l'éthique, ces airs sont bien les plus beaux ; mais si le point de vue diététique prime, Ji Kang ne pourra que mettre en garde contre les troubles qu'ils occasionnent, précisément en raison de leur beauté. Autrement dit, ce qu'il approuve esthétiquement n'est pas ce qu'il promet « vitalement » ou « hygiéniquement ».

Outre cette méfiance à l'endroit des belles mélodies qui font obstacle à l'ataraxie, la primauté du critère vital a pour autre corollaire esthétique chez Ji Kang la critique des musiques tristes, au sujet desquelles Ruan Ji se montrait lui aussi intraitable. C'est en tant qu'émotion néfaste à la quiétude de l'âme, et donc à la préservation de sa personne, que Ji Kang condamne la tristesse comme valeur suprême ou finalité ultime de la musique. C'est de ce point de vue qu'il critique dès la préface de son *Qinfu* cette mode du dolorisme esthétique, prégnante dans les compositions de ses prédécesseurs :

稱其材幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴。麗則麗矣，然未盡其理也。

Louant le matériau dont l'instrument est constitué, toutes ces œuvres font valoir au premier chef l'accès périlleux de son site escarpé ; décrivant sa sonorité, elles prônent comme qualités essentielles la tristesse et le chagrin ; et célébrant sa puissance émotionnelle, c'est son pouvoir de faire tomber les larmes qu'elles estiment le plus précieux de tous. Si belles soient-elles, ces œuvres n'atteignent pas la signification profonde de leur objet.

De la même manière qu'il critiquait au début du *Sheng wu aile lun* la conception « figée » (*si yi jiu zhi* 斯義久滯) de la musique dans la tradition confucéenne, Ji Kang dénonce ici la méprise, ou pourrions-nous dire au sens littéral, le *malentendu* dont elle fait l'objet. Ici, ce ne sont plus seulement des *caractérisations* émotionnelles inadéquates de la musique qu'il dénonce, mais un *idéal* émotionnel — et qui plus est doloriste — de l'expérience esthétique ; autrement dit, il récuse cette valorisation de la tristesse non plus en tant que propriété de la musique, mais comme critère suprême du beau musical.

Et de fait, il suffit de lire les rhapsodies antérieures sur les instruments pour vérifier, sous plusieurs aspects, le bien-fondé de cette critique :

Presque invariablement, on relève dans leurs vers l'association entre l'hostilité des lieux et la tristesse de la musique produite par les instruments qui en seront issus. Reprenons l'exemple, déjà cité, de la *Rhapsodie sur la syrinx* : dès les premiers vers, qui décrivent les montagnes sur lesquelles poussent les bambous, Wang Bao met l'accent sur l'aspect isolé et scabreux, inhospitalier voire hostile des lieux, d'où ressort une atmosphère inquiétante, de désolation :

徒觀其旁山側兮，則嶮巖巋崎，倚巖迤嶇，誠可悲乎其不安也。

Contemplons les flancs de ces montagnes auxquels poussent les bambous : hauts et escarpés, raboteux et accidentés, ils inclinent dangereusement leurs pentes sinueuses et crevassées. Vraiment l'on peut s'affliger de la menace qui semble régner en ces lieux³⁷.

Avec beaucoup d'emphase, la *Rhapsodie sur la flûte* de Ma Rong développera et approfondira les mêmes motifs, décrivant un paysage déserté et inaccessible aux hommes, où seule une présence animale se manifeste, exprimant sa détresse :

夫固危殆險巖之所迫也，眾哀集悲之所積也。

Ce sont vraiment là des lieux qu'oppressent des escarpements dangereux et des reliefs accidentés, où s'amassent les tristesses et s'accroissent pléthore de chagrins³⁸.

La sévérité du lieu et la mélancolie de l'atmosphère imprègnent la flore, qui émet des sons plaintifs lorsque la brise souffle, et s'infusent au bambou dont sera faite la flûte, le prédestinant à produire des sons tristes avant même qu'il ne soit cueilli.

Quant à l'identité des futurs créateurs ou musiciens des différents instruments, le même registre doloriste se retrouve d'un poème à l'autre. La frustration et la douleur ont établi leur demeure dans le cœur de ces hommes infortunés, voués à n'expulser de leurs instruments que des timbres déchirants : chez Wang Bao, une fois la syrinx confectionnée elle est mise entre les mains de musiciens aveugles, plongés dans l'obscurité depuis leur naissance et qui « jamais n'ont vu les contours du ciel et de la terre, ni l'aspect du noir et du blanc ». Laissées sans autre moyen d'exprimer leur souci, ces êtres ténébreux épancheront

³⁷ *Dongxiao fu* 洞簫賦, *Wenxuan* 17, SHGJ p. 783.

³⁸ *Changdi fu* 長笛賦, *Wenxuan* 18, SHGJ p. 810.

toute leur tristesse dans la musique³⁹. Chez Ma Rong ce ne sont plus des musiciens aveugles, mais une cohorte de ministres bannis et de fils honnis, de femmes répudiées et d'amis séparés, qui poussent de fracassants soupirs, se battent la poitrine et versent des larmes de sang⁴⁰ ; en entendant les sonorités émanant des bambous, submergés par le chagrin, ils fabriqueront les flûtes pour en faire leur propre musique⁴¹ ; dans la *Rhapsodie sur l'orgue à bouche* de Pan Yue, les musiciens seront ceux que les revers de fortune ont fait passer du faste à la gêne, du rayonnement à l'abattement, ceux qui frustrés par leur vile condition se languissent de leur gloire passée, ceux qui au milieu de la joie générale, tandis que la fête bat son plein, pleurent tout seuls devant un mur⁴².

Du point de vue de la réception également, c'est le même éloge de la douleur qui domine : nous avons largement décrit dans l'étude sur le *Yuelun* de Ruan Ji le phénomène de la *dolendi voluptas*, si répandu sous les Han et les Six Dynasties, et cette conversion axiologique, ou pour reprendre l'expression de Jankélévitch, le « chiasme doloriste » qui faisait des musiques tristes les belles musiques, et de la douleur une expérience de délectation : les performances musicales étaient considérées comme supérieures lorsqu'elles suscitaient la tristesse, et dans une logique symétrique les auditeurs étaient tenus pour de meilleurs connaisseurs de musique lorsqu'ils réagissaient par la tristesse. Ainsi s'énonce le credo du doloriste :

知音者樂而悲之，不知音者怪而偉之。

Ceux qui comprennent la musique prennent plaisir en elle et sont émus jusqu'à la tristesse, tandis que ceux qui ne la comprennent pas s'en émerveillent et la trouvent grandiose⁴³.

Nous avons limité notre étude aux *fu* musicaux catalogués dans le *Wenxuan*, mais la propension doloriste n'y est pas circonscrite, et se retrouve dans d'autres textes de l'époque Han dès lors qu'ils font référence à la musique. Ainsi par exemple dans ces vers de la *Rhapsodie sur la Capitale du Sud* (*Nandu fu* 南都賦) de Zhang Heng 張衡 :

³⁹ “於是乃使夫性味之宕冥，生不睹天地之體勢，闡於白黑之貌形，憤伊郁而酷 <而忍>，潛眸子之喪精。寡所舒其思慮兮，專發憤乎音聲。” *Dongxiao fu*, *Wenxuan*, SHGJ, p. 784-785.

⁴⁰ “於是放臣逐子，棄妻離友。彭胥伯奇，哀姜孝己。攢乎下風，收精註耳。雷嘆頽息，招膺擗擗。泣血沚流，交橫而下。通旦忘寐，不能自禦。” *Chandi fu*, *Wenxuan*, SHGJ, p. 810.

⁴¹ De Ma Rong, citons également ce fragment d'une Rhapsodie sur le *qin*, et dont seuls quelques vers sont conservés : « 惟梧桐之所生，在衡山之峻陂。于是遨閒公子，中道失志，居無室廬，罔所息置，孤犛特行，懷閔抱思：Le sterculier pousse sur les pentes escarpées du Mont Heng. Les jeunes gens nobles qui viennent y flâner ont perdu en chemin tout dessein, et n'ont nul lieu pour les abriter, nulle part où se reposer. Délaissés et sans appui, ils vont seuls, le sein affligé, le cœur plein d'inquiètes pensées. » (*Qinfu* 琴賦, *Quan hou Hanwen* juan 18). Cet extrait est d'autant plus intéressant qu'il a lui aussi pour objet le *qin*, et permet d'autant mieux de mesurer la spécificité de Ji Kang dans son traitement d'un thème analogue.

⁴² “於是乃有始泰終約，前榮後悴。激憤於今賤，永懷乎故貴。眾滿堂而飲酒，獨向隅以掩淚。援鳴笙而將吹，先嗚噓以理氣。” *Sheng fu*, *Wenxuan*, SHGJ p. 857-858.

⁴³ *Dongxiao fu*, *Wenxuan* 17, SHGJ p. 788.

彈箏吹笙，更為新聲。寡婦悲吟，鷓鴣哀鳴。坐者淒歔，蕩魂傷精。

On pince les cordes des cithares et souffle dans les orgues à bouche, les sonorités nouvelles se font entendre. La « Complainte de la veuve », le chant triste du « Coq de kun », font pousser à leurs auditeurs des sanglots de désolation, agitent leurs âmes et lèsent leurs essences vitales⁴⁴.

L'« agitation des âmes » (*dang hun* 蕩魂) et la « lésion des essences » (*shang jing* 傷精) décrits ici par Zhang Heng sont précisément l'antithèse de l'état recherché dans le taoïsme, et tout ce que le soin du principe vital impose d'éviter, dans la vie en général et dans l'expérience musicale en particulier.

Par conséquent, si l'esthétique de Ji Kang semble, par sa condamnation du dolorisme, présenter quelque similitude avec celle de Ruan Ji, ce qui motive les deux auteurs est foncièrement différent : Ruan Ji condamne la musique triste en tant qu'elle reflète ou annonce la ruine de la rigueur morale, Ji Kang en tant qu'elle porte atteinte aux énergies vitales.

B – « La vertu de la cithare est la plus éminente »

Sans la réduire à cette seule fonction, Ji Kang crédite donc la musique d'un rôle essentiel dans la culture de soi, et plus particulièrement dans la préservation du principe vital, où l'ascèse émotionnelle s'accompagne d'une discipline physique. La cithare offre précisément l'avantage, dans son jeu comme dans son écoute, d'allier ces deux dimensions et d'induire la quiétude de l'esprit et du corps tout entier. À ce titre, Ji Kang déclare qu'« elle surpasse par sa vertu tous les autres instruments » (*zhong qi zhi zhong, qin de zui you* 眾器之中，琴德最優). « Par sa vertu », ou devrions-nous dire « par ses vertus », le terme devant être compris sans la moindre connotation morale, mais bien plutôt au sens de pouvoir actif, d'efficace, comme on le dirait d'une plante ou d'un médicament. Elle est donc l'instrument d'élection de l'adepte taoïste appliqué au nourrissage vital ou à la transcendance spirituelle.

1) Écoute silencieuse, écoute du silence

Le *Sheng wu aile lun* mentionnait déjà la vertu d'apaisement de cet instrument, et la disposition sereine avec laquelle un auditeur devait appréhender sa musique s'il voulait en saisir toute la profondeur et la subtilité :

⁴⁴Zhang Heng 張衡 : *Nandu fu* 南都賦, *Wenxuan* juan 4, SHGJ p. 158 (trad. D. Knetchges, *Selections of Refined Literature I*, p. 325-327).

今平和之人，聽箏笛琵琶，則形躁而志越。聞琴瑟之音，則聽靜而心閑。

Si un homme paisible écoute de la cithare *zheng*, de la flûte ou du *pipa*, son corps s'agitiera et ses esprits se disperseront ; s'il entend en revanche la musique de la cithare *qin* ou se, il sera serein et son esprit détendu.

不虛心靜聽則不盡清和之極，是以體靜而心閑也。

À moins d'écouter cette musique aux notes basses et aux rares changements d'une oreille paisible et l'esprit vacant, jamais vous n'en saisissez la pureté et l'harmonie suprêmes, c'est pourquoi durant l'écoute le corps est paisible et l'esprit au repos.

En vertu de ses caractéristiques matérielles mêmes, la cithare est dotée de propriétés acoustiques qui d'emblée prédisposent l'auditeur, autant qu'elles le lui imposent, à un état d'esprit calme et serein. La ténuité, la platitude, la lenteur et une certaine insipidité de ses sonorités requièrent une forme d'attention, de concentration où l'écoute se forge, s'exerce, se travaille. L'expérience, que nous appelons chacun à faire⁴⁵, suffit à montrer que la musique de *qin* n'est pas foncièrement « musicale » ni véritablement mélodieuse, contrairement à la plupart des autres instruments, comme le *pipa* 琵琶 ou le *zheng* 箏 mentionnés ici par Ji Kang, qui produisent vibratos, accords arpégés et toutes sortes d'effets brillants dont le charme agit instantanément. Selon van Gulik, la beauté de la musique pour *qin* réside moins dans la succession des notes et leur agencement en phrases mélodiques, que dans chaque note prise isolément ; par conséquent, son écoute nécessite de renoncer au plaisir immédiat trouvé assez naturellement dans une ligne mélodique pour se concentrer sur la matière, l'intensité et le relief de chaque unité sonore, dotée d'une vie propre et pratiquement autonome⁴⁶. En outre, son timbre est assez grave, mat, étouffé. En raison de son faible volume sonore, elle requiert une oreille pleinement attentive aux plus infimes subtilités de la musique. DeWoskin fait très justement remarquer à ce propos que dans son évolution, l'instrument lui-même s'est progressivement épuré et que son niveau sonore a diminué, comme s'il tendait asymptotiquement vers le silence : le large *se* 瑟 aux nombreuses cordes que l'on trouvait initialement dans les orchestres rituels a laissé la place au *qin* 琴, plus petit, étroit et au nombre de cordes limité (cinq ou sept) ; en Occident, le potentiel sonore d'un instrument type à clavier a connu la tendance inverse et n'a cessé

⁴⁵ Les extraits musicaux fournis en annexe sont un bon terrain d'expérimentation. À titre d'exemple personnel nous évoquerons une discussion avec un grand amateur de musique classique occidentale, qui ne se déclarait « absolument pas touché » par la musique pour *qin*... Pas touché précisément parce que cette musique n'a pas pour fin d'exalter les émotions. Le contraste entre ces deux paradigmes musicaux se renforce si l'on considère la dimension physique des corps musiciens : il suffit de comparer la fureur, les contorsions, les grimaces du violoniste (par exemple) occidental, qui semblent parfois indécentes et forcent presque à baisser les yeux, avec le joueur *qin*, quasiment immobile et dont seules les mains semblent se mouvoir, pour s'apercevoir que l'effet recherché par la musique (et sa nature même) est fondamentalement différent d'un système à l'autre.

⁴⁶ R.H. van Gulik : *The Lore of the Chinese Lute* p. 1-2. Cet aspect « moléculaire » de la musique pour *qin* s'aperçoit au niveau de sa notation même, où chaque graphe (*jianzi* 減字) correspond à un moment de la musique. Le caractère isométrique de cette notation donne l'impression d'une successivité de moments complets plus que de continuité linéaire (K. DeWoskin : *A Song for One or Two, The Concept of Art in Early China*, p. 130).

d'augmenter, depuis le clavecin, au pianoforte, puis au piano électrique⁴⁷. DeWoskin fait également observer que si avec les cordes frottées (comme pour un violon par exemple) le son peut être contrôlé en volume et en durée par l'instrumentiste, pour les cordes pincées de la cithare en revanche, après l'attaque initiale le son connaît un développement autonome sur lequel le musicien ne peut pratiquement plus intervenir (sa seule action possible consiste à nourrir la note par un vibrato, ce qui altère son relief et sa texture mais ne peut augmenter ni son volume ni sa durée) ; par conséquent, le son ne peut que décroître, s'estomper et disparaître. Ainsi le silence est-il en quelque sorte inhérent à la sonorité même du *qin* : le son s'amenuise graduellement et il n'existe pas de limite perceptible entre sa disparition et le début du silence. Seul un auditeur doté d'une oreille fine et exercée saura suivre le son dans ce passage à l'inaudible. Le moment paroxystique de l'écoute est précisément celui où l'on est ainsi suspendu entre son et silence, et c'est à ce point inassignable de l'extinction sonore que l'esprit de l'auditeur atteint à la plus profonde quiétude.

La ténuité sonore du *qin* constitue un motif fondamental de son esthétique : dans l'antique orchestre rituel déjà les cordes étaient bouillies pour atténuer le son. De manière générale, l'idée d'une musique inaudible, discutée tout au long des époques préimpériale et Han, représentait l'ultime perfection de la performance musicale. Outre les exemples rencontrés dans le corpus attendant au *Yueji*, nous pouvons étendre ce constat à l'ensemble de la littérature. Dans la poésie des Han par exemple, on voit apparaître la notion de *yuyin* 餘音 non plus au sens de « notes laissées de côté », mais de sonorités rémanentes, continuant de flotter dans les airs après la cessation de la simulation sensorielle. Ainsi, « 素女撫弦而餘音兮 : Su Nü jouait du *qin* et des rémanences de sonorité continuaient de flotter », ou « 終詩卒章尚餘音兮 : Lorsque s'arrêtent les paroles et s'achève la chanson, demeurent et subsistent les sons »⁴⁸. On louera dès lors plus souvent la beauté de ces notes persistantes que la beauté de la mélodie elle-même⁴⁹.

Cet idéal silencieux s'est cristallisé sur le *qin* et a culminé sous les Six Dynasties avec le *qin* à une corde (*yixian qin* 一弦琴) de l'ermite Sun Deng⁵⁰, et mieux encore, le *qin* sans cordes (*wuxian qin* 無弦琴) du poète Tao Yuanming⁵¹, qui représente le stade ultime

⁴⁷ K. J. DeWoskin, *A Song for One or Two*, p. 161.

⁴⁸ Zhang Heng 張衡 : *Sixuan fu* 思玄賦 (*Rhapsodie de la Méditation sur le Mystère*) (*Hou Hanshu*, juan 59 « Zhang Heng zhuan ») et Wang Bao : *Dongxiao fu*.

⁴⁹ DeWoskin : *A Song for One or Two* p.141.

⁵⁰ Les différentes sources disponibles sur Sun Deng font état de son *qin* monocorde, qui est généralement représenté aussi sur ses portraits (voir annexe) : « 孫登 (...) 撫一弦琴 : Sun Deng jouait du *qin* à une corde. » (Biographie du *Jin shu*, juan 94, « Yinyi liezhuan » 隱逸列傳 (biographies de reclus), ZHSJ p. 2426) ; « 叔夜善彈琴, 於是登彈一弦之琴, 以成音曲。叔夜乃嘆息絕思也 : Ji Kang était un grand joueur de cithare, Sun Deng joua alors sur son *qin* à une corde une mélodie toute entière, et Ji Kang en fut éperdu d'extase. » (Biographie du *Shenxian zhuan* 神仙傳, juan 6, ZHSJ, 1991, p. 47).

⁵¹ Tao Yuanming ou Tao Qian 陶潛 (365-427) est décrit dans les biographies comme possédant un *qin* très simple, sans corde : « 畜素琴一張, 弦徽不具, 每朋酒之會, 則撫而和之, 曰 : 「但識

de ce « réductionnisme ». À l'époque des discussions sur la dialectique entre sens et langage, l'idée d'un médium dispensable s'étend jusqu'à la musique elle-même, et vient porter à sa limite la préférence esthétique pour le minimalisme sonore ; c'est ainsi que s'est constitué un idéal philosophique ou mystique de l'inaudible, dont on a pu trouver une trace fugitive dans le *Sheng wu aile lun* de Ji Kang avec « la musique sans son, père et la mère du peuple » commenté plus haut. Mais hormis cette brève allusion, qui ne concernait même pas directement le *qin*, nous n'avons pas relevé chez Ji Kang, ni dans le *Sheng wu aile lun* ni même dans le *Qinfu*, d'autres indices de cet idéal silencieux. À vrai dire celui-ci ne s'impose pas comme l'aspect prédominant de ses conceptions esthétiques sur le *qin*, qui se formulent d'un point de vue bien moins métaphysique. Ji Kang ne recherche pas comme Tao Yuanming le sens par-delà la résonance des cordes, il n'ambitionne pas de transcender l'écoute ou le jeu, au contraire, c'est dans leur effectuation que réside pour lui le sens plein et entier de la musique.

Dès lors que le propre de la musique pour *qin* est d'induire son auditeur dans un état de quiétude physique et spirituelle, on entrevoit bien que de manière complémentaire, elle favorisera et développera ce même état chez celui qui la joue, faisant de la pratique musicale un moyen concret privilégié pour atteindre (ou préserver) la sérénité.

2) Sérénité et cithare

Si le *Sheng wu aile lun*, dans le cadre d'une discussion théorique et générale sur l'influence de la musique du point de vue de la réception, effleurait au passage les effets spécifiques de la musique pour *qin*, le *Qinfu* aborde plus particulièrement, du point de vue du musicien, des questions concrètes relatives à la pratique : en témoignent les abondantes et minutieuses descriptions du jeu, des sonorités, des gestes, du cadre, de la disposition spirituelle du joueur, pour lesquelles il ne fait aucun doute que Ji Kang a puisé dans la matière vivante et intime de son expérience. Son propos permet de penser concrètement l'effectivité physiologique et spirituelle de la discipline musicale, et sa mobilisation dans la démarche, profondément personnelle chez Ji Kang, de l'entretien du principe vital.

琴中趣，何勞弦上聲！ Il gardait chez lui un *qin* dépouillé, sans cordes ni repères d'harmonique. Lorsque ses amis se joignaient à lui pour boire, il le caressait en chantant, et disait : « Il me suffit de connaître la signification profonde du *qin*, à quoi bon m'atteler à en faire sonner les cordes ? » *Jin shu* 94, « yinyi zhuan », ZHSJ p. 2463. Légère variante dans la biographie du *Song shu* 宋書 juan 93, « yinyi zhuan » (ZHSJ p. 2288). On ne compte pas les poèmes ou rhapsodies inspirés par la suite aux lettrés par le *qin* sans cordes. Ce thème, qui excède le cadre de notre recherche, devrait faire l'objet d'une étude à part entière.

a. La conduite des souffles

Dans l'introduction du *Qinfu*, la première fonction que Ji Kang assigne à la pratique du *qin* est de « conduire et nourrir ses souffles et esprits vitaux » *daoyang shenqi* 導養神氣. Hors contexte musical, *daoyang* 導養 (on trouve plus souvent *daoyin* 導引) renvoie dans le taoïsme aux différentes techniques de respiration et de gymnastique permettant de prolonger sa vie⁵² : par l'alternance de mouvements de contraction et d'extension, d'inspiration et d'expiration, l'adepte expulse les vieux souffles et inspire les nouveaux, les conduit dans tout le corps pour l'en irriguer, et prévient le blocage ou la dispersion, et par suite l'étiollement de son énergie vitale.

À l'instar du *qigong* 氣功 (les arts du souffle) auquel elle est sur ce point souvent comparée, la pratique de la cithare met justement en œuvre ces différentes techniques et permet d'entretenir ou restaurer la circulation des souffles énergétiques, de les maintenir dans leur état de motilité, d'alacrité, de fluidité vitales. Physiquement, les gestes des mains et la respiration visent à perpétuer le dynamisme de ces énergies qui irriguent le corps tout entier et relie l'homme avec le flux du monde, son principe de transformation, lui aussi constamment mouvant. Ainsi, van Gulik a montré que jouer du *qin* était, sous un angle purement physiologiste, une manière de purifier son corps, en expulsant toutes les influences néfastes⁵³. De même, G. Goormaghtigh explique :

Tout l'art du *qin* est de cultiver et canaliser le *qi* qui circule en soi pour le diffuser dans le *qi* cosmique de façon à le mettre en harmonie avec les forces de l'univers, et, inversement, de capter ces forces pour se vivifier. Le *qin* est par excellence l'instrument de cette médiation. Cet échange se fait par un long et constant travail qui implique une mise à contribution de l'être tout entier et passe par l'affinement du doigté, par la pratique du souffle et l'exercice de la concentration. (...) Le musicien doit cultiver cette énergie qui circule en lui-même comme elle circule dans l'Univers. Il doit la rendre abondante et faire en sorte qu'elle irrigue son corps tout entier jusqu'à l'extrême bout de ses doigts⁵⁴.

Concrètement, ce travail passe par la rectitude du maintien du corps, la posture adéquate des mains, même dans ses parties immobiles, la régularisation du souffle, la recherche de la circularité des gestes sur les cordes, qui permet au joueur la circulation fluide de son énergie vitale tout au long du morceau et son infusion dans la musique.

b. Une pratique méditative

D'autre part, sur un plan non plus physiologique mais spirituel, le jeu de la cithare est conçu comme une pratique méditative, qui ouvre à une communication directe avec le

⁵² Catherine Despeux : « La gymnastique *daoyin* dans la Chine ancienne », *Études chinoises* vol. 23, 2004, p. 45-86 et « Gymnastic : The ancient tradition », in Livia Kohn (éd.), *Taoist meditation and longevity techniques*, Ann Arbor : Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1989, chap. 8, p. 225-261 ; Chen Yaoting 陳耀庭 (dir.) : *Daojia yangshengshu* 道家養生樹 (L'art du nourrissage vital dans le taoïsme) Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 1992.

⁵³ R.H. van Gulik : *The Lore of the Chinese Lute* p. 47.

⁵⁴ G. Goormaghtigh, *L'Art du qin : Deux textes d'esthétique musicale* traduits et commentés, p. 54.

Dao. Cette pratique nécessite pour être pleinement effective un lieu paisible et reclus, qui invite au recueillement et incite à la méditation. Idéalement, le silence d'une heure nocturne et d'une salle isolée, loin des bruits du jour et du monde, à l'instar de cette scène décrite par Ji Kang dans le *Qinfu* : telles sont les conditions dans lesquelles l'humeur harmonieuse du musicien trouve à s'épanouir et les notes ténues de l'instrument à résonner pleinement.

Dans une section consacrée à la disposition et à la discipline du joueur de *qin*, van Gulik éclaire l'état d'esprit de ce dernier au moyen d'une analogie avec celui d'un prêtre avant le sacrifice : il doit être mentalement et physiquement purifié, libéré de toutes ses pensées mondaines, et prêt à la communication avec les plus profonds mystères. Lorsque à l'époque des Ming se répandront les manuels de *qin*, une section sera presque toujours consacrée à l'exposé des règles prescrivant le lieu, le moment, l'état d'esprit, les circonstances les plus propices au jeu. Van Gulik en énumère un certain nombre, parmi lesquelles nous reconnaissons les descriptions de Ji Kang dans le *Qinfu*, ou du moins des atmosphères fort similaires⁵⁵ ; d'autres règles indiquent à l'inverse les conditions dans lesquelles il ne convenait pas de jouer⁵⁶. Mis à part le caractère élitiste d'un certain nombre de ces clauses, dû à l'histoire du *qin* et à son lien de plus en plus exclusif avec la classe lettrée, ce sont des considérations liées au bruit, à l'agitation, à la vulgarité, à la souillure, au désordre, qu'ils soient d'ordre physique ou symbolique, qui président à ces listes d'interdits. De l'autre côté sont privilégiés la nature, le plein-air, la distance, l'altitude, propices au détachement, à l'élévation spirituelle, et par suite à l'accès au Dao.

En somme, c'est autant dans sa pratique que dans le cadre de cette pratique, que la cithare nourrit chez le joueur ou l'auditeur la sérénité du corps comme du cœur. Dans cette mesure, elle est par excellence l'instrument du nourrissage vital. Il est d'ailleurs très significatif qu'un lettré ait baptisé son *qin* *Yangsheng zhu* 養生主 « Maître dans l'art de nourrir sa vie », en référence au titre du troisième chapitre du *Zhuangzi*⁵⁷, comme si l'instrument incarnait cet idéal du *yangsheng* et en matérialisait toutes les potentialités. Et

⁵⁵ Quelques exemples prescriptifs : jouer dans une salle en hauteur, un cloître taoïste, au sommet d'une montagne, au repos dans une vallée, sur une berge, dans une barque, à l'ombre d'un bosquet, dans une atmosphère limpide, par une fraîche brise ou au clair de lune, éventuellement en présence d'un auditeur intime et rare, qui sait apprécier lui aussi cette musique.

⁵⁶ Quelques exemples proscripteurs : jouer par temps de pluie ou de vent, lors d'une éclipse de lune ou de soleil, sur des places publiques, dans des lieux fréquentés, au milieu d'un entourage bruyant et vulgaire, dans des vêtements mal arrangés, en sueur, sans s'être lavé les mains, etc. Cf. *The Lore of the Chinese Lute*, p. 60-61.

⁵⁷ Exemple donné par G. Goormaghtigh dans *L'Art du qin* p. 54, et van Gulik dans *The Lore of the Chinese Lute* p. 105. Nous n'avons pas retrouvé la source de cette information, en revanche nous avons trouvé deux mélodies rapportées à ce motif : *Yangsheng cao* 養生操 « L'air du nourrissage vital » et *Yangsheng zhu* 養生主 « Le Maître es nourrissage vital », conservés respectivement dans le *Guyin zhengzong* 古音正宗 (recueil de « L'école orthodoxe des sons antiques », 1634) de Zhu Changfang 朱常滂 et le *Chengyitang qinpu* 誠一堂琴譜 (« Tablatures du Hall de la Sincérité », 1705) de Cheng Yunji 程允基. Cf. Zha Fuxi 查阜西 : *Cunjian guqin qupu jilan* 存見古琴曲譜輯覽 (*Collection synoptique des partitions pour guqin existantes*), Pékin, Wenhua yishu chubanshe, 2007, p. 33 et 38.

sous la plume de Ji Kang lui-même, nous trouvons dans la « Réponse à la réfutation du *Yangsheng lun* » une figure qui illustre et scelle l'articulation entre la cithare et l'idéal taoïste, qu'elle sert à la perfection : Maître Dou 竇公, musicien aveugle à la cour du roi Wen des Han sous les Royaumes Combattants, dont l'âge avait dépassé les cent quatre-vingts ans. À l'empereur qui le questionnait sur les méthodes (et en particulier le régime) qui lui avaient permis d'atteindre une telle longévité (*yin he fushi er neng zhi ci* 因何服食而能至此 ?), Dou répondit qu'aveugle depuis l'âge de treize ans il avait appris le *qin* simplement pour en faire son gagne-pain ; il ignorait tous les secrets des techniques taoïstes de longévité, aussi bien gymniques que relatives à l'absorption des drogues (*bu neng daoyin, wu suo fu er* 不能導引, 無所服餌), et était bien en peine de dire d'où lui venait ce pouvoir de prolonger ainsi sa vie. Huan Tan, le premier à avoir consigné cette histoire dans ses *Nouveaux Traités (Xin lun)* attribuait précisément cette longévité à la pratique du *qin* et expliquait que Dou, en raison de sa cécité, « se concentrait sur sa vision intérieure » (*zhuanyi neishi* 專一內視) et « ne dissipait pas son essence dans les choses extérieures » (*jing bu wai jian* 精不外鑒) ; se délectant continuellement de musique, il renforçait ainsi sa nature et augmentait sa durée de vie (*heng yi yue, suoyi yi xingming, gu you ci shou* 恆逸樂所以益性命, 故有此壽)⁵⁸. Ji Kang tourne les choses quelque peu différemment, en mettant quant à lui l'accent sur la pacification de l'esprit et l'équilibre des passions :

竇公無所服藥, 而致百八十。豈非鼓琴和其心哉? 此亦養神之一徵也。

Sans avoir suivi aucun régime, le musicien Dou Gong s'éteignit pourtant à cent quatre-vingt ans. N'est-ce pas parce qu'il avait su harmoniser son cœur par les accents de la cithare ? C'est bien une preuve des effets de l'entretien de ses esprits⁵⁹.

3) Extase spirituelle et vie éternelle : le *qin* et l'immortalité

Au terme de l'ascèse émotionnelle à laquelle se livre le sage-musicien, c'est l'union mystique avec le Dao qui est visée, et la voie de l'immortalité qui est ouverte.

清虛靜泰, 少私寡欲。知名位之傷德, 故忽而不營, 非欲而彊禁也。識厚味之害性, 故棄而弗顧, 非貪而後抑也。外物以累心不存, 神氣以醇白獨, 曠然無憂患, 寂然無思慮。又守之以一, 養之以和, 和理日濟, 同乎大順。然後蒸以靈芝, 潤以醴泉, 晞以朝陽, 綏以五弦, 無為自得, 體妙心玄, 忘歡而後樂足, 遺生而後身存。

Pur et vide, calme et placide, [celui qui excelle à nourrir sa vie] réduit son égoïsme et raréfie ses désirs. Avisé que renom et position blessent la vertu, il les dédaigne et n'ambitionne pas de les acquérir, non qu'il les désire au fond de lui puis cherche à toute force à se contenir. Averti que les riches saveurs nuisent au vital, il les congédie sans leur accorder la moindre attention, non qu'il se domine après les avoir d'abord convoitées. Les choses extérieures, parce qu'elles lient le cœur, ne demeurent pas en lui, et seuls comptent à ses yeux la pureté et la simplicité de ses esprits et de ses souffles. Sans entrave ni souci, il ne s'agite ni ne cogite, mais se maintient dans l'unité, et se sustente de l'harmonie. L'ordre et l'harmonie de jour en jour se renforçant, il communique bientôt avec le Grand Mouvement cosmique. Il s'imprègne alors des quintessences de l'agaric magique, s'abreuve à la source pure d'eau savoureuse,

⁵⁸ Huan Tan 桓譚, *Xinlun* 新論, « Qu bi » 祛蔽 8, in *Quan Hou Han wen*, juan 14.

⁵⁹ *Da nan yangsheng lun* 答難養生論 (Réponse à la réfutation du *Yangsheng lun*), Ji Kang 嵇康 *jì jiāozhū* p. 179.

se sèche aux lueurs aurorales, pacifie son âme aux accords de la cithare ; dans le non-agir il accède à sa plénitude, son corps se fait éthéré et son cœur profond. Oubliant de se réjouir il voit sa félicité abonder, laissant derrière lui l'acharnement à vivre il voit perdurer sa personne.

Ces lignes qui viennent clore l'essai sur l'art de nourrir sa vie livrent une bonne synthèse des procédés et des visées du *yangsheng*, et donnent un beau portrait du sage, que la sérénité et la plénitude acheminent vers une union mystique avec le Dao et un devenir immortel. Significativement, la cithare aux vertus pacificatrices est mentionnée dans cette description.

De l'ataraxie à l'immortalité, il n'y a qu'un pas. Même si Ji Kang affirme dans le *Yangsheng lun* que celle-ci dépend d'un souffle inné et ne peut être le résultat d'aucun exercice tandis que la longévité est réalisable par la mise en œuvre rationnelle de certaines techniques, il ne semble par ailleurs pas faire clairement la distinction entre longue vie et vie éternelle.

De fait, Ji Kang était un croyant notoire en l'immortalité, et un pratiquant fervent et assidu : il déclare ouvertement dans sa lettre à Shan Tao sa foi dans la longue vie et les techniques d'entretien du principe vital permettant de l'atteindre⁶⁰ ; sa biographie dans le *Jinshu* relate sa rencontre avec l'immortel Wang Lie 王烈, qui lui inculqua quelques techniques respiratoires ; elle rapporte également qu'il vouait un profond intérêt aux régimes et à l'entretien de sa nature, et parcourait durant des jours entiers les montagnes à la recherche des simples pour la concoction de drogues d'immortalité. Ces aspirations imprègnent également son œuvre et fournissent un sujet d'inspiration essentiel à sa création poétique. Parmi les nombreux poèmes qui l'évoquent, nous citons en premier lieu bien sûr la « Flânerie parmi les Immortels » (*Youxian shi* 遊仙詩), dont le titre annonce explicitement le thème :

遙望山上松，隆冬郁青蔥。自遇一何高，獨立迥無雙！願想遊其下，蹊路絕不通。
王喬棄我去，乘雲駕六龍。飄飄戲玄圃，黃老路相逢。授我自然道，曠若發童蒙。
采藥鐘山隅，服食改姿容。蟬蛻棄穢累，結友家板桐。臨觴奏九韶，雅歌何邕邕！
長與俗人別，誰能睹其蹤？

Je contemple au loin le pin sur la montagne : / Dans l'hivernale froidure il épiole sa verte luxuriance. / Seul et de toute sa hauteur, il se tient, / Dressant altier sa singulière éminence. / J'aimerais m'en aller flâner sous son dais, / Mais le sentier ne conduit pas jusque là-bas. / Wang Qiao m'entraîne avec lui, / Nous enfourchons les nuées et chevauchons six dragons, / Flottant, voltigeant dans les airs, nous ébaudissant au Jardin du Profond Mystère⁶¹. / Huangdi et Laozi, rencontrés en chemin, / M'initient dans la voie de la Spontanéité, / Et me voici éclairé comme si ma vision s'était élargie et ma nescience

⁶⁰ « 又聞道士遺言：餌樹黃精，令人久壽，意甚信之：J'ai pris connaissance des propos rapportés par les taoïstes : que l'on puisse prolonger sa vie par l'absorption de certaines drogues est chose dont je suis intimement convaincu. » ; « 吾頃學養生之術，放外榮華，遊心於寂寞，以無為為貴：Depuis peu je m'adonne à l'étude des techniques du nourrissage vital ; rejetant loin de moi splendeurs et vaines gloires, répudiant les exquises et subtiles saveurs pour laisser mon cœur randonner dans les solitudes silencieuses et mettre le non-agir au-dessus de tout. » *Yu Shan Juyuan juejiao shu* 與山巨源絕交書, *Ji Kang ji jiaozhu* p. 123, 125.

⁶¹ *Xuanpu* 玄圃 ou 懸圃, littéralement le jardin obscur ou mystérieux, désigne souvent par métonymie les Monts Kunlun, dont il est l'un des sommets.

dissipée. / Dans les anfractuosités du Mont Zhong⁶² je vais cueillir les simples, / Dont le régime métamorphose mon teint. / Je me défais du siècle et jette bas ses viles entraves. / Avec les immortels je me lie d'amitié, / Et sur le Mont Kunlun établis ma demeure. / Devant les coupes nous jouons la musique des Neuf Shao : / Quelle harmonie dans ces chants raffinés ! / Du commun des hommes pour toujours je prendrai congé, / Et qui pourra jamais retrouver ma trace⁶³ ?

Ou bien cette « Balade sur l'air de Qiu hu » (*Qiu hu xing* 秋胡行) :

思與王喬，乘雲遊八極，思與王喬，乘雲遊八極。凌厲五嶽，忽行萬億。授我神藥，自生羽翼。呼吸太和，練形易色。歌以言之，思行遊八極。
J'aspire, en compagnie de Wang Ziqiao, / À chevaucher les nuées et vaguer jusqu'aux Huit Pôles. / J'aspire, en compagnie de Wang Ziqiao, / À chevaucher les nuées et vaguer jusqu'aux Huit Pôles. / Aller à l'assaut des Cinq Monts Sacrés, / Parcourant comme l'éclair des distances infinies. / Il me donnera les simples merveilleuses / Qui font pousser des ailes panachées. / J'inhalerai le souffle de la Grande Harmonie / Pour affiner mon corps et transformer mon teint. / Je le dis en chantant, / J'aspire à m'en aller vaguer jusqu'aux Huit Pôles⁶⁴.

Ou encore ce « Poème à son frère entrant dans l'armée » :

乘風高遊，遠登靈丘。托好松喬，攜手俱遊。朝發太華，夕宿神州。彈琴詠詩，聊以忘憂。
Chevauchant le vent j'évolue libre dans les hauteurs, / Ascendant au loin le merveilleux mont Kunlun. / Avec Chi Song et Wang Qiao je me lie d'amitié, / Et main dans main, ensemble nous allons flâner. / Nous partons au matin depuis Taihua, / Et à Shenzhou⁶⁵ le soir faisons escale. / Pinçant les cordes de la cithare nous entonnons des poèmes, / Et voici pour un moment oubliés tous les soucis⁶⁶.

Bien d'autres poèmes dans cette veine trouveraient leur place ici, mais c'est évidemment la mention du *qin* et de la musique qui a présidé à notre sélection. Ces trois poèmes appartiennent au genre poétique que la tradition intitule *Youxianshi* 遊仙詩 « Flâneries parmi les Immortels »⁶⁷, qui constitue un topos majeur de la création littéraire en Chine

⁶² Zhongshan 鐘山 est une autre montagne divine de la chaîne des monts Kunlun.

⁶³ *Ji Kang ji jiaozhu* juan 1, p. 39-40.

⁶⁴ Sixième des « Poèmes en tétramètres sur l'air de Qiu Hu » (*Qiu hu xing qi shou* 秋胡行七首), *Ji Kang ji jiaozhu* juan 1, p. 50.

⁶⁵ Taihua 太華 littéralement le « Mont de la Grande Splendeur » : montagne décrite dans le *Shanhai jing* « Xishanjing » ; d'après la glose de Guo Pu, aucune voie ne menait à son sommet, où demeurait une nymphe en possession d'un philtre de jade qui rendait immortel. Quant à Shenzhou 神州 littéralement « l'île des esprits » c'est un toponyme répandu dans les récits mythologiques. Tous deux désignent les lieux de résidence des immortels.

⁶⁶ Dix-septième des « Poèmes au frère entrant dans l'armée » (*Xiong xiucui Gongmu rujun zengshi shijiu shou* 兄秀才公穆入軍贈詩十九首) *Ji Kang ji jiaozhu* juan 1, p. 18.

⁶⁷ Notion centrale du taoïsme, *you* 遊 a le sens de « voyager, randonner » mais aussi de « vaguer, flâner », il connote une libre évolution, sans but et sans entrave. Quant au terme « immortel » *xian* 仙 (僊), il est défini dans les premiers dictionnaires comme « avoir atteint la longue vie et s'envoler dans les hauteurs » (*changsheng xian* 長生僊) (*Shuowen Jiezi* 說文解字) ou bien « vivre jusqu'à un vieil âge sans mourir » (*lao er bu si* 老而不死) (*Shi ming* 釋名) ; la suite de cette définition indique que le mot signifiait à l'origine « se retirer » (*qian* 遷) pour aller demeurer dans les montagnes, ainsi le caractère s'est-il formé par la juxtaposition des graphies « homme » et « montagne ». Littéralement, l'intitulé de ces poèmes suggère que ce sont les immortels eux-mêmes qui vaguent, et impliquerait de traduire par « Immortels en promenade » ; mais comme on s'en aperçoit à la lecture, les poèmes font bien plus souvent état d'un voyage du poète lui-même au pays des immortels ou d'une flânerie en leur compagnie, d'où la traduction proposée.

médiévale⁶⁸. Ils ont en commun d'évoquer les régions paradisiaques où séjournent les immortels, certaines figures d'immortels mythiques (Wang Qiao notamment, déjà rencontré dans le *Qinfu*), l'ascension désentravée par-delà les confins du monde, et... la cithare, qui par sa présence consacre le lien entre le nourrissage du principe vital, dont résulte l'union mystique avec le Dao, et la pratique musicale.

Le *Qinfu* dépeint mieux encore la dimension mystique de l'instrument : dès les premiers vers du poème, l'atmosphère merveilleuse où baignent les arbres qui serviront à la confection du *qin* annonce l'élan vers l'immortalité et la communion avec la Nature. Au plus loin des rhapsodies antérieures critiquées par Ji Kang, qui s'ouvrent sur la description sinistre de paysages hostiles, traversés de cris lugubres d'animaux solitaires, parcourus de brises plaintives qui infuseront au matériau des instruments leur mélancolie, tout dans les vers de Ji Kang respire la pureté et la sérénité, le silence et le recueillement, qui préfigurent les vertus pacificatrices de la musique du *qin*.

La description des paulownias et des catalpas donne le ton : ces arbres sont imprégnés des rayons des astres, fécondés par les forces cosmiques, gorgés des fluides balsamiques. Une nature riche et généreuse les nourrit, leur infuse ses vertus vitales. Quant au paysage environnant, d'où émanent fluides subtils, sources merveilleuses et nuées mystérieuses, il regorge de richesses et de beauté, recèle des trésors qui caractérisent généralement les contrées paradisiaques, à l'instar des Monts Kunlun dont la proximité est aussi évoquée : le sorbier, l'ambroisie, les arbres aux branches d'agate servant de nourriture aux immortels, les gemmes précieuses, les fleurs rares, dont la profusion et l'accumulation tendent, plus encore qu'à évoquer l'aspect merveilleux du paysage, à en souligner la pureté et l'isolement : c'est un lieu retiré, dont personne n'est venu ramasser les richesses. Terre des ermites, des immortels (Juanzi 涓子 en particulier, réputé pour son jeu de la cithare et auteur d'un *Esprit du Qin* 琴心, a établi là sa demeure) et des animaux extraordinaires, elle accueille des sages au cœur serein, des reclus détachés des liens mondains. À la différence des bannis, des proscrits, qui dans les rhapsodies traditionnelles échouent en des lieux isolés et hostiles parce que le siècle les a dépossédés, condamnés, répudiés, ces sages-là ont spontanément fui le monde, son tapage, ses tracas, et se délectent de cette retraite en un lieu si sublime. Et c'est par ces « Hommes Parfaits » *zhiren* 至人 que la cithare sera conçue. Ji Kang prend ici ses distances avec deux topiques de la pensée musicale classique :

⁶⁸ Il n'est pas lieu ici de retracer l'histoire de ce topos poétique, nous renvoyons donc à l'article de D. Holzman : « Immortality Seeking in Early Chinese Poetry », in *The Power of Culture. Studies in Chinese Cultural History*, éd. par A. H. Plaks, Yü Ying-shih, Chinese University Press, 1994. Holzman retrace l'histoire de ce genre poétique depuis son apparition au milieu du 2^{ème} siècle avant notre ère jusqu'à son aboutissement à l'époque médiévale, essentiellement avec Guo Pu 郭璞 (276-324). Il met en lumière l'évolution du motif poétique de la randonnée mystique, qui de simple allégorie de la retraite politique ou de l'expérience mystique, est progressivement devenu chez ces poètes de l'époque médiévale (et tout particulièrement chez Ji Kang) l'expression d'une quête de salut personnel, et d'une véritable aspiration à l'immortalité taoïste.

Dans un premier écart avec les discours précédents sur le *qin*, la paternité de l'instrument ne revient pas ici à ses inventeurs traditionnels, les souverains mythiques Shun ou Shennong qui l'auraient créé dans une perspective civilisatrice. Chez Ji Kang, le *qin* est créé au contraire par des hommes *désengagés* de leur mission publique et de l'intervention politique, et conçu pour être non pas un instrument de la civilisation, mais celui de l'expression de leurs sentiments : l'extase où les met la contemplation de la beauté de la nature. En second lieu, ces musiciens ne sont pas non plus les aigris, les courroucés, les désespérés des rhapsodies sur les autres instruments, qui pleins d'amertume et de douleur expulsent leur ressentiment en soufflant dans leurs flûtes, et impriment d'emblée à la musique le triste timbre de leur humeur. Leur sérénité et leur détachement désignent à tout joueur de *qin* la disposition d'âme qui s'accordera à l'harmonie et à la pureté de la musique.

L'on voit comment à travers la description d'un paysage, berceau de l'instrument, et de ses créateurs, s'esquisse la destination de la cithare et s'annoncent les vertus essentielles de sa musique. Ces indices trouveront leur confirmation lorsque, décrivant à la fin du poème les effets de la musique, Ji Kang mentionnera la venue de l'immortel Wang Qiao 王乔, descendant du ciel en fendant les nuées.

L'hymne à l'immortalité taoïste chanté par le poète au milieu de la Rhapsodie donne à Ji Kang l'occasion d'exprimer plus explicitement que jamais l'orientation philosophique et l'horizon pragmatique de la musique de *qin*. Il nous permet mieux que jamais de penser l'articulation entre la pratique musicale de la cithare et les aspirations mystiques de Ji Kang, c'est-à-dire de faire le lien entre la processivité du jeu, son effectivité dans l'atteinte d'une tranquillité physique et spirituelle, et sa finalité dans l'accession à l'immortalité et la communion avec l'univers. De tous les morceaux mentionnés dans la rhapsodie, ce chant est, significativement, le seul dont le poète ait eu soin d'explicitement la teneur au lieu de n'en décrire que les sonorités :

凌扶搖兮憩瀛洲，要列子兮為好仇。餐沆瀣兮帶朝霞，眇翩翩兮薄天游。齊萬物兮超自得，委性命兮任去留。

Je m'élève dans les airs en tourbillonnant, / Sur l'île des Immortels je fais halte un moment, / Et veux pour compagnon Liezi qui chevauche le vent. / Sustenté des vapeurs nocturnes, / Revêtu des brumes aurorales, / D'un vol léger et gracieux / Je vague au loin jusques aux cieux. / À l'univers entier je m'unifie / Et, pleinement souverain, dégagé des liens mondains, / À la providence le moindre de mes gestes je confie.

La mention de Yingzhou 瀛洲, l'une des cinq îles paradisiaques où séjournent les immortels, et de Liezi 列子, sage taoïste connu pour s'élever dans les airs en chevauchant le vent, la description d'une ascension dans l'azur et la libération des entraves terrestres, apparentent ce texte aux poèmes du genre *Youxianshi* 遊仙詩 mentionnés plus haut.

Dans l'idéologie du *qin*, c'est une des fonctions cardinales de l'instrument que d'élever le musicien à une communion avec le Dao ; en témoigne le nombre important de compositions portant l'estampille taoïste et évoquant des thématiques mystiques. Van

Gulik, qui a consacré un chapitre entier de sa monographie à la signification des différents airs du répertoire a proposé une classification qui, pour arbitraire qu'elle puisse sembler, rend compte de la totalité des thématiques présentes⁶⁹ ; de manière très significative, la catégorie qui figure en tête de cette typologie regroupe les airs d'inspiration taoïste sur les thèmes de la randonnée mystique : leurs mélodies éthérées sont censées libérer l'âme du joueur de ses liens terrestres et lui permettre de parcourir les hauteurs mystiques où demeurent les Immortels pour s'initier aux arcanes de l'élixir de Longue Vie. Ainsi l'air du « Voyage au Palais de Large Fraîcheur » *Guanghan you* 廣寒遊 évoque-t-il une randonnée mystique au cours de laquelle le voyageur s'élève par les nuées et s'ébat dans les puretés azurées, festoie avec les Immortels, participe à la confection de l'élixir de longévité, danse en habits d'arc-en-ciel avec les phénix et obtient le secret de l'immortalité avant de retourner sur terre dans un chariot de nuages. Plus significatif encore, cet air intitulé « Liezi chevauchant le vent » *Liezi yu feng* 列子御風, que ne connut pas Ji Kang (sa composition est attribuée à un certain Mao Zhongweng 毛仲翁 de la dynastie Song) mais qui comme le chant taoïste du *Qinfu* exemplifie l'affinité profonde entre la pratique instrumentale et l'immortalité : les dix sections du morceau évoquent la progression de l'immortel Liezi vers sa communion avec le Dao, depuis la chevauchée du vent dans l'univers, le flottement de son esprit dans les Plaines Mystérieuses et la Grande Pureté, le long sifflement par lequel il se met en harmonie avec les essences cosmiques, et l'expérience de l'extase suprême. Du même compositeur et sur des thématiques similaires, van Gulik cite un « Chant de la Fraîche Vacuité » *Lingxu yin* 凌虛吟, dont les trois sections évoquent l'ascension à dos de grue jusqu'aux nuages, la chevauchée des vents jusqu'aux confins du ciel, et le cheminement sur la vacuité de la plus haute sphère. Le musicien qui joue ces airs s'identifie au modèle qu'ils proposent et se rapproche de l'esprit qu'ils incarnent.

L'instrument a donc fini par devenir non plus exclusivement celui du lettré cultivé de la tradition confucéenne, mais également celui des immortels. En témoignent les quelques immortels rencontrés dans le *Liexianzhuan* en compagnie de leur cithare : ainsi par exemple Juanzi 涓子, évoqué par Ji Kang lui-même dans sa description du paysage environnant les catalpas, ou bien un certain Qingao 琴高 qui porte inscrit dans son nom même sa prédilection pour l'instrument⁷⁰.

Un grand nombre de récits plus ou moins légendaires et merveilleux illustrent également dans la littérature cette association entre l'immortel et le *qin*, comme celles-ci

⁶⁹ R. H. van Gulik : *The Lore of the Chinese Lute* p. 85-100. Van Gulik se base pour cette classification sur le répertoire de l'époque Ming, où l'idéologie du *qin* s'était bien fixée et se diffusait largement parmi les élites lettrées.

⁷⁰ Biographies 11 et 26 du *Liexian zhuan* : *Liexian zhuan jiaojian* 列仙傳校箋 Wang Shumin 王叔岷, Pékin, ZHSJ, 2007, p. 24 et 60 ; trad. M. Kaltenmark : *Le « Lie-sien Tchouan », Biographies légendaires des Immortels taoïstes de l'Antiquité*, Pékin, 1953, p. 68 et 104.

rassemblées dans le recueil *La noblesse du qin, florilège de la barque du Bleu-Lotus* (*Qinglianfang qinya* 青蓮舫琴雅), édité en 1641⁷¹ :

陳植好鼓琴，晝夜不輟，凡二十八年，忽見琴生紫花，食之即仙去。

Chen Zhi aimait jouer du *qin*, de la nuit et du jour il ne cessait d'en jouer, et ainsi durant vingt-huit années. Un beau jour il vit une fleur violette naître de son instrument et, l'ayant mangée, il se transforma aussitôt en immortel et disparut⁷².

張志和好飲酒，醉則鼓琴，終夜不休，一夕忽有雲鶴旋繞，張遂携琴跨鶴以昇。

Zhang Zhihe aimait boire, et lorsqu'il était légèrement gris il jouait de son *qin* et de toute la nuit ne s'arrêtait. Un soir fit soudain son apparition une grue grise qui se mit à danser autour de lui. Il prit alors son *qin* et, sur le dos de la grue disparut dans le ciel⁷³.

天保初，李嘉胤素好鼓琴，冬夏不輟，所居座中生五色芝草，皆狀如神仙。

Au début de l'ère Tian Bao (550-559), Li Jiayin, qui depuis toujours chérissait la cithare, de l'hiver ni de printemps ne cessait d'en jouer. Au milieu de sa demeure poussaient des agarics aux cinq couleurs, dont les silhouettes semblaient celles des immortels⁷⁴.

Ces diverses lectures nous enseignent que la corrélation entre le *qin* et l'immortalité qui innerve les écrits de Ji Kang et en particulier le *Qinfu* était répandue, et n'a cessé de se consolider après lui. Mais c'est lui qui sans doute fut le premier à la sceller ainsi, et à formuler de manière aussi consciente l'utilité concrète de la pratique musicale dans cette quête de la vie éternelle. Le *Qinfu*, éclairé par ses textes sur l'entretien du principe vital, permet de penser, plus encore que l'association, l'*inhérence* des champs musical et vital, à travers la pratique effective de l'instrument et l'efficace du jeu. Le *qin* n'est pas un instrument qui se trouve incidemment dans les mains de l'immortel, comme un simple accessoire de sa panoplie ou un attribut symbolique (même s'il a fini également par le devenir) : il peut valoir comme le moyen même de cette immortalité, qui s'atteint à travers lui... ou non.

⁷¹ Compilation en quatre juan attribuée à Lin Youlin 林友麟, qui rassemble un grand nombre de récits très divers dont les sources originales ont pour grande part aujourd'hui disparu. Les plus célèbres sont traduits par van Gulik dans *The Lore of the Chinese Lute* p. 153-161.

⁷² Cité par van Gulik, p.157.

⁷³ Cité par van Gulik, p.142.

⁷⁴ Cité par van Gulik, p.158.

II. Un art de vivre

LE QIN, L'ESTHÈTE ET LE RECLUS : L'HOMME ET L'ART SE CULTIVENT LOIN DU MONDE

Avant de pouvoir orner nos maisons de beaux objets, il faut en mettre à nu les murs, comme il faut mettre à nu nos existences, puis poser pour fondement une belle conduite de maison et une belle conduite de vie : or c'est surtout en plein air, où il n'est ni maison ni maître de maison, que se cultive le goût du beau.
H.D. Thoreau⁷⁵

Chez Ji Kang, l'entretien du principe vital et la préservation de sa personne, de sa santé, de son intégrité physique comme spirituelle, requièrent le repli hors du siècle et le retrait loin des hommes. Pour éviter la dispersion à l'extérieur et l'exténuation de ses énergies essentielles, le soin de soi nécessite, impérieusement, de se tenir à bonne distance des affaires politiques et des engagements mondains. Tel est l'autre sens qu'il faut donner à l'opposition énoncée dans le vers du *Youfen shi* cité plus haut : « 賤物貴身 : Méprisant les choses du dehors pour n'attribuer de prix qu'à ma personne » : opposition ici entre *wu* 物 « les choses, le monde du dehors » et *shen* 身 compris non plus comme corps physique, mais au sens de « la personne, l'individu », dans une lecture plus sociale.

Dans une affirmation résolument égotique, Ji Kang accorde une attention prioritaire à sa personne ; non seulement prioritaire, mais exclusive. Sa préoccupation n'est pas le bénéfice du peuple, comme dans l'éthos confucéen où la culture de soi (*xiu shen* 修身) avait pour vocation la conduite du royaume (*zhi guo* 治國), et la « sainteté intérieure » (*nei sheng* 內聖) pour destin la « royauté extérieure » (*wai wang* 外王), —en d'autres termes, où la culture individuelle était le réquisit indispensable du service public, et ne visait qu'à l'intérêt de toute la société—, mais la concentration sur soi-même et le parachèvement de son harmonie intérieure. Par conséquent, alors que la musique était dans le paradigme confucéen un moyen d'intervention dans le monde et l'outil privilégié de sa transformation, elle est chez Ji Kang *le lieu du repli loin* du monde, où s'abolit toute visée interventionniste.

Cette démarche introspective motivée par la quête personnelle de la longévité chez Ji Kang s'explique aussi, à une plus large échelle, par le contexte historique violent et troublé de son époque, où la complexité de l'engagement politique, ses dangers, sa précarité, et l'horreur inspirée par le coup d'état des Sima, suscitent chez les lettrés des aspirations à une vie simple et préservée, à l'écart des troubles. Ce désinvestissement du politique s'accompagne généralement d'un engagement dans le giron de la nature et dans les arts, qui offrent refuge et consolation aux vicissitudes et aux malheurs de la vie publique. Ainsi, il

⁷⁵ Henry David Thoreau : *Walden* ou *La vie dans les bois* (L'imaginaire Gallimard, p. 49).

est toujours loisible au lettré englué dans les affaires de la cour, de prendre son *qin* et de trouver en jouant une échappatoire ou une réclusion, si provisoires soient-elles. Mais ce mouvement d'intériorisation chez les lettrés de l'époque médiévale et leur investissement dans les arts est bien plus qu'une fuite résignée devant les dangers et incertitudes du monde des hommes (ce qui ne serait que l'aspect « négatif » de leur motivation) : de façon plus positive, les nouveaux horizons ouverts par les réflexions métaphysiques du *Xuanxue* (l'intuition qu'il existe une vérité spirituelle supérieure, le Dao, et que la clé du fonctionnement de l'univers est à trouver du côté du non-agir), les engagent à délaisser la vie active pour privilégier un mode d'existence en retrait, plus introspectif et contemplatif, et à embrasser les arts comme pratique méditative susceptible de les mettre en accord avec le principe de la Nature.

C'est ainsi que l'on voit se produire, quelles que soient les motivations (conjoncture politique, quête métaphysique, ou plus singulièrement, souci macrobiotique), une réévaluation des priorités existentielles des lettrés, et un renversement radical de leurs idéaux et conduites : ils ne justifient plus leur statut en termes d'efficacité administrative mais par leur dévouement à la culture de soi, de sorte que l'activité politique, jusque là objet central de l'attention confucéenne, se trouve reléguée à une position subsidiaire : pour un grand nombre d'entre eux, le service bureaucratique à l'empereur ou un rôle fonctionnel dans l'administration devient moins important que la réalisation personnelle. La critique moderne s'accorde à voir dans cette mutation l'éveil simultané de la conscience individuelle (*ren de zijue* 人的自覺) et de la conscience artistique (*wen de zijue* 文的自覺), qui reposent sur un socle commun : l'affirmation et la valorisation de l'individu devant la totalité du corps socio-politique. Pour les lettrés, le devoir séculaire de l'activisme politique se renverse donc en tendance à la retraite et au désengagement ; d'autre part la musique, traditionnellement considérée comme outil d'influence et de contrôle social devient, en particulier avec Ji Kang, le moyen de se retirer de toute implication sociale. À cet égard le *qin*, qui parmi les instruments a toujours occupé une place privilégiée dans le cœur des lettrés, incarne très spécifiquement cette mutation des mentalités et des conceptions esthétiques ; il en constitue si l'on veut une sorte d'espace topique ou de *micro-paradigme*.

A – De l’engagement dans le siècle au recentrement sur soi : l’idéal érémitique sous les Wei-Jin

Près de quoi désirons-nous le plus habiter ? Sûrement pas auprès de beaucoup d’hommes, de la gare, de la poste, du temple, de l’école (...) mais près de la source éternelle de notre vie, d’où en toute notre expérience nous nous sommes aperçu qu’elle jaillissait, comme le saule s’élève près de l’eau et projette ses racines dans cette direction. La susdite variera selon les différentes natures, mais elle est l’endroit où un sage creusera sa cave...

H.D. Thoreau⁷⁶

L’entretien du principe vital qui constituait chez Ji Kang le versant physiologiste de la culture ou du soin de soi est inséparable de son autre versant, plus idéologique, qui prend la forme d’un retrait social. L’articulation de ces deux modalités peut se comprendre d’abord concrètement par certaines conditions matérielles inhérentes aux procédures du *yangsheng*, comme la recherche des herbes médicinales dans la montagne, ou la nécessité de limiter les sollicitations sensuelles ou psychologiques. Mais indexer la conduite sociale sur les besoins vitaux ne permettrait pas de rendre compte de la signification profonde du phénomène érémitique⁷⁷, ni de l’ampleur qu’il a connue à l’époque de Ji Kang.

En effet, s’il a toujours existé en Chine une pensée érémitique⁷⁸, celle-ci s’est constituée sous les Wei-Jin en un véritable courant, et a atteint une apogée sans précédent.

⁷⁶ H. D. Thoreau : *Walden* ou *La vie dans les bois* (L’imaginaire Gallimard, p. 155).

⁷⁷ De manière générale, l’ermite peut se définir comme celui qui a déserté la place des hommes (l’*oikouménè* grecque), démissionnant de la fonction publique et renonçant aux activités sociales pour aller vivre à l’écart de la ville et de la cour (à la campagne voire dans la montagne). Pour une réflexion notionnelle sur l’érémitisme en Chine (à partir des termes fréquemment employés *yi* 逸, *dun* 遁, *yin* 隱) et sur ses formes (mode de vie, régime, emplacement de la demeure, activités sociales du reclus etc.), voir Wolfgang Bauer, « The Hidden Hero : Creation and Disintegration of the Ideal of Eremitism » in *Individualism and Holism : Studies in Confucian and Taoist Values*, D. Munro (éd.), Ann Arbor, University of Michigan Center for Chinese Studies, 1985, p. 157-197. Si l’apparition la plus ancienne du terme *yinshi* 隱士 « lettré qui vit dans la retraite, reclus » dans les textes de la Chine ancienne est à trouver dans l’introduction de la section biographique « Retrait de la vie publique » (*yinyi zhuan* 隱逸傳.序) du *Jiu Tangshu* 舊唐書, d’autres appellations équivalentes (*youren* 幽人, *yimin* 逸民, *yinzhe* 隱者, *yin junzi* 隱君子, *churen* 處人, *chushi* 處士, *gaoren* 高人, *gaoshi* 高士) apparaissent dans des textes beaucoup plus anciens (*Yijing*, *Lunyu*, *Shiji*, *Huainanzi* etc.). Les quatre premiers termes désignent généralement ceux qui ont abandonné leur charge mandarinale pour vivre dans la montagne ; des termes comme *churen* 處人, *chushi* 處士, désignent quant à eux ceux qui vivent dans la retraite sans avoir même à l’origine été employés dans l’administration ; *gaoren* 高人 et *gaoshi* 高士 sont des appellations communes. Cf. Tian Kewen 田可文 : « Yinyi zhi feng yu Wei-Jin Nanbeichao qinren » 隱逸之風與魏晉南北朝琴人 (La tradition érémitique et les joueurs de *qin* à l’époque des Six Dynasties), in *Zhongguo yinyue shixue wenji* 中國音樂史學文集 (*Collection de textes sur l’historiographie de la musique en Chine*), Shanghai, Shanghai yinyue cbs, 2007, p. 12.

⁷⁸ Les reclus de la période Wei-Jin eurent d’illustres prédécesseurs en les figures de Bo Yi 伯夷 et Shu Qi 叔齊 (Chine préimpériale), des Quatre Vieillards *Chenus si hao* 四皓 (dynastie Qin), et de nombreux autres exemples au cours des siècles. La conception même de la réclusion est avancée dans le *Yijing*, puis aussi bien chez les taoïstes antiques (Laozi, Zhuangzi) que dans le confucianisme, qui est pourtant la philosophie de l’engagement par excellence, et qui fait dépendre celui-ci de la qualité et de la vertu du gouvernement). Dans ces cas, on peut parler de motivations loyalistes ou moralistes de la retraite. Plus tard encore sous les Han, un penseur comme Yang Xiong soulignera la vanité des honneurs et des richesses, et le risque inhérent à leur poursuite. La conscience que les

On observe alors au sein de l'élite lettrée, traditionnellement vouée au service de l'état, une propension marquée au désengagement et à l'abandon de tout intérêt politique, en faveur d'une vie contemplative dédiée à la culture du soi, qui en est même venue à typifier l'ethos lettré de cette époque.

L'historiographie traditionnelle fait tenir ce phénomène à la conjoncture politique, c'est-à-dire à la crise provoquée chez les lettrés par l'effondrement de l'empire Han et de ses valeurs, et à une peur de l'engagement politique dans un contexte de violences et de turbulences exacerbées ; on imagine aisément en effet l'effroi, l'impuissance, le dégoût causés par les troubles qui jalonnèrent cette période, depuis les derniers moments de l'empire Han jusqu'à la transition Wei-Jin : une corruption endémique à la cour gangrénée par les eunuques, la révolte sévèrement réprimée des Turbans Jaunes, la forte mortalité due à la misère, à la famine et aux calamités naturelles, les guerres incessantes entre états rivaux, la sanglante usurpation des Sima... On conçoit bien dans ces conditions le désir d'échapper aux menaces concrètes que pouvait impliquer l'engagement dans la vie politique. Mais en regard de ce désir somme toute passif de fuir et de se soustraire, il faudrait mentionner également une motivation plus active et positive de la retraite : celui de signifier, par ce retrait même, son opposition, son désaccord ; soit une forme de dissidence ou de protestation contre un pouvoir (corrompu, illégitime, tyrannique) que le reclus juge indigne de ses services et auquel il refuse son allégeance. C'est précisément le cas de Ji Kang, mais ces motivations nous apparaîtront secondaires au regard de ce qui s'affirme chez lui (en particulier dans sa lettre de rupture à Shan Tao comme un pur et simple eudémonisme, la recherche de son bien-être par rapport auquel se détermine la totalité de ses actions et de ses choix.

Les lettrés de la fin des Han eurent également à subir le contrecoup psychologique de ces violents épisodes, qui les confrontaient à l'impermanence de toute chose, à la fragilité humaine et à l'omniprésence de la mort. Ces vicissitudes existentielles engendrèrent et nourrirent assez naturellement chez eux des aspirations mystiques de transcendance, de libre élévation et d'évolution désentravée au-delà des poussières mondaines, qui prenaient souvent la forme d'une retraite dans le paysage naturel, non civilisé, des bois ou des montagnes.

Ces propensions plus mystiques ou hédonistes furent favorisées par l'amélioration notable de la situation économique des grands et moyens propriétaires terriens ; toute une classe de lettrés issus de ces familles nouvellement indépendantes se voyaient ainsi, quoique toujours voués au service officiel pour des raisons de devoir et de reconnaissance sociale, affranchis de la contrainte de s'engager pour subvenir à leurs besoins ; ils pouvaient donc,

succès mondains ne dépendent que du hasard et de la reconnaissance des autres tandis que la culture de soi est tout ce qui est pour l'individu en son propre contrôle, est une position philosophique classique répandue.

dans la conjoncture agitée de leur siècle, s'adonner librement à leurs loisirs et aux plaisirs de la vie dans la nature.

Mais les facteurs politiques et socio-économiques ne suffisent pas à expliquer cette distance prise avec le pouvoir ; ils se conjuguent avec des tendances intellectuelles spécifiques de l'époque, à savoir l'intérêt croissant pour les études métaphysiques de la pensée *Xuanxue*, constituée sur le terrain de la philosophie de Laozi et Zhuangzi. Ce nouveau complexe d'idées tirées du taoïsme et discutées dans des « conversations pures » qui n'abordaient jamais directement les questions mondaines, détourna maints lettrés du service actif de l'État⁷⁹.

C. Holcombe a bien exposé ces différents ressorts de la tendance érémitique, en axant celle-ci sur le motif de la culture de soi et en montrant comment la polarité culture de soi - service public était passée sous les Wei-Jin d'un rapport de continuité (comme dans la tradition confucéenne) à un rapport d'antagonisme : la tension entre les exigences d'une culture de soi personnelle et d'un service public était un thème partagé aussi bien par le taoïsme que par le confucianisme classiques⁸⁰ ; pour ce dernier, la culture individuelle n'était pas conçue comme un antipode ou une évasion de la responsabilité politique, mais comme sa prémisses, dans la mesure où la qualité d'un gouvernement découlait directement de la vertu du gouvernant, et que seul un sage qui avait cultivé en lui cette vertu pouvait assurer un règne harmonieux. Au 3^{ème} siècle en revanche, le service public n'est plus pour la culture de soi un horizon mais un obstacle.

L'opposition pragmatique entre l'engagement dans le service public pour honorer sa vocation de lettré, et la retraite pour retrouver son moi foncier à l'écart de ce système, a pris la forme du débat idéologique bien connu entre *mingjiao* 名教 « conformisme », et *ziran* 自然 « spontanéisme », correspondant sur le plan philosophique à l'opposition entre confucianisme et taoïsme⁸¹. Le *mingjiao*, autrement dit l'enseignement relatif aux relations

⁷⁹ C. Holcombe : *In the Shadow of the Han : Literati Thought and Society at the Beginning of the Southern Dynasties*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994, p. 85-95.

⁸⁰ Benjamin Schwartz : « Some Polarities in Confucian Thought », in *Confucianism and Chinese Civilization*, A.F. Wright (éd.), Stanford, Stanford University Press, 1964, p. 5.

⁸¹ À ce sujet, voir R.B. Mather, « Individualist Expressions of the Outsiders during the Six Dynasties », in *Individualism and Holism : Studies in Confucian and Taoist Values*, éd. Donald J. Munro, Ann Arbor : Center for Chinese Studies the University of Michigan, 1985, p. 199-214, et *The Controversy over Conformity and Naturalness during the Six Dynasties*, Chicago, University of Chicago, 1969, p. 160-180. Il faut se garder ici d'un schématisme simplificateur, et rester averti qu'en réalité, peu d'adeptes du *ziran* rejetèrent vraiment dans leurs conduites le système de valeurs confucéennes : ils manifestaient plutôt leur mépris d'une observance rigide, et souvent hypocrite, des formes extérieures de la convenance (dimension protocolaire du rituel), pour exprimer une sincérité, une authenticité plus profonde dans les vertus traditionnelles (notamment la piété filiale). Et du point de vue de la pensée également, peu d'entre ceux qui s'intéressaient à la métaphysique néotaoïste rejetèrent pour autant le confucianisme : ils surimposèrent plutôt ces nouveaux intérêts, comme une couche additionnelle plus élevée sur le substrat du confucianisme traditionnel, dont les valeurs restèrent inconcurrencées et demeurèrent la base de toute éducation. Holcombe, *In the Shadow of the Han*, p. 93.

sociales, prétendait que l'ordre social tel qu'il était fixé dans les noms (relation père-fils, souverain-sujet etc.), reflétait l'ordre naturel et n'avait rien d'artificiel, par conséquent il était naturel de s'y conformer ; les partisans du spontanéisme dénonçaient au contraire la nature conventionnelle, arbitraire et erronée de ces codes, et aspiraient à recouvrer l'harmonie perdue avec la réalité cosmique du ciel et de la terre, et ainsi leur propre intégrité. Le corps politique, social et moral était par trop confinant pour ces hommes qui cherchaient à être eux-mêmes en s'abandonnant à leur véritable nature, c'est-à-dire en se conformant au Dao de l'univers plutôt qu'aux valeurs crispées d'une société artificielle. Ji Kang fut assurément l'exemple le plus remarquable de cette protestation politique et sociale ; il ne tenta jamais de dissimuler son désaccord et demeura fidèle à sa résolution d'être lui-même et d'atteindre son propre accomplissement.

B – Le *qin*, un espace topique de la retraite

1) « Loin du monde et du bruit »

Je vais et viens avec une étrange liberté dans la Nature, devenu partie d'elle-même.
Thoreau⁸²

Solitude où je trouve une douceur secrète,
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais ?
Jean de La Fontaine⁸³

Ji Kang dans l'introduction de son *Qinfu* avait commencé par faire du *qin* le compagnon du lettré solitaire, qui lui permettait de « demeurer sans affliction dans la solitude et le dénuement » (*chu qiong du er bu men* 處窮獨而不悶). Nous devons nous aviser que cette solitude et ce dénuement ne sont pas nécessairement la dérélition, subie et douloureuse, du lettré tombé en disgrâce ou désespérant de n'être pas reconnu pour ses talents ou vertus (comme c'est le cas des personnages évoqués dans les rhapsodies sur les instruments musicaux, à l'exception de celle de Ji Kang) : elle est bien plutôt ici la réclusion délibérément choisie et librement embrassée d'un lettré qui aux richesses et aux honneurs a préféré la vie modeste d'une retraite solitaire, loin de la soif de gloire et de la course aux promotions.

⁸² Henry David Thoreau : *Walden ou La vie dans les bois* (L'imaginaire Gallimard, p. 151)

⁸³ Jean de La Fontaine « Le Songe d'un habitant du Mogol », *Fables*, Livre XI.4.

Ji Kang n'exprime d'ailleurs pas autre chose à la fin de sa lettre à Shan Tao 山濤 dans laquelle il signifie à l'ami (bien intentionné, mais mal avisé) qui a commis l'erreur de lui proposer un poste, la rupture de leurs liens d'amitié⁸⁴ : avec un art bucolique de la mise en scène, Ji Kang conclut qu'il souhaite à l'avenir mener une vie simple et humble, où quelque vieil ami avec qui deviser parfois, « une coupe de piquette et un air de cithare suffiront à contenter ses désirs » (*zhuo jiu yi bei, tan qin yi qu, zhiyuan bi yi* 濁酒一杯，彈琴一曲，志願畢矣)⁸⁵.

L'inlassable plaisir puisé dans la musique et la solitude trouve une autre occasion de s'exprimer dans ce passage de la lettre où, énumérant les motifs de son refus à s'engager dans la carrière mandarinale, Ji Kang fait figurer aux côtés de son aversion pour les protocoles, les conventions sociales ou tout ce qui contrarie ses dispositions naturelles et ses aspirations profondes, son plaisir à se promener seul dans la nature avec sa cithare :

抱琴行吟，弋釣草野，而吏卒守之，不得妄動，二不堪也。

Lorsque je flâne et fredonne, une cithare contre mon cœur, allant par la campagne tirer les oiseaux et pêcher, j'aurai tôt fait d'être exaspéré par un cortège qui perpétuellement à ma suite m'empêcherait d'évoluer à ma guise.

Cette évocation bucolique du poète, qui se dépeint en promenade, désentravé, sans escorte, loin des soucis mondains, donne un tour très pictural à l'idéal de Ji Kang. La cithare qu'il porte contre lui, mais dont il ne semble ici pas même jouer, se fait l'emblème d'une vie à l'écart du politique et en harmonie avec la nature. Comme le note très justement K. DeWoskin, dans les portraits représentant des joueurs de *qin*, ceux-ci sont souvent peints avec leur instrument serré contre le sein ou posé sur les genoux, positions dans lesquelles il est en réalité difficile voire impossible de jouer (il faut que l'instrument soit stable, posé à une certaine hauteur et distance du musicien)⁸⁶. Autrement dit la posture du joueur indique alors davantage la *présence* de l'instrument que le jeu proprement dit ; et cette présence, hautement symbolique, est une consolation silencieuse, mais aussi l'occasion de laisser l'instrument résonner de lui-même avec les sons de la nature.

Embrassé comme compagnie d'élection, le *qin* en vient à incarner l'idéal érémitique du lettré et symboliser une vie solitaire, voire a-sociale ou même anti-sociale. Le simple fait qu'il soit, sous la plume de Ji Kang, conçu par des sages ermites qui ont fui le monde, le soustrait d'emblée à la destination publique et à la mission civilisatrice que lui assignent ses créateurs traditionnels : Fuxi, Shennong ou Shun selon les sources. Il n'est plus l'instrument des sages rois, voué à la diffusion de leurs enseignements moraux, mais celui des ermites, à qui il apporte dans la retraite une plaisante compagnie.

⁸⁴ La rupture signifiée par Ji Kang à Shan Tao est rapportée dans l'anecdote XVIII.3 du *Shishuo xinyu*, classée dans la section « xiyi » 棲逸 de l'ouvrage, relative à l'érémisme et au désengagement de la vie publique. (*Shishuoxinyu jianshu* ZHSJ p. 867).

⁸⁵ *Yu Shan Juyuan juejiao shu* 與山巨源絕交書, *Ji Kang ji jiaozhu* p. 127.

⁸⁶ K. DeWoskin, *A Song for One or Two*, p. 142.

2) Le déplacement ou l'effacement du destinataire : apologie du jeu solitaire

À la différence des auteurs de la tradition confucéenne, qui se concentraient principalement sur la création (par les saints rois de l'antiquité) ou l'audition (influence sur les auditeurs) musicale, Ji Kang consacre dans le *Qinfu* de longs développements à cet aspect presque toujours négligé avant lui, de la *pratique* instrumentale et du jeu du musicien, rendant cette activité à sa dimension d'expérience personnelle. Dans la situation de jeu idéale qu'il décrit tout au long de son poème, nous voyons que le musicien est seul : ce n'est pas tant son auditeur qui compte, que le rapport intime qu'il instaure lui-même avec son instrument. C'est donc d'abord au jeu en solitaire que Ji Kang accorde sa prédilection dans ses descriptions, soulignant la dimension privée du jeu et le recentrement de l'individu sur son intériorité. Et lorsqu'il lui arrive de décrire les quelques occasions de jouer en société, cette compagnie est élue et limitée à quelques rares amis (vraisemblablement les autres sages de la forêt de bambou), montrant bien que l'on passe d'un cadre public de la représentation à un cadre intime et privé, où peut s'épanouir une dimension plus esthétique de l'écoute.

Ma Lianghuai et Miao Jianhua soulignent tous deux l'évolution de la pratique du *qin* sous cet angle du changement de destinataire, résumé en termes de *tayu gongneng* 他娛功能 (divertissement altruiste) et *ziyu gongneng* 自娛功能 (plaisir personnel). Ils rappellent que depuis les Royaumes Combattants, le *qin* avait toujours eu principalement une fonction d'échange et de communication, et servait à réjouir l'autre ou à exprimer ses sentiments dans la perspective d'établir une relation avec lui — hormis chez un penseur comme Zhuangzi, qui mettait lui aussi en avant la fonction de plaisir privé (« *gu qin zuyi ziyu* 鼓琴足以自娛 : jouer du *qin* suffit à ma propre récréation⁸⁷ »). En tant que moyen de rencontre entre des personnes qui ne se connaissaient pas, médium de la recherche du *zhiyin* 知音 ou entremetteur entre les âmes, le *qin* paraissait dans de nombreux récits qui le plaçaient au cœur d'une rencontre, d'un lien amical ou amoureux (les deux exemples canoniques étant l'amour de Sima Xiangru 司馬相如 et Zhuo Wenjun 卓文君, relaté par Sima Qian dans la biographie du poète⁸⁸, et l'amitié de Bo Ya et Zhong Ziqi, largement évoquée dans cette étude)⁸⁹. Sous les Wei-Jin, l'instrument devient non plus ce médium de la rencontre, mais *l'ami ou le connaisseur intime lui-même*. C'est désormais lui le compagnon et le confident, qui peut être sollicité en tout lieu et à tout moment. Et le musicien, devenu son propre

⁸⁷ *Zhuangzi* 28 « Rang wang » 讓王 (*Zhuangzi jishi* p. 978).

⁸⁸ Le récit original du ravissement de la jeune veuve Zhuo Wenjun dès le premier air de cithare joué par le poète se trouve dans le *Shiji* juan 117 « Sima Xiangru zhuan » (ZHSJ p. 3000). L'épisode est resté célèbre et a inspiré un grand nombre d'œuvres littéraires et de mélodies.

⁸⁹ Nous avons montré un phénomène analogue sous les Wei-Jin, avec les récits de rencontres musicales entre lettrés, ou d'échanges fondés non sur le langage mais la musique. Mais il s'agissait alors de souligner l'idée que la musique peut se substituer aux moyens protocolaires du langage, et instaurer une autre forme de rapport inter-personnel.

auditeur et son seul auditoire, nourrit avec son instrument un échange sans extériorité, qui lui procure un plaisir sans partage⁹⁰.

3) *L'attribut des ermites*

Cette dimension individuelle devenue prégnante dans la conception et la pratique de la cithare est exemplifiée par l'association de plus en plus fréquente du *qin* aux ermites : c'est l'instrument du loisir solitaire et de la joie autosuffisante, dont l'illustration exemplaire serait Rong Qiqi 榮啓期, évoqué par Ji Kang dans le *Qinfu*, et en compagnie duquel les Sept Sages sont représentés sur le bas-relief en briques de la tombe des Six Dynasties à Nankin ; et bien sûr encore Sun Deng, dont nous avons rapporté la célèbre rencontre avec Ruan Ji par le truchement du sifflement, mais qui était également connu pour jouer du *qin* à une corde, et avec qui Ji Kang eut un échange tout aussi particulier⁹¹ :

Cette rencontre dans les montagnes est relatée, avec quelques variantes, par diverses sources qui en soulignent chacune un aspect différent : le *Shishuo xinyu* 18.2, la biographie de Ji Kang dans le *Jinshu*, celle de Sun Deng dans la section des « Biographies d'ermites » du même ouvrage, et enfin sa biographie dans le *Shenxian zhuan* 神仙傳, citée dans le *Taiping Guangji*. Toutes ont en commun de rapporter le désir de Ji Kang de devenir disciple de Sun Deng, et la mise en garde de ce dernier au lettré sur son incapacité à préserver sa vie. Seule la biographie du *Shenxian zhuan* fait mention de la cithare comme nœud de leur échange ; cette version rapporte d'autre part un épisode très intéressant qui éclaire les dons de prémonition de l'ermite et donnera à son avertissement à Ji Kang un tour si prophétique :

時楊駿為太傅，使傳迎之，問訊不答。駿遺以一布袍，亦受之。出門，就人借刀斷袍，上下異處，置於駿門下，又復斫碎之。時人謂為狂，後乃知駿當誅斬，故為其象也。 (...) 嵇叔夜有邁世之誌，曾詣登，登不與語。叔夜乃扣難之，而登彈琴自若。久之，叔夜退，登曰：“少年才優而識寡，劣於保身，其能免乎？”俄而叔夜竟陷大辟。叔夜善彈琴，於是登彈一弦之琴，以成音曲。叔夜乃嘆息絕思也。 Lorsque le Grand Mentor Yang Jun envoya un messenger pour l'inviter à discuter avec lui, Sun Deng ne donna aucune réponse. Yang Jun lui fit alors présent d'une tunique. La recevant, Sun Deng sortit emprunter un couteau, et coupa la tunique en deux moitiés qu'il déposa en deux lieux différents à la porte de Yang Jun. Puis il la lacéra de nouveau. Les gens le prirent alors pour un fou. Plus tard

⁹⁰ Miao Jianhua 苗建華 : « *Wei-Jin zhi Sui-Tang shiqi de guqin meixue sixiang* » 魏晉至隋唐時期的古琴美學思想 (« Conceptions esthétiques du qin durant la période des Wei-Jin aux Sui-Tang ») in *Guqin meixue sixiang yanjiu* 古琴美學思想研究 (*Recherches sur l'esthétique du qin*), Shanghai yinyue xueyuan chubanshe, 2006, p. 118-144, et plus particulièrement p. 126 ; Ma Lianghuai 馬良懷 : « *Han-Jin zhi ji shiren yu qin zhi guanxi* » 漢晉之際士人與琴之關係 (« Relation entre le qin et les lettrés durant la transition Han-Jin »), in *Shiren Huangdi Huanguan* 士人 皇帝 宦官 (*Intellectuals Emperor Eunuch*), Changsha, Qiulu chubanshe, p. 59-79, et plus particulièrement p. 65, 72-73.

⁹¹ On notera ici une certaine *plasticité* de Sun Deng, dont un talent différent ressort en fonction de la personne qui se trouve avec lui : le sifflement avec Ruan Ji, le *qin* avec Ji Kang. Pour chacun des deux lettrés, la rencontre avec l'ermite s'axe sur leur activité de prédilection — Sun Deng possédant la maîtrise des deux, à l'instar de ces personnalités idéales dont la qualité majeure, la complétude, est d'intégrer tous les talents particuliers.

seulement l'on comprit que Yang allait être exécuté de cette façon, et que c'était là une prédiction symbolique. (...) Ji Kang, qui aspirait à quitter le siècle, alla une fois lui rendre visite. Sun Deng ne lui adressa pas la parole. Ji Kang se mit alors à protester, mais Sun Deng restait impassible, jouant de la cithare, jusqu'à ce que le lettré décide enfin de se retirer. Sun Deng lui dit alors : « Vous avez jeune homme d'éminents talents, mais manquez de connaissances quant aux moyens de vous préserver. Comment dans ces conditions éviterez-vous le malheur ? » Peu de temps après en effet Ji Kang allait être impliqué dans une affaire et exécuté. Ji Kang était un grand joueur de cithare, Sun Deng joua alors sur son *qin* monocorde une mélodie toute entière, et Ji Kang fut éperdu d'extase.⁹²

On trouve assez l'instrument dans les biographies de reclus depuis la fin des Han, et sous les Wei-Jin plus particulièrement, l'association est devenue fréquente. Tian Kewen en donne un certain nombre d'exemples dans son chapitre sur la tradition érémitique et les joueurs de *qin* à l'époque des Six Dynasties⁹³ : citons parmi eux Zhang Han 張翰⁹⁴, Gu Huan 顧歡 (420-483)⁹⁵, Dai Kui 戴逵 (326-393) et ses deux fils⁹⁶, Xie Kun 謝琨 (280-322)⁹⁷, et avant tout Tao Yuanming 陶淵明 ou Tao Qian 陶潛 littéralement Tao le Caché (365-427)⁹⁸, dont de nombreux poèmes évoquent sa prédilection pour le *qin*, omniprésent dans sa vie recluse ; réciproquement, cette vie recluse a exercé une certaine influence sur la composition des mélodies pour *qin* de l'époque⁹⁹ : ainsi son ode « Retournons-en » (*Guiqu lai ci* 歸去來辭), dans laquelle il décrit les circonstances de son abandon définitif de la vie publique après une carrière mandarinale intermittente et modeste, et sa vie à la campagne où il travaille dans les champs comme un simple particulier pour assurer sa subsistance, a-t-elle inspiré une partition du même titre, qui a circulé dans son siècle et est conservée dans près d'une trentaine de recueils de tablatures¹⁰⁰.

歸去來兮，請息交以絕游。世與我而相違，復駕言兮焉求？悅親戚之情話，樂琴書以消憂。農人告余以春及，將有事於西疇。或命巾車，或棹孤舟。既窈窕以尋壑，亦崎嶇而經丘。木欣欣以羸榮，泉涓涓而始流。善萬物之得時，感吾生之行休。

Rentrons ! Que cessent les contacts mondains et prennent fin les errances ! Le siècle et moi sommes mutuellement opposés. Atteler de nouveau, pour quelle quête ? Je me réjouis des paroles pleines d'affection de mes proches, me délecte avec ma cithare et mes livres, qui dissipent mon souci. Les paysans m'annoncent l'arrivée du printemps et qu'il y aura de l'ouvrage dans les champs de l'ouest.

⁹² *Shenxian zhuan* juan 6 ZHSJ, 1991 p. 47 et *Taiping Guangji* 9.63.

⁹³ Tian Kewen 田可文 : « Yinyi zhi feng yu Wei-Jin Nanbeichao qinren » 隱逸之風與魏晉南北朝琴人 (« La tradition érémitique et les joueurs de *qin* à l'époque des Six Dynasties »), in *Zhongguo yinyue shixue wenji* 中國音樂史學文集 (*Collection de textes sur l'historiographie de la musique en Chine*), Shanghai, Shanghai yinyue chubanshe, 2007, p. 3-13.

⁹⁴ Biographie dans le *Jinshu*, juan 92 « wen yuan » 文苑 ; *Shishuo xinyu* XVII.7.

⁹⁵ Biographie dans le *Nan Qi shu* 南齊書 juan 54 « gao yi zhuan » (biographies d'ermes) et le *Nan shi* 南史 juan 75, « yinyi shang » 隱逸上.

⁹⁶ *Jinshu* juan 54 « yinyi zhuan » 隱逸傳 (Biographies d'ermes) ; *Shishuo xinyu* VI.34.

⁹⁷ *Jinshu* juan 48.

⁹⁸ *Jinshu* juan 54 « yinyi zhuan » 隱逸傳 (Biographies d'ermes) ; *Songshu* 宋書 juan 93 « yinyi zhuan » 隱逸傳. *Nan shi* 南史 juan 75, « yinyi shang » 隱逸上.

⁹⁹ Tian Kewen 田可文 : « Wei-Jin Nanbeichao yinyi qin qu ji qi yishu jingshen » 魏晉南北朝隱逸琴曲及其藝術精神 (« Le motif de la réclusion dans les mélodies pour *qin* de l'époque des Six Dynasties ») in *Zhongguo yinyue shixue wenji* 中國音樂史學文集 (*Collection de textes sur l'historiographie de la musique en Chine*), Shanghai, Shanghai yinyue chubanshe, p. 14-24.

¹⁰⁰ Zha Fuxi *op. cit.* p. 13, 145, 251.

Tantôt je fais apprêter une voiture couverte, tantôt je conduis une jonque solitaire ; je suis des méandres retirés le long d'une vallée encaissée, et traverse des collines par des chemins accidentés. Les arbres joyeusement sont près de la floraison, les sources en un mince filet commencent à s'écouler. Je me réjouis de ce que toute chose atteigne son moment, je m'émeus de ce que ma vie arrive à son repos¹⁰¹.

C – Affranchir l'art, affranchir l'homme : l'efficiencia libératrice du geste esthétique

Il nous semble que le plaisir de la musique et de la solitude (ou des compagnies électives) participe chez Ji Kang de ce qu'il nomme dans son essai sur la « déprise de l'ego » *Shisi lun* 釋私論 cité plus haut, l'aspiration à « dépasser les doctrines ritualistes pour se livrer librement à la nature » (*yue mingjiao er ren ziran* 越名教而任自然), et réaliser ainsi dans la musique un mode de vie idéal, qui affranchit des entraves de la mondanité. Le *qin* sert alors à exprimer non plus tant ses sentiments, ses humeurs, qu'une aspiration à une vie en symbiose avec la nature et au Dao, il est l'instrument qui permet de se défaire du « soi », d'oublier sa personne pour nourrir ses esprits et faire communion avec le Dao. Ces aspirations se trouvent exprimées dans plus d'un de ses poèmes ; pour n'en donner que quelques exemples :

- Premier des sept poèmes intitulés « Partie à Boire » :

樂哉苑中遊。周覽無窮已。百卉吐芳華。崇臺邈高峙。林木紛交錯。玄池戲魴鯉。
輕丸斃翔禽。織綸出鱸鮪。坐中發美贊。異氣同音軌。臨川獻清醕。微歌發皓齒。
素琴揮雅操。清聲隨風起。斯會豈不樂。恨無東野子。酒中念幽人。守故彌終始。
但當體七弦。寄心在知己。

Quelle joie de flâner par le grand parc ! / Je regarde alentours et à l'infini. / Toute la flore fuse de fleurs embaumées. / Une haute terrasse se dresse altière dans le lointain. / Dans leur luxuriance confuse les arbres du bosquet entrelacent leurs branches. / Dans l'étang sombre et profond folâtrent les brèmes et les carpes. / Nous abattons avec des balles légères les oiseaux dans leur vol, / Et avec des lignes fines attrapons les esturgeons. / Des louanges s'élèvent lorsque l'on fait mouche, / Et nos souffles divers s'unissent en une même mélodie. / Au bord de l'onde nous faisons l'offrande d'un vin pur. / D'entre les dents blanches émane le murmure d'une chanson. / Sur la cithare simple je joue un air gracieux ; / Limpides, les notes s'élèvent, portées par la brise. / En telle compagnie, comment manquer de se réjouir ? / Je déplore pourtant l'absence de Dongyezi¹⁰², / Et à mi-coupe songe à cet ermite solitaire / Qui toute sa vie sut préserver des mœurs primitives. / Il me reste de m'adonner corps et âme à ma cithare, / Et de confier mon cœur aux amis les plus intimes¹⁰³.

- Dix-huitième du cycle des poèmes adressé à son frère :

琴詩自樂，遠遊可珍。含道獨往，棄智遺身。寂乎無累，何求於人。長寄靈嶽，怡志養神。

¹⁰¹ *Tao Yuanming ji jiaojian* 陶淵明集校箋 (*Recueil des Œuvres annotées de Tao Yuanming*), annotations de Yang Yong 楊勇, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2007, p. 267.

¹⁰² Dongyezi 東野子 « le Maître des campagnes de l'est » est le surnom que se donnait un grand ami de Ji Kang, Ruan Deru 阮德如, dans un poème en réponse à ce dernier (cf. *Ji Kang ji jiaozhu* p. 70). Peut-être est-ce lui qui a donné son nom au protagoniste du *Sheng wu aile lun* ?

¹⁰³ *Jiuhui shi* 酒會詩, *Ji Kang ji jiaozhu* juan 1, p. 72-73.

La cithare et la poésie suffisent à réjouir, / Les vagabondages dans les lointains sont à chérir. / Le Tao céle au fond de moi j'évolue seul, / Congédiant l'intelligence¹⁰⁴ et délaissant mon corps, / Silencieux et solitaire, toutes entraves dissolues, / Qu'irais-je chercher parmi les hommes ? / À jamais sur les faites sacrés j'établirai ma demeure, / Harmonisant mes aspirations et nourrissant mon esprit¹⁰⁵.

- Cinquième des Poèmes en tétramètres sur l'air de Qiu Hu :

絕智棄學，遊心於玄默。絕智棄學，遊心於玄默。過而弗悔，當不自得。垂釣一壑，所樂一國。被發行歌，和者四塞。歌以言之，遊心於玄默。

Révoquer l'intelligence et répudier l'étude¹⁰⁶, / Vaguer en esprit dans le Mystère Silencieux. / Révoquer l'intelligence et congédier l'étude, / Vaguer en esprit dans le Silence Mystérieux. / En cas d'erreur n'éprouver nul remords, / Et ne pas me targuer d'avoir visé juste¹⁰⁷. / À jeter ma ligne dans un seul torrent, / Trouver la joie d'un prince en son empire¹⁰⁸. / Les cheveux dénoués m'en aller en chantant, / Essaimer jusqu'aux confins les souffles harmonieux. / Pour le dire en un chant, / Vaguer en esprit dans le Mystère Silencieux¹⁰⁹.

La musique est donc chez Ji Kang l'espace où se rejoignent et s'articulent sa vision de l'existence et sa pensée esthétique. De même qu'il faut penser ensemble, non seulement simultanés mais corrélatifs, l'éveil de la conscience individuelle et celui de la conscience artistique chez les lettrés de cette époque, de même il faut penser concomitantes et inséparables chez Ji Kang la tentative d'émancipation de la musique et l'aspiration à l'émancipation individuelle. L'effort pour soustraire la musique à son instrumentalisation politique donne voix et corps à celui de se soustraire soi-même à un système qui ne traite jamais l'homme comme un individu à part entière, mais toujours comme un élément de ce tout qu'est le corps social, comme un rouage de la machine d'état. En considérant la musique et l'individu pour eux-mêmes, Ji Kang nous invite à penser, sur le modèle du binôme *ren de zijue* 人的自覺 – *wen de zijue* 文的自覺, un binôme affilié qui serait *ren de ziyou* 人的自由 – *yue de ziyou* 樂的自由 : coextensive à la libération de la musique, la libération de l'homme passe par l'affirmation d'une capacité à se déterminer soi-même, à faire sécession d'avec son siècle. À ce titre, le geste esthétique peut être considéré comme un miroir de l'émancipation individuelle.

¹⁰⁴ Inspiré du *Laozi* 19 : « Renoncer à la sainteté, rejeter la sagesse » (*jue sheng qi zhi* 絕聖棄智), *Laozi jiaoshi* 老子校釋, Zhu Qianzhi 朱謙之 ZHSJ, 2008, p. 74.

¹⁰⁵ Dix-huitième des « Poèmes au frère entrant dans l'armée » (*Xiong xiucui Gongmu rujun zengshi shijiu shou* 兄秀才公穆入軍贈詩十九首), *Ji Kang ji jiaozhu* 卷 1, p. 19.

¹⁰⁶ *Laozi* 19 et 20 : « Renoncez aux études et vous serez sans tristesse » (*jue xue wu you* 絕學無憂), *Laozi jiaoshi* 老子校釋, Zhu Qianzhi 朱謙之 ZHSJ, 2008, p. 76.

¹⁰⁷ Ji Kang cite ici la description de l'Homme Véritable (*zhen ren* 真人) telle qu'on la trouve au chapitre 6 du *Zhuangzi* : « 過而弗悔，當而不自得：En cas d'erreur être sans repentir, en cas de succès être sans complaisance. » *Zhuangzi* « Dazongshi », ZHSJ p. 226.

¹⁰⁸ Dans une lettre à Huan Tan 桓譚, Ban Si 班嗣 (père de Ban Gu) décrit Zhuangzi en ces termes : « Il pêchait dans un seul torrent et les dix-mille êtres n'interféraient pas dans ses aspirations ; il prenait sa retraite sur un seul coteau, et l'empire entier n'aurait rien pu changer à sa joie. » (釣魚一壑，則萬物不干其志，栖遲於一丘，則天下不易其樂) (*Hanshu*, juan 100, « xu zhuan » 敘傳, SHSJ p. 4205). Ji Kang cite cette lettre dans son *Shengxian gaoshi zhuanzan* 聖賢高士傳贊 (*Ji Kang ji jiaozhu* p. 415).

¹⁰⁹ Cinquième des « Poèmes en tétramètres sur l'air de Qiu Hu » (*Qiu hu xing qi shou* 秋胡行七首), *Ji Kang ji jiaozhu* 卷 1, p. 49.

CONCLUSION

Ces considérations permettent de comprendre ce qui peut apparaître comme une contradiction entre deux attitudes antithétiques, et pourtant co-présentes aussi bien dans la vie que dans l'œuvre de Ji Kang. Il s'agit de l'opposition entre l'ethos ascétique que nous avons mis en lumière avec l'entretien du principe vital et sa quête d'ataraxie, et une forme de débridement social sous lequel Ji Kang est souvent dépeint (et aime lui-même à se présenter). Ce paradoxe est tout aussi bien celui qui confronte, au sein de la pensée taoïste, deux idéaux majeurs que sont d'une part la déprise du moi, la renonciation à ses préférences personnelles, et d'autre part le laisser-aller spontané à sa nature, l'abandon à toutes ses pulsions : Ji Kang, se dépeint de manière assez récurrente comme un animal rétif et indiscipliné, qui éprouve la nécessité vitale d'obéir à ses impulsions naturelles et ne supporte aucune entrave, ne souffre aucun lien. Nombre d'anecdotes du *Shishuo Xinyu* confirment ce portrait et le présentent parmi ses comparses de la forêt de bambous comme un homme sans retenue, s'adonnant outrageusement à tous les excès qui choquent la bienséance de ses contemporains. Or ce parti de la liberté et de l'animalité contre la vie contrainte et civilisée semble en contradiction avec l'ascèse que prône et met en œuvre par ailleurs Ji Kang dans le cadre notamment de la préservation du principe vital. En réalité la contradiction n'est qu'apparente et se dissout dans le jeu dialectique entre la société et l'individu, le domaine public et le privé : c'est aux contraintes sociales que Ji Kang entend se soustraire par son anticonformisme et son relâchement, mais il nourrit pour lui-même une haute exigence d'ascèse, nécessaire à la réalisation de ses aspirations profondes. Il n'est sauvage, emporté, débridé qu'en société, dans une logique d'opposition au système, comme signe de protestation contre ce qui l'entrave. C'est une violence réactive et dirigée, qui n'a plus lieu d'être quand il se trouve précisément à l'écart du monde, dans cette solitude où il peut se recentrer sur lui-même et s'adonner librement à sa quête personnelle.

III. Un art de mourir

À ce point de notre propos, il est impossible de ne pas nous tourner vers l'épisode de la mort de Ji Kang, et plus particulièrement cette scène, gravée dans les mémoires comme une image d'Épinal, où il joua sur l'échafaud sa dernière mélodie. La musique s'impose là comme une protagoniste essentielle derrière laquelle Ji Kang semble presque s'effacer, et où se cristallisent un geste, une parole, une pensée, que nous aimerions tenter d'analyser.

A – « Grande paix » ... ou « Vastes tombeaux » ?

Rappelons brièvement les circonstances de la mort de Ji Kang¹¹⁰ : en 261, Ji Kang fut condamné à mort par Sima Zhao suite à une affaire de diffamation impliquant son ami Lü An (accusé d'impiété filiale), dont il prit publiquement la défense. Cet épisode a constitué le motif officiel, et hypocrite, d'une arrestation souhaitée depuis longtemps par Zhong Hui 鍾會, grand favori du généralissime et figure de proue des conservateurs ritualistes de la cour (les *lifa zhi shi* 禮法之士), par ailleurs ennemi juré de Ji Kang. Dans un réquisitoire fielleux auprès de Sima Zhao, Zhong Hui dénonça l'influence délétère de Ji Kang et Lü An sur les mœurs, et réclama leur élimination pour purifier la société et restaurer le Dao royal. Ji Kang fut donc emprisonné et condamné à la décapitation sur la place publique, à l'âge de trente-neuf ans.

1) Récits de la dernière heure de Ji Kang

On trouve le récit de l'exécution de Ji Kang dans un grand nombre de sources historiques et littéraires. Voici comment sa biographie dans le *Jinshu* relate l'événement :

康將刑東市 (...) 康顧視日影，索琴彈之，曰：“昔袁孝尼嘗從吾學廣陵散，吾每靳固之，《廣陵散》於今絕矣！”

Comme il marchait vers la place du marché de l'est où il allait être exécuté, Ji Kang se retourna et aperçut son ombre projetée par les rayons du soleil. Alors il prit alors sa cithare et se mit à jouer, puis dit : « Yuan Xiaoni a jadis manifesté le désir d'apprendre auprès de moi la mélodie de *Guangling*, mais je n'ai jamais consenti à le lui enseigner. Voilà donc que cet air disparaît à jamais ! »¹¹¹

Les auteurs du *Jinshu* reprenaient là les narrations du *Zhulin qixian zhuan*¹¹² et du *Shishuo xinyu* VI.2 :

¹¹⁰ Nous renvoyons pour plus de détails au chapitre de présentation biographique.

¹¹¹ *Jinshu* juan 49, « liezhuan » 19, ZHSJ, p.1374.

¹¹² « 嵇康臨死，顧視日影，索琴彈之，曰：“袁孝尼嘗從吾學《廣陵散》，吾無惜固不與，《廣陵散》於是絕矣。”：À l'approche de sa mort, Ji Kang se retourna et aperçut son ombre sous le

嵇中散臨刑東市，神氣不變。索琴彈之，奏《廣陵散》。曲終曰：“袁孝尼嘗請學此散，吾靳固不與，《廣陵散》於今絕矣！”（…）

Sur le point d'être exécuté sur la place du marché de l'est, Ji Kang garda l'esprit et l'air inaltérables. Il prit sa cithare et se mit à jouer la mélodie de *Guangling*. Arrivé à la fin du morceau, il dit : « Yuan Xiaoni m'a souvent prié de lui apprendre cet air, mais n'y ai jamais consenti. *Guangling san* résonne donc aujourd'hui pour la dernière fois. » (...)¹¹³

Xiang Xiu, grand ami et partenaire éristique de Ji Kang, composa plus tard une rhapsodie « En souvenir des temps anciens » (*Sijiu fu* 思舊賦), dans laquelle il évoquait lui aussi ce moment crucial et poignant :

臨當就命，顧視日影，索琴而彈之。（…）悼嵇生之永辭兮，顧日影而彈琴。À l'approche de sa dernière heure, apercevant son ombre projetée par le soleil, Ji Kang se fit apporter sa cithare et se mit à en jouer. (...) Aujourd'hui je déplore Ji Kang, qui au moment de prendre éternellement congé avec le monde, aperçut son ombre et joua sur son qin sa dernière mélodie¹¹⁴.

La description de Xiang Xiu fait l'économie du nom du morceau que Ji Kang choisit alors de jouer, mais la glose de Li Shan dans le *Wenxuan* cite le *Wenshi zhuan* 文士傳 (*Biographies des hommes de lettres*), qui apporte une variante intéressante :

嵇康臨死，顏色不變，謂其兄曰：“向以琴來不？”兄曰：“已至。”康取調之，為《太平引》，曲成，嘆息曰：“《太平引》絕於今日耶！”

À l'approche de son exécution, Ji Kang gardait une contenance inaltérable. Il demanda à son frère : « As-tu apporté mon *qin* ? » Son frère répondit « Oui, il est ici. » Alors Ji Kang, l'ayant accordé, se mit à jouer l'« Air de la Grande paix ». Arrivé à la fin du morceau, il dit en soupirant : « L'air de la Grande Paix s'éteint aujourd'hui avec moi ! »¹¹⁵

Précisons pour commencer le détail de l'ombre, figurant dans trois de ces récits : vision fatale, elle vient signifier à Ji Kang l'échec de sa quête d'immortalité. En effet, il est connu que l'immortel n'a pas d'ombre : comme l'explique M. Kaltenmark au sujet de Xuan Su 玄俗 qui n'a plus « ni forme corporelle ni ombre » (*wuxing wu ying* 無形無影), « [l'immortel] devenu lui-même source de lumière, ne projette plus d'ombre, car l'absorption des drogues de longue vie, et en particulier le cinabre, le rend flamboyant »¹¹⁶. Le *Baopuzi* 抱朴子 dit encore : « En plein soleil il ne projette par d'ombre car il est lumineux par lui-même » (日中無影乃別有光也)¹¹⁷. Et d'après un ancien livre de géomancie :

人行日月中無影者，神仙人也。與虛合體。故居日月中無影履霜無跡。火中無影也。

soleil. Il sortit son *qin* et se mit à en jouer, puis dit : “Yuan Xiaoni a jadis manifesté le désir d'apprendre auprès de moi l'air de *Guangling*, mais je me suis toujours montré intraitable dans mon refus. *Guangling san* disparaît donc désormais avec moi !” Cité dans le *Taiping yulan* juan 579, « yue bu » 樂部 17, « qin xia » 琴下 (SKQS 898-379).

¹¹³ Liu Yiqing 劉義慶, *Shishuo xinyu* VI.2 : *Shishuo xinyu jianshu* 世說新語箋疏, éd. Yu Jiayi 余嘉錫, Pékin, ZHSJ, 1983, p. 407.

¹¹⁴ *Sijiu fu* 思舊賦, *Wenxuan* 文選 juan 16, section des *fu* sur le chagrin « aishang » 哀傷, SHGJ p. 720. Une traduction intégrale de la rhapsodie est proposée en annexe.

¹¹⁵ Ce passage est cité également par Liu Xiaobiao dans son commentaire au *Shishuo xinyu* VI.2.

¹¹⁶ Cf. *Liexianzhuan* juan 2, 70^{ème} biographie (*Liexianzhuan jiaojian*, ZHSJ p. 166) ; M. Kaltenmark : *Le « Lie-sien Tchouan »*, p. 193.

¹¹⁷ *Baopuzi neipian* juan 11 « xianyao » 仙藥 (*Baopuzi neipian jiaoshi* 抱朴子內篇校釋, Wang Ming 王明 ZHSJ 1988, p. 210).

Quand un homme se déplace dans la lumière du soleil ou de la lune sans projeter d'ombre, c'est qu'il est immortel. Son corps ne fait plus qu'un avec le vide, c'est pourquoi il n'a plus d'ombre quand il se tient sous la clarté des astres, il ne laisse pas de traces quand il marche sur la rosée blanche. Car celui qui se trouve au milieu des flammes ne saurait projeter d'ombre¹¹⁸.

En second lieu, rappelons qu'on ne trouve pas chez Ji Kang une acceptation philosophique de la mort comme chez Zhuangzi —ou dans son sillage, chez Ruan Ji—, qui considérait la vie et mort comme choses égales et en appelait à une vue sans passion de l'une comme de l'autre. La mort n'était aux yeux de Zhuangzi qu'une des phases de transformation du Dao, le terme naturel d'un processus de croissance et de déclin déterminé par le Ciel, par conséquent elle n'avait rien de déplorable : aucune raison dès lors de s'affliger de la mort d'un proche —comme l'illustre entre bien d'autres épisodes celui où le philosophe, à la mort de sa femme, tape sur un pot en chantant¹¹⁹—, ni d'appréhender la sienne propre. Ainsi le Grand Homme *daren* 大人 est-il « sans illusion sur le cours de l'existence, ne chérit pas la vie ni n'appréhende la mort (*sheng er bu le, si er bu huo* 生而不樂, 死而不禍), car il sait que débuts et fins s'enchaînent inexorablement »¹²⁰. Rien de tel en revanche chez Ji Kang qui, même s'il professait le détachement des choses extérieures, objets de désir et de captation, n'allait pas jusqu'à l'indifférence envers la vie et la mort, et qui appliqua tous ses soins à prolonger ses jours et à différer sa fin. Ses différents écrits, les poèmes en particulier, reflètent davantage son aspiration à l'immortalité que son indifférence à la vie. Pour reprendre à contre-emploi le poème de La Fontaine cité en exergue et le compléter par ses deux vers finaux, on ne peut précisément pas dire au sujet de Ji Kang « Quand le moment viendra d'aller trouver les morts, / J'aurai vécu sans soins, et mourrai sans remords. »

Ji Kang est donc confronté à l'évidence tragique de sa mort imminente : en voyant son ombre il comprend que l'œuvre à laquelle il a consacré sa vie n'a pas porté ses fruits ; et en perdant la vie il perd bien plus encore l'espérance même de la vie future. Nul ne saura jamais ce qu'il éprouvait alors au fond de lui, ce que dissimulait ce visage impassible ; qu'il ne manifestât aucune émotion ne suffit pas à attester, comme il s'est par ailleurs lui-même suffisamment appliqué à le démontrer, qu'il n'en ressentît pas. Seul le fait, celui de son acte, est établi : devant cette issue implacable, nous le voyons prendre son *qin* et jouer. Il va sans dire alors qu'il n'aspire plus à trouver dans la musique le moyen de prolonger ses jours ; il lui reste de jouer pour pacifier son âme et atteindre, à défaut de l'immortalité, à tout le moins l'apaisement et l'équanimité. De sorte que ce que nous aurions pu penser subordonné (l'ataraxie n'étant en somme qu'un moyen de prolonger sa vie, et l'immortalité constituant sa suprême aspiration), redevient, à sa dernière heure, son premier horizon. À moins que... à moins qu'il ne s'agisse d'autre chose ?

¹¹⁸ *Tai ping yulan* juan 388 « renshi bu » 人事部 28, « ying » 影 (SKQS 896-533).

¹¹⁹ *Zhuangzi* 18 « Zhile » (*Zhuangzi jiaoquan*, p. 643).

¹²⁰ *Zhuangzi* 17 « Qiu shui » (*Zhuangzi jiaoquan*, p. 589).

2) Deux scénarios pour une mort

La divergence relevée dans les sources quant à la mélodie que joue Ji Kang est intéressante, dans la mesure où elle ouvre sur deux interprétations très différentes de son geste : entre l'air des Vastes Tombeaux *Guangling san* et celui de la Grande Paix *Taiping yin*, la différence est de taille en effet, et les titres semblent les placer aux antipodes : l'un connote la violence et la mort, l'autre la pacification et la concorde. S'agit-il de deux titres pour une même mélodie ? ou de deux mélodies différentes ? Dans les deux cas il semble que les auteurs aient voulu privilégier, en choisissant un titre ou bien l'autre, une certaine intention ou disposition putative de Ji Kang : *Taiping yin* donne sans équivoque l'image d'un Ji Kang impavide et détaché ; *Guangling san* est plus complexe et reste à élucider.

Dai Mingyang, dans son étude sur *Guangling san*, cite une source ancienne qui attribue la composition de l'air de la Grande Paix l'empereur Yao¹²¹, impliquant donc qu'il s'agirait de deux airs différents. De fait, il existe bien un *Taiping yin* dans le répertoire de *qin*, conservé dans un unique recueil, le *Hewen zhu qinpu* 和文注琴譜 (« Tablatures de qin avec annotations en japonais », ca. 1676), qui consigne 37 courtes pièces chantées avec accompagnement au *qin* (*qinge* 琴歌). Mais l'on n'y trouve aucune notification d'une attribution à Yao, ni d'un quelconque rapport avec Ji Kang. Les paroles de l'air lui-même, composé de deux strophes, décrivent les paysages des régions du sud (蜀瀟湘) et ne présentent aucun rapport avec Ji Kang, Yao ou *Guangling san*¹²². Par conséquent, dans la mesure où seul le *Wenshi zhuan* fait mention de cet air et où la majorité des autres sources s'accordent sur *Guangling san*, c'est également cette version que nous retiendrons et prendrons pour support de la réflexion.

La séquence de Ji Kang jouant *Guangling san* sur l'échafaud est généralement célébrée comme une exemplification magistrale et saisissante de l'impassibilité qu'il professait dans ses écrits et à laquelle il s'est toujours employé¹²³, comme la démonstration en acte de cette souveraine placidité trouvées dans la musique au paroxysme de la crise. Le titre même de la section du *Shishuo yinyu* dans laquelle est conservé le récit, « yaliang » 雅量 (« magnanimité, grandeur d'âme ») attire d'emblée l'attention sur le maintien très digne de Ji Kang, son air noble et impavide devant la mort. Mais beaucoup voient là aussi l'ultime protestation d'un homme qui ne se soumit jamais, qui ne sut jamais se taire ni réprimer ses

¹²¹ Dai Mingyang, « Guangling san kao », *Ji Kang ji jiaozhu*, p. 447.

¹²² Zha Fuxi 查阜西 : *Cunjian guqin qupu jilan* 存見古琴曲譜輯覽 (Collection synoptique des partitions pour *guqin* existantes), p. 35 et 505. D'après Yang Dian 楊典, cette version du *Taiping yin* serait ultérieure à la dynastie des Song (communication privée).

¹²³ Wang Rong 王戎, le plus jeune des Sept Sages, disait n'avoir jamais vu, en vingt ans de fréquentation, la moindre expression de plaisir ou de déplaisir se peindre sur le visage de Ji Kang (*weichang jian qi xiyun zhi se* 未嘗見其喜愠之色). Cf. *Jinshu* juan 49.19, ZHSJ p. 1370 et *Shishuo xingyu* I.16, ZHSJ p. 22. Cette imperturbabilité légendaire reconnue à Ji Kang par ses contemporains relève peut-être du mythe hagiographique ; elle ne colle pas avec le tempérament emporté et les coups d'éclat dont on le sait par ailleurs capable.

éclats, dût-il en mourir, et qui par identification tacite avec le protagoniste d'une mélodie soigneusement choisie, faisait entendre une dernière fois sa voix.

En somme, chacune de ces interprétations éclaire un aspect différent de la personnalité de Ji Kang, privilégiant pour l'une sa recherche de sérénité et de détachement — rappelons que dans le *Qinpu*, Ji Kang lui-même inscrivait *Guangling san* au nombre de ces mélodies qui « dissipent le trouble et dispersent l'anxiété » (*cheng zao xue fan* 懲躁雪煩) —, et pour l'autre sa nature impétueuse et indomptable. Il nous paraît impossible de déterminer quel était réellement l'état d'esprit de Ji Kang au moment de sa mort, et quelle était son intention en jouant ; tout ce qui peut être dit de valable à ce sujet n'en reste pas moins hypothétique. Il nous semble tout aussi impossible de déterminer ce que voulait dire Ji Kang lorsqu'il s'affligeait d'avoir fait résonner là pour leur ultime fois les accords superbes de *Guangling san* ; que signifiait le remord de n'avoir pas transmis cet air ? Déplorait-il, d'une manière déplacée et voilée sa propre mort ? Ou, plus encore que sa propre mort, la disparition de ce qui avait constitué la quintessence de son existence ? Réalisait-il que, tout comme certains poètes se rendent éternels par leurs œuvres, lui-même aurait pu rechercher cette autre forme d'immortalité, et se rendre ainsi éternel à travers les siècles au lieu de s'affairer —en vain— à la recherche de la longue vie ? Une chose est sûre toutefois, si paradoxale ou tragique soit-elle : alors que Ji Kang regrette l'oubli auquel sa propre mort allait vouer sa mélodie chérie, c'est précisément sa mort qui l'a rendue célèbre ; loin de disparaître avec lui, elle est bien au contraire née à une postérité éternelle.

B – *Guangling san*, un chant du cygne

De même que *Jiukuang* 酒狂 attribué à Ruan Ji faisait figure, dans le répertoire pour *qin*, de composition atypique et immédiatement remarquable par sa forme et son contenu, de même *Guangling san* associé à Ji Kang est immédiatement saillant et exceptionnel¹²⁴ : formellement d'abord, c'est à l'antipode de *Jiukuang*, la composition la plus longue du répertoire (plus de vingt minutes)¹²⁵. Par sa signification ensuite, il se démarque d'emblée des thématiques classiques, aussi bien d'obédience confucéenne que taoïste, du répertoire.

¹²⁴ Il serait intéressant d'analyser, dans une perspective comparatiste cette association indéfectible entre Ruan Ji et *Jiukuang* d'une part, Ji Kang et *Guangling san* de l'autre ; en effet, chacun des deux airs est si étroitement lié au tempérament et à l'histoire des deux lettrés qu'il en devient emblématique et s'inscrit comme tel dans les esprits. Si leur durée et leur thématique respectives les mettent aux antipodes, les deux morceaux sont néanmoins très semblables par leur singularité, leur symbolique et la manière dont ils adhèrent au destin de leurs compositeurs.

¹²⁵ CF annexe audio.

Avant de nous interroger sur la signification du geste de Ji Kang (jouer *Guangling san* et mourir) non seulement sous l'angle idéologique, mais aussi sous celui de son esthétique musicale, il convient de donner une présentation de cet air mythique¹²⁶.

1) Présentation musicologique et historiographique de la mélodie

Quoique une certaine tradition persiste à le tenir pour tel, Ji Kang n'est vraisemblablement pas le compositeur de *Guangling san*, ni son unique interprète. Les sources rendent compte de l'existence de cette mélodie depuis la fin des Han orientaux : elle n'était pas seulement une pièce pour la cithare, mais aussi pour l'orgue à bouche (*sheng* 笙), comme l'atteste sa mention dans la rhapsodie de Pan Yue dédiée à cet instrument, pour le *pipa*, comme on le voit dans la Rhapsodie sur la *pipa* 琵琶賦 de Sun Gai 孫該 (?-261)¹²⁷, et vraisemblablement encore pour d'autres instruments comme le *zheng* 箏 ou le *zhu* 築 (sorte de cithare à 5, 13 ou 21 cordes, dont on jouait avec un plectre de bambou). Dans ces cas, la mélodie était vraisemblablement chantée avec un accompagnement instrumental.

Ji Kang lui-même la mentionne dans son *Qinfu* parmi d'autres mélodies anciennes, et il est peu probable qu'il fasse référence à un air de sa propre composition. En revanche, il est possible qu'il l'ait révisé, et qu'il le joue d'une manière qui n'appartenait qu'à lui.

a. La transmission de *Guangling san* à Ji Kang

Voici comment est relatée dans la biographie du *Jinshu* la transmission de *Guangling san* à Ji Kang par un mystérieux immortel de l'antiquité :

初，康嘗遊於洛西，暮宿華陽亭，引琴而彈。夜分，忽有客詣之，稱是古人。與康共談音律，辭致清辯，因索琴彈之，而為《廣陵散》，聲調絕倫，遂以授康，仍誓不傳人，亦不言其姓字。

Du temps de sa jeunesse, Ji Kang se promenait à l'ouest de Luoyang ; le soir il demeura au pavillon de Huayang. Il tira sa cithare et se mit à jouer. En pleine nuit survint soudain un voyageur, venu lui rendre visite. Il se prétendit être un homme des temps anciens, et s'entretint de musique avec Ji Kang, qui trouva ses propos limpides et pleins de discernement. Le visiteur prit alors la cithare et se mit à jouer l'air de *Guangling*, dont les sonorités étaient d'une suprême beauté. Il enseigna l'air à Ji Kang, mais lui fit promettre de ne le transmettre à personne. Il ne lui révéla pas non plus son nom.

¹²⁶ Étude basée principalement sur Dai Mingyang : « *Guanglingsan kao* » (*Ji Kang jì jiāozhū* p. 444-480) ; Xu Jian 許健 : *Qinshi chubian* 琴史初編 (*Étude liminaire à l'histoire du qin*), Pékin, Renmin yinyue CBS, 2009, p. 30-36 ; Ji Lian kang 吉聯抗 : *Weijin Nanbeichao yinyue shiliao* 魏晉南北朝音樂史料 (*Matériaux historiques sur la musique aux époques Wei-Jin et Six Dynasties*), Shanghai, Shanghai wenyi CBS, 1982, p. 1-10 ; Liu Zaisheng 劉再生 : *Zhongguo gudai yinyueshi jianshu* 中國古代音樂史簡述 (*Abrégé d'histoire de la musique chinoise ancienne*), Pékin, Renmin yinyue CBS, 2006, p. 205-209 ; Zha Fuxi : *Cunjian guqin qupu jilan*, p. 2 et 11.

¹²⁷ Consignée dans le *Lidai fuhui* 歷代賦彙 (*Collection de fu classés par époques*) de Chen Yuanlong 陳元龍 (Qing), juan 98 (Pékin, tushu chubanshe, 1999, p. 298).

Nombreux récits fantastiques de la même veine se sont développés autour de ce motif, rapportant la visite nocturne d'un immortel de la haute antiquité de qui Ji Kang aurait appris la mélodie¹²⁸. Si l'on écarte cette légende d'une transmission de *Guangling san* par un être surnaturel, il existe une autre version plausible que nous retiendrons : Ji Kang l'aurait apprise auprès de Du Meng 杜猛, fils de Du Kui 杜夔 (188-220), Directeur de la Musique et grand maître de cithare de la fin des Han, qui excellait dans l'interprétation de cet air¹²⁹.

b. Fortune de *Guangling san* après Ji Kang

Quoique la tradition aime à nourrir le mythe de Ji Kang emportant dans la mort le secret de sa mélodie, celle-ci a continué à se transmettre et à circuler après lui, puisque plus d'un lettré, de la dynastie Jin à la dynastie Qing, écrivait ses impressions à son écoute ou était réputé capable de la jouer¹³⁰.

C'est au neveu de Ji Kang, Yuan Zhun 袁準 ou Xiaoni 孝尼 (celui même à qui Ji Kang regrettait d'avoir refusé de l'apprendre), bon joueur de cithare et connaisseur de musique, que la postérité doit d'avoir conservé une trace écrite de cette mélodie. Les sources font état de deux versions :

Dans l'une, Xiaoni après avoir essayé systématiquement le refus de Ji Kang à lui enseigner cet air qu'il ne jouait que dans la plus grande solitude, feignit d'être mort pour que Ji Kang, convaincu par sa mère, acceptât alors seulement de jouer devant la bière. C'est ainsi qu'une seule écoute lui permit de noter le morceau¹³¹. Selon d'autres sources, Yuan Xiaoni, par une nuit calme où Ji Kang jouait cet air, se serait dissimulé derrière une porte pour l'écouter en cachette, et aurait pu en noter ainsi la quasi totalité (trente-trois sections sur quarante et une). C'est alors que Ji Kang, soupçonnant une présence, s'arrêta de jouer et dénicha effectivement Xiaoni derrière la porte. Celui-ci, qui connaissait déjà la section manquante (le *Zhixi*) put compléter lui-même le morceau¹³².

¹²⁸ Entre autres, le *Lingyi zhi* 靈異志 (Histoires d'étrangetés et de phénomènes surnaturels), cité dans le *Taiping yulan* 太平御覽 579, « yue bu, qin xia » 樂部, 琴下 (SKQS 898-378), ou le *Linggui zhi* 靈鬼志 (Récits surnaturels de fantômes), cité dans le *Taiping guangji* 太平廣記 317.

¹²⁹ *Histoire du qin* (*Qinshi* 琴史) de Zhu Zhangwen 朱張文 (1038-1098), la première monographie sur l'histoire du qin, qui recense et organise chronologiquement les matériaux sur le qin depuis l'ère pré-impériale. Cf. Dai Mingyang, « Guangling san kao » p. 450.

¹³⁰ Voir les exemples donnés par Yu Jiayi dans le commentaire au *Shishuo xinyu* VI.2 (ZHSJ p. 410-411), et la longue recension de Dai Mingyang dans le « Guangling san kao » p. 454-459.

¹³¹ *Zhixi xu* 止息序 (Préface explicative à l'air *Zhixi*, fréquemment amalgamée avec *Guangling san*) citée dans la grande compilation collective des Ming *Qin yuan yao lu* 琴苑要錄 (*Registre principal des recueils sur le qin*), section « shan qin » 善琴. Cf. Dai Mingyang, « Guangling san kao » p. 455.

¹³² Notice de Zhu Quan dans le *Shenqi mipu* 神奇秘譜, citant le *Qinshu* 琴書. Cet épisode accreditte l'idée que la mélodie circulait et n'était pas uniquement connue de Ji Kang. Il est peu vraisemblable en effet, compte tenu de la longueur, de la densité, de la complexité de l'air, que Yuan Xiaoni ait pu

Si quelque chose de *Guangling san* disparaît avec la mort de Ji Kang, ce n'est donc pas l'air lui-même, mais la manière sans doute unique qu'il avait de le jouer. Notée même partiellement ou imparfaitement par Yuan Xiaoni, la mélodie s'est transmise, et sa partition est conservée dans un grand nombre de recueils. La plus ancienne, mais aussi la plus minutieuse et la plus soignée des éditions est donnée dans le premier rouleau du *Shenqi mipu* 神奇秘譜 (les *Tablatures Secrètes et Merveilleuses*, 1425), consacré aux « Airs sublimes de la haute Antiquité » (*Taigu shenpin* 太古神品). Dans sa préface, son éditeur Zhu Quan 朱權 dit avoir recueilli une partition antérieure à la fin du 5^{ème} siècle, autrement dit il s'agit d'une version très proche de l'originale. On trouve également la tablature dans d'autres manuels, comme le *Xilutang qintong* 西麓堂琴統 (*Anthologie de qin de la Halle des sylves de l'ouest*, 1549) attribué à Wang Zhi 汪芝, le *Fengxuan xuanpin* 風宣玄品 (*Œuvres profondes propagées comme le vent*, 1539) de Zhu Houjiao 朱厚燭, etc.¹³³

c. Description

Comptant initialement trente-trois sections (*duan* 段 ou *pai* 拍), la partition s'est progressivement modelée pour en compter, dans la forme fixée et transmise par le *Shenqi mipu*, quarante-cinq, portant chacune un intitulé, et réparties en six grands mouvements¹³⁴ : une « ouverture » ou « échauffement des doigts » (*kai zhi* 开指) en une section, un « petit prélude » (*xiao xu* 小序) en trois sections ; un grand prélude (*da xu* 大序) en cinq sections ; la mélodie proprement dite (*zheng sheng* 正聲) en dix-huit sections ; la coda (*luan sheng* 亂聲) en dix sections ; le postlude (*hou xu* 後序), intitulé « Zhi xi » 止息 (« Pause » ou « Suspension ») en huit sections, qui correspondrait à la partie rajoutée par Yuan Xiaoni¹³⁵.

Dans le passage du *Qinfu* où Ji Kang énumère quelques grands airs du répertoire, il mentionne successivement *Guangling san* et *Zhixi*, considérés parfois comme deux appellations différentes d'un même morceau. Or il s'agissait bien de deux airs distincts et *Zhixi* était à l'origine un morceau indépendant, même s'il n'existe plus aujourd'hui que comme partie finale de *Guangling san*.

Au vu des titres donnés aux différentes parties du morceau, on n'exclut pas qu'il y eût initialement des paroles accompagnant la musique, cependant aucune des partitions ne les a conservées.

le noter presque intégralement en une seule écoute, à moins d'avoir procédé à certaines reconstitutions qui mobilisaient des écoutes antérieures, voire sa propre pratique.

¹³³ Cf. Dai Mingyang, « Guangling san kao » p. 459-460 ; Zha Fuxi, *Cunjian guqin qupu jilan* p. 2 et 11. Voir en annexe les premières pages de la tablature dans le *Shenqi mipu* et le *Xilutang qintong*.

¹³⁴ La structure de la mélodie dans l'édition du *Shenqi mipu* est détaillée, discutée et comparée à d'autres versions par Dai Mingyang, p. 460-465 du « Guangling san kao ». Nous joignons en annexe le tableau des différentes sections dans la notation du *Shenqi mipu*, dont les intitulés permettront d'identifier la signification de la mélodie.

¹³⁵ Dai Mingyang, « Guangling san kao » p. 460-462.

2) Signification de l'air

a. L'hypothèse de l'allusion contemporaine

Les points de vue quant à l'explicitation du contenu de *Guangling san* ne sont pas consensuels. Une interprétation répandue (qui fait également de Ji Kang le compositeur de la mélodie)¹³⁶ explique le titre comme une référence à la défaite de Guanqiu Jian 卞丘儉 et Wen Qin 文欽, contemporains de Ji Kang et défenseurs de la famille impériale des Cao, qui avaient tenté de prendre les armes contre les usurpateurs Sima en 255. Ils furent défaits (*baisan* 敗散) à Guangling 廣陵 (ancien nom de Yangzhou 揚州, dans le Jiangsu actuel), d'où le titre *Guangling san* 廣陵散, que l'on peut traduire par « La défaite de Guangling ». Suivant cette explication, Ji Kang aurait composé cet air en allusion aux événements contemporains, avec une manifeste intention critique à l'égard des dirigeants. Rappelons que d'après sa biographie, lui-même avait songé à rejoindre le camp des conjurés en levant des troupes pour les soutenir (ce dont l'avait dissuadé un conseil avisé de Shan Tao), et qu'il était par ailleurs l'auteur d'un essai qui prenait implicitement leur défense : l'Essai sur Guan et Cai (*Guan Cai lun* 管蔡論), daté de 256 (soit l'année suivant ces événements)¹³⁷. Dans ce bref opuscule où il entreprenait nominale de réhabiliter Guan Shuxian 管叔鮮 et Cai Shudu 蔡叔度 (frères du roi Wu des Zhou, considérés par l'historiographie traditionnelle comme de perfides traîtres qui cherchèrent à s'accaparer le pouvoir lors de la régence du duc de Zhou), Ji Kang justifiait implicitement ses propres contemporains contre les usurpateurs Sima. En effet, de frappantes ressemblances rapprochaient les deux situations, depuis la régence, la tentative manquée d'usurpation, la condamnation à mort de l'un et le bannissement de l'autre, et jusqu'aux noms des protagonistes, qui résonnent singulièrement.

Pour plausible et séduisante qu'elle paraisse, cette interprétation de l'allusion contemporaine est invalidée point par point par Dai Mingyang, qui montre d'une part que le Yangzhou des Wei n'est pas l'ancienne Guangling, et que Han Gao a appliqué anachroniquement une appellation géographique récente à une mélodie ancienne¹³⁸ ; et d'autre part, que le *san* 散 du titre ne doit pas être compris au sens de « défaite » (*baisan* 敗散), mais désigne couramment dans la terminologie musicale de la Chine pré-impériale une forme ou un type de mélodie, au même titre que *cao* 操, *nong* 弄, *yin* 引 etc., fréquemment appliquées aux compositions d'origine populaire¹³⁹. C'est la raison pour laquelle *Guangling*

¹³⁶ Tel est notamment le point de vue de Han Gao 韓皋, lettré des Tang (Biographie dans le *Jiu Tang shu* 舊唐書, « Han Huang zhuan » 韓滉傳), qui attribuait la composition de l'air à Ji Kang lui-même. À sa suite, toute une lignée de lettrés (surtout sous les Song) perpétua cette interprétation, fautive selon Dai Mingyang qui en livre un minutieux examen critique (« Guanglingsan kao » p. 449-454).

¹³⁷ *Ji Kang ji jiaozhu* juan 6, p. 244-248 ; traduction de Henricks : *The Essays of Xi Kang*, p. 120-125.

¹³⁸ Pour le détail, voir Dai Mingyang, « Guanglingsan kao » p. 452-453.

¹³⁹ Dai Mingyang, « Guanglingsan kao » p. 451. Dans le dictionnaire *Ciyuan* (p. 1350) la définition du mot *sanyue* 散樂 retient particulièrement notre attention : le terme désigne une forme de musique

san est parfois appelé aussi *Guangling nong* 廣陵弄 ou *Guangling yue* 廣陵樂. Ainsi, le titre devrait être traduit plutôt par « Mélodie de Guangling », ou « Stances de Guangling », Guangling étant un toponyme (correspondant à la province de l'actuel Anhui), indiquant peut-être que la mélodie était à l'origine répandue dans cette région. Rien n'empêche de traduire littéralement par « Tertres spacieux », ou « Vastes tombeaux », qui s'accorde assez bien avec la thématique du morceau.

b. Violence et sédition : la vengeance de Nie Zheng

Il est possible de comprendre la signification de l'air au vu du titre de ses différentes sections, même si la référence d'un certain nombre d'entre elles reste difficile à identifier¹⁴⁰. Des intitulés comme *Jingli* 井里, *ci Han* 刺韓, *chong guan* 衝冠, *fa nu* 發怒, *she jian* 投劍, *lienü* 烈女, renvoient aux péripéties de Nie Zheng 聂政, le célèbre boucher spadassin des Royaumes Combattants. Cette histoire elle-même se décline en deux versions selon les sources : l'assassinat par Nie Zheng de Xia Lei 俠累, ministre du roi de Han (*Nie Zheng ci Xia Lei* 聂政刺俠累), commandité par Yan Zhongzi 嚴仲子, ou celui du roi de Han 韓王 lui-même (*Nie Zheng ci Han wang* 聂政刺韓王), par vengeance personnelle¹⁴¹.

Le spadassin Nie Zheng vécut vers 375 avant notre ère. Selon sa biographie dans les *Annales Historiques* de Sima Qian, il était originaire du village de Shenjing 深井里 (littéralement, le village du puits profond) dans le fief de Zhi 軹 (actuel Henan), et migra au pays de Qi 齊 (Shandong) avec sa mère et sa sœur pour échapper à des représailles ; il gagnait là sa vie comme boucher de chiens. De son côté, le ministre Yan Sui 嚴遂 (ou Yan Zhongzi 嚴仲子) de l'état de Han 韓, à qui le grand dignitaire Xia Lei 俠累 avait causé préjudice, avait fui le pays dans la crainte d'être assassiné, et s'était mis en quête de quelqu'un qui pourrait le venger. Arrivé à Qi il entendit parler de Nie Zheng et sollicita à maintes reprises ses services, mais celui-ci refusa tant que sa mère était encore de ce monde ; à sa mort et après les trois ans de deuil réglementaire, enfin acquitté de son devoir de piété filiale, Nie Zheng fut libre d'accéder à la requête de Yan Zhongzi. Il se rendit au palais et assassina Xia Lei en pleine réunion. Immédiatement encerclé par les gardes, il se défigura pour que sa sœur ne soit pas compromise, et se donna la mort. Son corps fut exposé sur la place publique et récompense fut promise à qui saurait l'identifier. La sœur de

folklorique dansée, remontant à la dynastie Zhou ; ce genre de musique ne relevait pas de la musique officielle pratiquée dans les temples ou le palais (*yayue* 雅樂), d'où l'appellation *san* 散 ; à partir de Han Wudi, le terme devient l'appellation générale des musiques accompagnant les spectacles de danse et d'acrobatie venues des régions de l'ouest. Il s'agit donc en Chine impériale d'une forme de musique populaire, en marge des musiques nobles et rituelles. Voir aussi *Zhongguo yinyue cidian* p. 333.

¹⁴⁰ Voir en annexe.

¹⁴¹ C'est principalement la version donnée par Cai Yong dans son *Qin cao* 琴操. Cf. Ji Lian kang 吉聯抗 : *Qin cao liang zhong* 琴操兩種 (Deux versions du *Qin cao*), Renmin yinyue cbs, 1990, p. 51.

Nie Zheng eut vent de la nouvelle et se rendit à Han pour proclamer publiquement le nom de son frère, afin qu'il ne tombe pas dans l'oubli. Puis elle mourut de chagrin à son côté¹⁴².

Une version sensiblement différente dans le *Qin cao* de Cai Yong met en valeur les talents musicaux de Nie Zheng et la place de la cithare, qui ne figurent nullement dans les deux narrations historiques¹⁴³. Dans cette version, Nie Zheng assassine non pas Xia Lei mais le roi de Han, pour venger la mort de son propre père, forgeron, exécuté pour n'avoir pas réalisé dans les délais exigés l'épée qui lui avait été commandée. Cai Yong est donc le premier à introduire le thème du régicide par vengeance personnelle dans le répertoire pour *qin*. Après une première tentative de vengeance ratée, Nie Zheng se réfugie dans la montagne. Connaissant le goût du roi de Han pour la musique, il se consacre à l'apprentissage du *qin* durant plus d'une dizaine d'années, et se rend physiquement méconnaissable (il s'enduit le corps pour le noircir, avale du charbon pour transformer sa voix, se casse les dents). Après son retour à Han, il joue du *qin* au pied des tours du palais : Cai Yong souligne que « les gens formaient queue, les chevaux et les bœufs eux-mêmes s'arrêtaient pour l'écouter » (政鼓琴闕下，觀者成行，馬牛止聽) ; sa renommée de cithariste parvient aux oreilles du roi, qui le convoque au palais pour l'entendre jouer. Nie Zheng profite de cette occasion pour glisser une dague dans le corps de son *qin* et assassine ainsi le roi, avant de se défigurer et de se suicider. L'épilogue de la reconnaissance publique par la sœur est sensiblement identique au récit du *Shiji*.

Par-delà les variantes historiographiques, l'évocation de ce boucher de chiens changé en preux, troquant son couteau pour une dague afin d'accomplir une vengeance, et muant par cet acte son infâme condition en destin sublime, tend à faire de Nie Zheng non pas un mercenaire hors-la-loi mais un héros redresseur de tort. La mélodie de Guangling qui relate musicalement son destin tragique devient donc sous les doigts de Ji Kang l'emblème de ces valeurs, honneur intrépide, intégrité inflexible, où se saisit pleinement l'homologie avec ses propres idéaux¹⁴⁴.

¹⁴² *Shiji* juan 86, « cike liezhuan » 刺客列傳 Biographies des spadassins, chap. 26. La narration de Sima Qian puise et remanie des matériaux historiques plus anciens, principalement le *Zhanguo ce* 戰國策 juan 27 « Han ce » 2 韓策, 韓傀相韓 qui livre dans l'ensemble mais en un style plus sec et factuel, le même récit.

¹⁴³ La traduction du texte est donnée en annexe. Le *qin* joue dans cette version un rôle considérable : Nie Zheng se retire dix ans dans la montagne pour devenir un joueur accompli et s'introduire par ce moyen dans le palais : sa réputation parvient aux oreilles du roi qui l'invite à jouer pour lui, et c'est dans son instrument que Nie Zheng dissimule la dague servant à l'assassiner. On peut voir d'ailleurs sur les deux représentations de la scène jointes en annexe que le *qin* est présent sur l'une (meurtre du roi de Han) et pas sur l'autre (meurtre de Xia Lei).

¹⁴⁴ Nous laissons résolument de côté l'interprétation de van Gulik, qui jugeait erronée la lecture historique (qu'il s'agisse de Nie Zheng ou de la défaite de Guanqiu Jian) et affirmait que les sous-titres donnés aux parties de la mélodie ne contenaient aucune allusion de cet ordre ; ils suggéreraient au contraire le motif du « voyage magique », thème prégnant des compositions pour *qin*. van Gulik : *Hsi Kang and his Poetical Essay on the Lute*, Tokyo, 1941, p.33.

c. Réception de la mélodie

La musique elle-même évoque dans la succession de ses mouvements la progression de l'histoire, et les intitulés des sections correspondent aux différentes péripéties¹⁴⁵. Les parties antérieures à la « mélodie proprement dite » (*zhengsheng* 正聲) expriment la compassion pour le sort cruel de Nie Zheng ; les parties postérieures sont une louange de son acte héroïque. La mélodie proprement dite, section principale de la partition, évoque l'évolution des sentiments de Nie Zheng, depuis le ressentiment jusqu'à la fureur, ainsi que la force et l'intrépidité de son tempérament, et sa résolution inflexible à se venger¹⁴⁶. Ce passage comporte à la fois des séquences lentes et lyriques, et d'autres séquences descriptives plus vives ; les brusques changements et les violents contrastes se concentrent dans cette section et créent un effet d'intense instabilité.

Le sujet de *Guangling san*, ainsi que ses accents véhéments et pathétiques, lui ont valu à travers l'histoire aussi bien des louanges exaltées que des blâmes puritains : pour les louanges, citons en exemple la « Préface à l'air *Zhixi* » mentionnée plus haut :

其怨恨悽感，即如幽冥鬼神之聲。邕邕容容，言語清冷；及其佛鬱慷慨，又隱隱轟轟，雷霆風雨，紛披燦爛，戈矛縱橫。粗略言之，不能盡其美也。

Dans les passages qui expriment le ressentiment ou l'affliction, on croirait entendre la voix de fantômes qui nous parviennent depuis les ténèbres ; flottant avec harmonie les paroles résonnent avec une force limpide. Dans les passages qui expriment l'angoisse et l'émotion vive, les timbres sont tour à tour assourdis et retentissants, éclatant comme le tonnerre, la foudre, la pluie et le vent, s'éparpillant dans un déferlement étincelant, dans le désordre des lames qui s'entrecroisent. Les mots ici sont grossiers et incapables d'exprimer pleinement la beauté d'une telle musique¹⁴⁷.

Des lettrés plus orthodoxes au contraire ont critiqué sa violence et son contenu séditieux. Ainsi, l'on peut citer l'anecdote de Chen Zhuo 陳拙, grand joueur de *qin* de l'époque des Tang, qui désirait ardemment apprendre l'air de *Guangling* et, muni de la partition, alla solliciter l'enseignement de Sun Xiyu 孫希裕 : celui-ci brûla la partition en fulminant : « Je me refuse à transmettre cet air qui porte atteinte à l'essence même de l'État ! » (*wu bu yu chuan zhe, wei shang guoti ye* 吾不欲傳者，為傷國體也)¹⁴⁸. Mentionnons encore ce blâme de Zhu Xi 朱熹 (Song) :

其聲最不和平，有臣凌君之意。

Ses sonorités sont ce qu'il y a de moins égal et harmonieux, elles suggèrent l'indiscipline et l'outrage du vassal à son seigneur¹⁴⁹.

Ou encore cet anathème de Song Lian 宋濂 (début des Ming) :

¹⁴⁵ Voir le détail des intitulés en annexe.

¹⁴⁶ Cf. Liu Zaisheng 劉再生 : *Zhongguo gudai yinyueshi jianshu*, p. 208.

¹⁴⁷ « *Zhixi xu* » 止息序 (Song), citée par le *Qinshu daquan* 琴書大全 (*Anthologie exhaustive des ouvrages sur le qin*) (1589) de Jiang Keqian 蔣克謙 et le *Qinyuan yaolu* 琴苑要錄 (*Registre principal des recueils sur le qin*), section « *shanqin* » 善琴偏. Cf. Dai Mingyang, « *Guangling san kao* » p. 455.

¹⁴⁸ L'anecdote est relatée dans le *Qinshi* 琴史. Voir Xu Jian 許健 : *Qinshi chubian* p. 31.

¹⁴⁹ Propos cité par le *Ziyang qinshu* 紫陽琴書 de Cheng Yu 成玉 (Song), consigné dans le *Qinshu daquan*.

其聲憤怒躁急，不可為訓，寧可為法乎！

Cette mélodie est pleine de ressentiment et d'agitation, elle ne doit être enseignée, et comment pourrait-elle faire office de modèle¹⁵⁰ ?

3) *Entre hérésie et parrésia*

À tous ces égards, l'exécution de *Guangling san* par Ji Kang sur la place publique n'a jamais manqué d'apparaître hautement significative. Cette signification se déploie bien entendu à la faveur de l'identification idéologique entre Ji Kang et Nie Zheng ; mais avant même ce niveau idéologique attaché au tempérament, aux idéaux et aux destinées des personnages, il nous semble que sur un plan musical, la mélodie fait d'ores et déjà figure d'hérésie.

a. *Une hérésie esthétique*

Avant toute chose, rappelons que *Guangling san* apparaît aussi chez Ji Kang indépendamment de l'épisode de sa mort : dans le *Qinfu*, il figure en tête de l'inventaire de ses airs de prédilection. Autrement dit, Ji Kang l'affectionnait *avant* de le jouer sur l'échafaud, en-dehors donc de ce contexte critique où son choix allait prendre une signification si singulière. Rétrospectivement certes, la profession de cette préférence prend un tour prémonitoire, mais l'on peut avancer que le goût de Ji Kang pour cet air se fonde avant tout sur sa valeur musicale, puisque nous avons montré qu'à travers ses écrits sur la musique c'était le point de vue esthétique qui avait préséance sur tous les autres critères, au point de faire paraître son appréciation de certains airs non seulement amoral, mais aussi immoral. Ainsi, dans son appréciation des différents airs, *Guangling san* se trouvait cité parmi d'autres mélodies populaires ou vulgaires, et jouxtait d'autres mélodies plus nobles ou classiques, sans ingérence d'une approche axiologique qui imposait traditionnellement leur dichotomie. Bien sûr, cette primauté du critère esthétique n'exclut pas les implications idéologiques rattachées à cet air de *Guangling*, qui ont indéniablement leur importance.

Nous avons mentionné plus haut que *Guangling san* ne relevait pas de ces musiques estampillées « correctes » (*zhengsheng* 正聲) par l'orthodoxie confucéenne : elle s'apparente aux formes de musique populaire, et s'oppose aux formes nobles (*yayue* 雅樂) pratiquées dans le temple rituel ou le palais. Il nous paraît significatif qu'à l'heure de sa mort, Ji Kang ait choisi de jouer une mélodie marginale par rapport au répertoire classique. Nous avons également rapporté les condamnations (essentiellement motivées par des considérations morales) formulées à l'encontre de *Guangling san* par les sectateurs de l'orthodoxie musicale, qui dénonçaient « l'indiscipline et l'outrage du vassal à son

¹⁵⁰ Song Lian 宋濂 : *Ba Taigu yiyin* 跋太古遺音 (Postface au *Taigu yiyin*), citée dans le *Qinshu daquan*.

seigneur » suggérés par ses « sonorités les moins égales et harmonieuses », ou « le ressentiment et l'agitation » qui interdisaient formellement de l'enseigner et la transmettre. Nous avons vu que les critiques, virulentes, pouvaient aller jusqu'à l'autodafé.

Guangling san est la seule mélodie du répertoire qui ne réponde pas aux critères confucéens du juste milieu, de la correction, de la modération, de l'équilibre (*zhongzheng heping* 中正和平) — et pas non plus d'ailleurs à l'harmonie équilibrée que Ji Kang a pourtant tant mise en avant dans ses écrits théoriques sur la musique.

Une fois pointés ces aspects formels, nous pouvons aborder l'aspect de la signification du morceau, et prendre toute la mesure de la dissidence et de la sédition ouvertes que représentait chez Ji Kang ce choix d'en faire son chant du cygne.

b. Une parrèsia musicale

Nul ne saurait assurer si Ji Kang, en faisant résonner sous ses doigts son air favori avant son exécution, goûtait seulement une dernière fois la pure beauté de ses accords, ou cherchait seulement à pacifier son esprit. La tentation est grande de suppléer (ou à tout le moins d'ajouter) à ces lectures une interprétation politique, dans laquelle Ji Kang se serait identifié à Nie Zheng, symbole d'indignation superbe et de dignité sans concession, victime d'une tyrannie brutale et inique, mais sachant rester finalement irréductible et insoumis. Par un effet de miroir, on pourrait même voir la place publique sur laquelle fut exposé le corps mutilé de Nie Zheng après son exécution comme une préfiguration sordide de la place sur laquelle serait bientôt exposé son propre corps.

Ces différentes lectures sont possibles, compossibles et même complémentaires : en jouant depuis l'échafaud le seul air du répertoire à exprimer ces thématiques hétérodoxes, Ji Kang faisait entendre la voix de la protestation, de la révolte de l'opprimé face au despote, mais aussi la revendication d'une appréciation singulière et libre des œuvres musicales face à des conventions esthétiques séculaires, sclérosées et étouffantes. On peut donc dire qu'il consacrait par ce geste l'hérésie esthétique de ses préférences musicales, et dans le même temps la prolongeait, l'étoffait ou l'approfondissait d'une résistance idéologique. « Seul contre tous » il revendiquait au début du *Sheng wu aile lun* l'émancipation de la musique ; et seul devant tous sur l'échafaud il affirmait sa liberté dans et par la musique.

De sorte que *Guangling san* nous apparaît, sous une forme musicale, comme un cas topique ou une scène exemplaire de ce que Michel Foucault désignait par le concept de *parrèsia* : dans les cours au Collège de France de 1982-1983 sur le thème du « gouvernement de soi et des autres », prolongés en 1984 par les leçons sur « le courage de

la vérité »¹⁵¹, M. Foucault proposait de réfléchir sur le « dire-vrai » à travers lequel l'individu, dans le cadre du souci de soi, se constituait comme sujet dans le rapport à soi et aux autres ; il thématizait ainsi la notion de *Parrèsia*, rencontrée tout d'abord à propos des pratiques de soi dans l'Antiquité grecque des I^{er} II^{ème} siècles de notre ère. Formé sur le pronom *pan* (tout) et le verbe *rêma* (dire), le mot grec *parrésiazesthai*, dont une des significations originaires est donc le « tout-dire », est beaucoup plus souvent traduit par le « franc-parler », la « liberté de parole »¹⁵² ; Foucault le reprend dans le sens de « dire-vrai », littéralement de *véridiction*, et le définit comme un courage de risquer le dire vrai, un « courage de la vérité » ; car ce qui définit la *parrèsia* n'est pas tant le *contenu* même de vérité d'un énoncé, qu'une *certaine manière* de la dire, qui « ouvre pour soi-même un risque » dans la mesure où l'on se fait en parlant intimement solidaire de l'énonciation de cette vérité¹⁵³.

« La *parrèsia* c'est une manière de se lier à soi-même dans l'énoncé de la vérité, de se lier librement à soi-même et dans la forme d'un acte courageux. La *parrèsia*, c'est le libre courage par lequel on se lie soi-même dans l'acte de dire vrai. Ou encore la *parrèsia*, c'est l'éthique du dire-vrai, dans son acte risqué et libre. Dans cette mesure-là, pour ce mot *parrèsia* on peut proposer comme traduction le terme de « véridicité ». (...) La *parrèsia* met en jeu une question philosophique fondamentale, qui n'est ni plus ni moins que le lien qui s'établit entre la liberté et la vérité. Non pas la question bien connue de savoir jusqu'à quel point la vérité borne, limite ou contraint l'exercice de la liberté, mais en quelque sorte la question inverse : comment et dans quelle mesure l'obligation de vérité – le « s'obliger à la vérité », le « s'obliger par la vérité et par le dire-vrai » –, dans quelle mesure cette obligation est-elle en même temps l'exercice de la liberté, et l'exercice dangereux de la liberté ? Comment le fait de s'obliger à la vérité (s'obliger à dire la vérité, s'obliger par la vérité, par le contenu de ce qu'on dit et par le fait qu'on le dit) est-il effectivement l'exercice, et l'exercice le plus haut, de la liberté ? »¹⁵⁴

Après avoir, dans *Le Gouvernement de soi et des autres*, analysé principalement ce concept dans ses implications politiques (le dire-vrai de l'orateur face à une assemblée, dans la tribune de la démocratie athénienne) et mis en lumière un cas exemplaire de *parrèsia*, « quand un homme se dresse face au tyran et lui dit la vérité¹⁵⁵ », il met l'accent dans *Le Courage de la vérité* sur sa dimension proprement éthique, typiquement dans l'exercice de la philosophie. Il développe en particulier deux aspects de la *parrèsia* philosophique, avec les figures de Socrate, condamné à boire la ciguë, et Diogène, le falsificateur des valeurs, disant la vérité envers et contre tout sans ménager personne¹⁵⁶.

¹⁵¹ Michel Foucault : *Le Gouvernement de soi et des autres : Cours au Collège de France, 1982-1983*, édition établie par F. Gros, Gallimard/Le Seuil, 2008 ; *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II : Cours au Collège de France, 1984*, édition établie par F. Gros, Gallimard/Le Seuil, 2009.

¹⁵² *Le Gouvernement de soi et des autres*, leçon du 12 janvier 1983, p. 42-43.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 52 et p. 62.

¹⁵⁴ *Le Gouvernement de soi et des autres*, leçon du 12 janvier 1983, p.64.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵⁶ Sur la mort de Socrate, Foucault écrit : « La mort de Socrate fonde bien (...) la philosophie comme une forme de véridiction propre précisément au discours philosophique, et dont le courage doit s'exercer jusqu'à la mort comme une épreuve d'âme qui ne peut pas avoir son lieu sur la tribune politique. » (*Le Courage de la vérité*, leçon du 15 février 1984, p.105). Quant aux Cyniques, nous les avons déjà évoqués à propos de Ruan Ji et aurions à cœur d'effectuer lors de futures recherches un travail sur les homologues entre le mode de vie et de pensée cyniques, et celui des Sept sages.

Il nous semble que Ji Kang est lui aussi typiquement ce « parrésiasite » dont parlait Foucault. À tous les niveaux de son œuvre et de son existence, il fut « le véridique » : dans ses différents traités, qui sous des angles d'attaque particuliers constituaient autant de remises en question de l'orthodoxie régnante, avec un style très direct et un ton parfois très virulent ; on pense en particulier à la critique de l'Essai sur l'amour naturel de l'étude (*Nan Ziran haoxue lun* 難自然好學論) et à ses métaphores injurieuses proférées contre le canon et les institutions confucéennes ; dans son essai sur la déprise de l'ego (mais aussi des pensées secrètes) *Shisi lun* 釋私論, qui faisait l'éloge de la franchise et clamait la nécessité, vitale (alors qu'elle allait, ironie du sort, s'avérer mortelle...) de ne garder par-devers soi aucune pensée secrète¹⁵⁷ ; dans sa lettre à Shan Tao, où il professait publiquement son mépris des anciens et des figures d'autorité traditionnelles ; et, tout au long de sa vie, devant Zhong Hui dont le prestige ne suffisait pas à le détourner de ses activités favorites, et à qui les affronts répétés devaient entraîner l'issue que l'on connaît ; et enfin dans ces ultimes moments où, droit devant sa mort, il choisissait de jouer *Guangling san*, qui peut être considéré comme le couronnement musical de ce « courage de la vérité », une *parrésia* musicale recouvrant à la fois les implications politiques, éthiques et esthétiques¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Nous pouvons citer ici quelques extraits de ce traité, dans lequel Ji Kang exprime cette vertu salutaire de la franchise : « 故善之與不善，物之至者也。若處二物之間，所往者，必以公成而私敗。同用一器，而有成有敗。夫公私者，成敗之途，而吉凶之門乎。（...）值心而言，則言無不是，觸情而行，則事無不吉（...）言不計乎得失而遇善，行不準乎是非而遇吉（...）故里亮顯盜，晉文愷悌，勃鞞號罪，忠立身存。繆賢吐釁，言納名稱；漸離告誡，一堂流涕，然數子皆以投命之禍，臨不測之機，表露心識，（獨）〔猶〕以安全；況乎君子無彼人之罪，而有其善乎？ : Ce qui est bon et ce qui ne l'est pas sont les deux extrêmes des choses ; si l'on se tient entre les deux, alors ce vers quoi l'on se dirige sera nécessairement le succès si l'on ne garde rien par-devers soi, et l'échec si l'on garde les choses pour soi. En faisant usage d'un même instrument le succès ou l'échec peuvent advenir. La franchise et la dissimulation sont la voie du succès ou de l'échec, la porte du faste et du néfaste. (...) S'il parle en suivant son cœur, alors la moindre de ses paroles sera juste. Et s'il agit en suivant ce qu'il ressent, alors le moindre de ses actes sera faste. (...) Quand il parle il ne fait pas le calcul des gains et des pertes, et c'est le bien qu'il rencontre ; quand il agit il ne pèse pas le vrai et le faux, et c'est le faste qui advient. (...) C'est pourquoi Li Fu admit ouvertement être un voleur, et le Duc Wen de Jin fut accommodant à son égard ; Bo Di dit ouvertement son crime, et sa loyauté fut établie et sa vie sauve ; Mu Xian confessa son offense, ses mots furent acceptés et son renom loué ; Jian Li dit la vérité et toute la salle fut émue jusqu'aux larmes. Tous ces hommes, en raison de désastres où ils avaient risqué leur vie, en étaient arrivés à un moment critique dont l'issue était imprédictible, et révélant ce qu'ils savaient au fond de leur cœur, purent tout de même rester sains et saufs. D'autant plus alors en ira-t-il ainsi pour le gentilhomme qui n'a pas commis tous ces crimes, et au contraire n'a que des vertus. » (*Ji Kang ji jiaozhu* juan 6, p. 233-243). Soulignons une fois encore l'ironie de ces formules, si l'on songe que la franchise de Ji Kang est précisément ce qui lui coûta la vie.

¹⁵⁸ Liu Yiqing 劉義慶 : *Youming lu* 幽明錄 (*Récits fantastiques des deux mondes*), cité dans le *Taiping guangji*, juan 324 et le *Taiping yulan* juan 579, « yuebu, qinxia » (SKQS 898-382).

c. *L'illusion esthétique : retour du politique, retour au politique*

Mais alors, peut-être ce geste, cette *parrésia* musicale, est-il paradoxalement celui qui réinscrit, à la fois indirectement et plus directement, l'effort esthétique de Ji Kang — l'effort qu'il mène d'un bout à l'autre de ses textes pour affranchir la musique des tutelles morales et politiques—, au cœur même du champ politique. Et de manière plus générale, il nous semble que le geste foncièrement esthétique de Ji Kang se trouve, par un retournement dialectique dont on ignore dans quelle mesure il lui échappe et le dépasse, reconduit au bout du compte à une signification éminemment politique. Car vouloir ouvrir pour une activité ou un art un champ a-politique et a-moral de pratique et de réflexion, a fortiori lorsqu'il s'agit de la musique, instance primordiale du système auquel il entend la soustraire, c'est invalider la catholicité et la prépotence de ce système ; et se prononcer ouvertement contre la doxa musicale régnante en sapant point par point, sur le plan théorique et pratique, ses principaux postulats, c'est toucher à la clé de voûte de l'idéologie confucéenne, et par voie de conséquence, c'est ébranler l'édifice tout entier.

ÉPILOGUE

Nous pourrions pousser la fantaisie jusqu'à dire que même après sa mort, Ji Kang continuait de se faire entendre et de hanter les vivants, qui ressuscitaient et perpétuaient sa musique... Ainsi, dans une des histoires de fantôme dont il est le héros (tirée du recueil d'histoires fantastiques *Youming lu* 幽明錄, littéralement « récits de clarté et de ténèbres », i.e. du monde des vivants et du monde des morts attribué à Liu Yiqing, auteur du *Shishuo xinyu*), on voit son spectre rendre visite à un joueur de cithare et lui enseigner *Guangling san*, comme s'il réparait depuis l'autre monde l'erreur commise de son vivant :

會稽賀思令善彈琴，嘗夜在月中坐，臨風撫奏。忽有一人，形器甚偉，著械，有慘色。至其中庭稱善，便與共語。自雲是嵇中散，謂賀雲：“卿下手極快，但於古法未合。”因授以《廣陵散》。賀因得之，於今不絕。

He Siling de Kuaiji était un cithariste talentueux. Une nuit qu'il jouait, assis sous le clair de lune, le visage caressé par la brise, un homme fit son apparition : d'une stature extraordinaire, il était dans une cangue et avait une mine de déterré. Arrivé au milieu de la cour en vantant le jeu de He, il engagea la conversation. Il dit qu'il était Ji Kang, et fit observer à He : "Monseigneur, vos mains sont lestes et déliées, mais votre doigté n'est pas conforme à la technique des anciens." Alors il lui enseigna *Guangling san*. Grâce à He qui en acquit la maîtrise, cet air jusqu'à présent n'a pas disparu.

Que ce soient là les mots de la fin : repose en paix, Ji Kang. *Guangling san* résonne encore...

CONCLUSION

De même que Ruan Ji à qui il donne manifestement la réplique, Ji Kang prend pour objet le thème ancien de la nature et des fonctions de la musique, de son rôle dans l'ordre socio-politique, et de son rapport avec les émotions. Dans leurs textes respectifs en effet, on trouvait posée la même question de la transformation des mœurs par la musique. Mais en dépit de certaines similitudes, les motivations, perspectives et conclusions des deux auteurs se révèlent foncièrement différentes : sur la question des musiques tristes et de l'esthétique doloriste, dont la critique par Ji Kang semble prolonger celle de Ruan Ji, l'argument du premier se fonde non plus sur des impératifs moraux comme chez ce dernier, mais sur des aspirations mystiques et macrobiotiques. En outre, Ji Kang se montre bien plus hardi et radical et va jusqu'à rompre l'identification traditionnelle entre la musique et la joie, ouvrant la voie à de nouvelles conceptions sur la nature, la force affective et les usages de la musique. De manière générale, autant Ruan Ji s'appliquait à le défendre et le consolider, autant Ji Kang s'emploie à saper et attaquer ce pilier de l'idéologie classique.

Au prime abord, les conceptions traditionnelles de la musique défendues par l'invité de Qin dans le *Sheng wu aile lun* semblaient établir un rapport intime entre la musique et les émotions, aussi bien du point de vue de leur expression que de leur communication, dans une vision qui semblait faire la part belle à la subjectivité et s'accorder avec l'idée d'une expérience esthétique. Toutefois, il s'est avéré que cette subjectivité n'était aucunement valorisée dans un système qui asservit la musique à des finalités extramusicales : la prééminence du critère éthique et politique dans la création comme dans la réception de la musique réoriente invariablement la sensibilité vers d'autres champs que son libre déploiement, l'émotion n'est exaltée que pour être aussitôt étouffée par l'exigence morale, la subjectivité est toujours bridée, réformée, transformée. Chez Ji Kang, qui à l'inverse conteste à la musique sa qualité subjective et sentimentale, et élabore une esthétique apathique axée sur l'idée d'une musique vide ou neutre, on trouve paradoxalement le lieu d'un déploiement maximal de la sensibilité et l'expression d'une réelle valorisation de la subjectivité individuelle.

Prenant le contrepied des caractérisations sentimentalistes traditionnelles, Ji Kang cherchait à une élaborer une définition naturaliste et objective de la musique qui fondait, du point de vue expressif comme impressif, son autonomie par rapport à la subjectivité des affects. Cet affranchissement des logiques émotionnelles entraînait dans son sillage celui des tutelles morales et politiques, qui constituait l'enjeu véritable de la discussion. Ji Kang ouvrait ainsi le champ à une appréciation amoral voire immoral de la musique, fondée sur des critères purement musicaux.

Telles étaient les conditions de l'avènement d'une conception esthétique de la musique, qui, sans aller jusqu'à promouvoir l'idée d'un art pur et désintéressé, proposait à la musique de nouvelles finalités, centrées sur une culture exclusive de soi dont l'entretien du principe vital constituait chez Ji Kang une modalité singulière. Ces développements théoriques se trouvaient éclairés et prolongés dans le *Qinfu* par les descriptions de la pratique musicale, et tout particulièrement par le jeu du qin, abordé non pas seulement du point de vue de la création ou de l'écoute, comme dans les approches traditionnelles, mais aussi du jeu, souvent délaissé par ces dernières. Ce faisant, Ji Kang rendait la musique à sa sphère privée, et en faisait une expérience personnelle soustraite à toute destination publique.

Ji Kang est véritablement l'auteur qui permet de penser le lien entre l'éveil de la conscience individuelle et l'éveil de la conscience littéraire, autrement dit l'esthétique. Par-delà le constat de leur concomitance, il invite à considérer la nature de leur interaction, et à voir dans l'effort d'affranchissement de la musique l'expression d'une aspiration du sujet à s'émanciper lui-même d'un système politique dans lequel ils ne se reconnaît plus, et plus largement, d'un système où les déterminismes collectifs prévalent toujours sur la voix individuelle. La convergence ainsi mise en lumière des idéaux esthétiques et existentiels confère à sa pensée musicale une profondeur inédite.

Finalement, nous avons pu nous aviser que dans la volonté même de constituer une sphère privée de l'expérience musicale, le geste esthétique de Ji Kang remettait en cause les fondements de l'ordre confucéen et s'attaquait à la doxa elle-même. Ainsi son geste se soldait-il paradoxalement par une réinscription dans le politique, qui trahissait l'illusion esthétique et nous fait dire pour conclure : l'esthétique est une politique.

Conclusion générale : le pas de Ji Kang

Au terme de cet examen des théories et des pratiques musicales de Ruan Ji et Ji Kang, nous pouvons retracer les principales lignes de forces de leurs deux esthétiques, et mettre en lumière le rôle décisif que joua Ji Kang, et à moindre titre Ruan Ji, dans le façonnement d'une nouvelle manière de penser et d'éprouver la musique, en ce siècle tournant de la Chine médiévale.

Si Ruan Ji restait pris dans une contradiction — dont témoigne le clivage entre son discours, le *Yuelun*, de facture essentiellement confucéenne, et sa pratique, le sifflement, portant l'estampille taoïste (clivage qu'il est important de recontextualiser en rappelant la mutation intellectuelle de Ruan Ji) — qui affaiblit son tribut à l'esthétique, Ji Kang, dans l'entière cohérence de ses deux écrits sur la musique, et de sa pratique, marquait une rupture définitive avec l'idéologie traditionnelle, basée sur représentation publique, morale et politique de la musique, et posait les premières pierres d'une véritable esthétique fondée sur la constitution d'une sphère privée de l'expérience musicale, aussi bien dans son appréciation que dans sa pratique.

Cette rupture s'observe tout d'abord dans la radicalisation du propos qu'il opère par rapport à Ruan Ji, et le déplacement de son point de vue. En somme, si les idées exposées dans le *Yuelun* présentent en tant que telles peu d'intérêt pour la genèse d'une nouvelle esthétique, elles offrent du moins l'avantage de mieux faire ressortir, par contraste, l'originalité des conceptions de Ji Kang, et constituent la pierre de touche à l'aune de laquelle s'évalue la contribution de ce dernier.

Le *Yuelun* prend pour point de départ la question du rôle de la musique pour la transformation des mœurs, et s'achève sur la question des émotions. Dans le *Sheng wu aile lun* on observe le mouvement inverse : le dialogue s'ouvre sur la question des émotions et s'achève sur celle de la transformation des mœurs. D'entrée de jeu, ce chiasme permet de souligner deux points : la similarité des questions qui préoccupent nos deux auteurs, et l'approche fondamentalement différente qu'ils ont de ces questions. Ces différences peuvent se schématiser dans la série d'oppositions suivantes :

À travers la défense d'une musique-joie et la condamnation des musiques tristes, Ruan Ji perpétue la pureté de la tradition confucéenne et attaque indirectement les dirigeants de son époque ; dans la récusation conjointe de la tristesse et de la joie en musique, Ji Kang s'attaque à la doxa confucéenne elle-même et promeut une vision en affinité avec les idéaux taoïstes.

C'est une perspective morale qui motive chez Ruan Ji la condamnation du dolorisme, alors que la même condamnation découle chez Ji Kang d'une préoccupation vitale, qui est une modalité du souci de soi. Ce nouveau critère implique une refonte du paradigme des émotions, où la joie rejoint la tristesse dans le camp des émotions à éliminer.

Ruan Ji montre l'importance de la musique dans le champ politique et fait d'elle l'outil de la transformation des mœurs ; dans cette perspective, l'individu n'est envisagé que comme un *objet* de cette transformation, une matière soumise aux forces régulatrices de la musique. Ji Kang montre le rôle de la musique dans la culture de soi et la constitution du sujet. Dans cette perspective, l'individu est le sujet ou si l'on peut dire l'auteur de son expérience ; il n'est d'ailleurs plus seulement l'auditeur de la musique mais si l'on peut dire ici encore son acteur. Si la musique dans le *Yuelun* a pour finalité de rendre homogènes et uniformes les conduites, les mentalités, les aspirations etc., pour Ji Kang elle a pour vertu de porter chacun, dans sa différence, à s'accomplir, se réaliser, s'atteindre pleinement soi-même.

Le *Yuelun* de Ruan Ji peut se lire comme la démonstration d'une essence et d'une vocation joyeuse de la musique. Ruan Ji condamnait les formes de musique triste, mais il ne récusait pas l'idée que la musique pût *être* triste ; autrement dit ce n'est pas le concept même de musique triste qu'il récusait mais *le goût* pour ces musiques. Il ne contestait pas le fait de qualifier de « tristes » ces musiques, autrement dit de leur appliquer un adjectif décrivant un état émotionnel subjectif. Ce qu'il conteste est la tentation de qualifier de « joyeuses » des musiques tristes (en tenant pour acquis qu'elles sont telle), ou les réactions de tristesse suscitées par elles. Pas davantage il n'interroge, en défendant sa thèse, la justesse du terme de « joie », qui décrit lui aussi un état émotionnel de l'auditeur, appliqué à la musique. Sa rectification porte sur la définition des termes de joie et de tristesse, et sur les conditions de leur adéquation.

Sous un angle bien plus essentialiste, Ji Kang questionne à la racine la pertinence d'appliquer à la musique des adjectifs émotionnels, fussent-ils de joie ou de tristesse. Par rapport à Ruan Ji qui dans sa définition de la musique écartait la tristesse mais conservait la joie, Ji Kang effectue un pas supplémentaire en écartant la tristesse certes, mais aussi la joie, pas que Ruan Ji ne pouvait franchir et dont il faut souligner toute l'audace. Car récuser la joie *et* la tristesse n'est pas seulement une extension, sur un mode quantitatif (ajouter la

joie à la tristesse dans la récusation), mais un saut qualitatif dans lequel se joue la rupture radicale avec les idées traditionnelles sur la musique.

Ce pas de Ji Kang sera fertile dans l'histoire de l'esthétique musicale. Son point de vue puissant et original sur l'absence de joie et de tristesse en musique marquera durablement les esprits, comme l'indique cette anecdote du *Shishuo xinyu* :

王丞相過江左，止道聲無哀樂、養生、言盡意，三理而已。

Après sa migration à l'est du Fleuve Jaune, le Grand Chancelier Wang Dao (267-339) ne conversait que de trois principes : l'absence d'émotions en musique, l'entretien du principe vital et l'expression plénière du sens par les mots, et c'est tout¹⁵⁹.

Cette anecdote peut se lire comme un témoignage de l'influence durable de la thèse Ji Kang, qui continuait à susciter les débats jusque sous les Jin orientaux, après le déplacement des élites de Luoyang au sud et l'établissement de la capitale à Jiankang.

Et bien au-delà. Les conceptions exprimées dans ces deux écrits que sont le *Shengwu aile lun* et le *Qinfu* ont défini les paramètres des discussions ultérieures sur la relation entre musique et émotions ; ces problématiques affleureront de façon récurrente chez les lettrés, en particulier sous les Tang, où les idées de Ji Kang sous-tendront ou généreront régulièrement des débats sur la musique et le jeu du *qin*, mais aussi sur le rôle des émotions dans les arts en général. Dans le cas particulier du *qin* et de sa musique, l'intégration du *Qinfu* à l'anthologie du *Wenxuan* assura une prééminence durable à ses idées, qui se répandirent et gagnèrent l'assentiment de l'élite lettrée. La vision quétiste viendra concurrencer, sans aller toutefois jusqu'à les éclipser, les conceptions sentimentalistes classiques, en particulier l'idéal doloriste.

Peut-être n'avons-nous pas rendu justice à Ruan Ji, en axant notre étude sur le *Yuelun*, texte généralement mis à l'écart par les sinologues et de fait relativement pauvre du point de vue d'une contribution à l'esthétique, et en omettant (faute de temps plutôt que par choix) d'autres textes beaucoup plus riches et profitables à cet égard. Une réflexion exhaustive sur la pensée musicale de Ruan Ji, sous toutes ses facettes et dans toutes ses nuances, eût mérité un mémoire à elle seule, intéressant moins dès lors une histoire générale de l'esthétique, que l'étude monographique d'un lettré particulier en Chine médiévale. Ce travail reste à faire, il est en bonne voie.

¹⁵⁹ *Shishuo xinyu* 4.21.

Telle que nous l'ambitionnions dans une première mouture, cette thèse se proposait comme une étude au long cours, embrassant un terrain d'étude bien plus large que celui sur lequel elle s'est finalement focalisée. À l'issue de ce travail, nous ne pouvons donc que pointer les retranchements successifs qui ont reconfiguré (ou défiguré) le corpus original, et assigner à de futures recherches le soin de venir combler ces lacunes. Nous entreprendrions ainsi de resituer les conceptions esthétiques de Ji Kang et Ruan Ji dans une plus large échelle historique, montrant en amont le substrat métaphysique dans lequel elles s'enracinent, et en aval les issues poétiques dans lesquelles elles se prolongent.

En amont, c'est Wang Bi (226-249) qui nous semble constituer le jalon initial des développements esthétiques de l'époque Wei-Jin. En plusieurs endroits de notre travail nous avons eu l'occasion de souligner l'inspiration que Ruan Ji ou Ji Kang semblaient avoir trouvée dans certaines réflexions de leur jeune contemporain. Cette inspiration se manifestait au sujet du rapport entre sens et langage, et de l'existence d'émotions chez le sage. Alors que ces deux questions étaient abordées chez Wang Bi dans une perspective herméneutique ou politique, étrangère à la thématique musicale ou à toute autre forme artistique, elles trouvaient pourtant dans le sifflement de Ruan Ji et la musique sans émotion de Ji Kang une application esthétique exemplaire. Ce n'est là le fait ni d'une coïncidence fortuite ni d'une application méthodique, mais témoigne de l'influence prégnante qu'exerçaient les idées du jeune philosophe chez ses contemporains. Nous aurions à cœur d'approfondir dans de futures recherches l'étude des réflexions métaphysiques de Wang Bi développées à partir de son exégèse du *Laozi*, où il filait la métaphore d'une « Grande Musique » (*dayin* 大音) idéale ou suprasensible : la « Grande musique sans sonorités » (*dayin xisheng* 大音希聲), matrice de toutes les formes de musiques phénoménales (*wuyin* 五音). Ce motif paradoxal d'une musique inaudible, traitée par Wang Bi comme une allégorie du Dao insaisissable, devait exercer un attrait singulier sur les lettrés de son temps et des époques à venir, qui allaient s'en emparer et en faire un idéal proprement esthétique. Un examen précis des développements consacrés par Wang Bi à la musique permettrait d'apercevoir comment ceux-ci constituèrent une sorte de matrice conceptuelle et méthodologique pour l'esthétique musicale à venir. Du point de vue terminologique, cette esthétique allait s'élaborer en portant dans le champ de la musique actualisée des propriétés réservées par Wang Bi au paradigme de la musique supra-sensible (par ex. *wuwei* 無味, *pingdan* 平淡, *xisheng* 希聲), autrement dit en transformant des *qualités de la musique idéale* en *qualités idéales de la musique*. Cette réappropriation et cette redéfinition sont aisément démontrables en reprenant le *Yuelun* de Ruan Ji, mais aussi ses autres essais. Et d'autre part, dans sa valorisation du non-être et son invitation répétée au détachement de la forme sensible, Wang Bi ouvrait la voie à une esthétique conçue principalement comme une aspiration à la transcendance dans l'immanence, une recherche de l'infini au sein du fini.

Cette réflexion s'écarterait de la problématique des émotions sous le rapport de la subjectivité et de la constitution du soi, pour envisager d'un point de vue plus structurel la question de l'élaboration d'une terminologie esthétique, à travers la filiation de ses principaux concepts.

En aval, les conceptions musicales du poète Tao Yuanming 陶淵明 (365-427) mériteraient d'être étudiées à deux égards :

D'une part, bien qu'il ne fût pas philosophe et n'eût pas théorisé ni systématisé de réflexion sur la musique, l'évocation de cette dernière, et plus particulièrement du *qin* dans son œuvre poétique, ainsi que son mode d'existence même, témoignaient chez Tao Yuanming d'une assimilation profonde des préceptes du *Xuanxue* et donnaient à ceux-ci leur expression la plus aboutie. Dans la continuité directe de Wang Bi, il considérait que la forme supérieure de la musique se trouvait au-delà des formes sonores, et donnait à la maxime de Wang Bi sur l'oubli des mots pour saisir le sens une application musicale, en déclarant : « 但識琴中趣，何勞弦上聲 : Pour connaître le sens profond du qin, quel besoin de s'évertuer à faire résonner ses cordes ? »¹⁶⁰ Autrement dit, l'essence de la musique ne réside pas dans son actualisation sonore mais au-delà. L'éloge de la beauté d'une musique faisant l'économie de la vibration des cordes se trouvait exemplifiée par l'instrument sans cordes (*wuxian qin* 無弦琴) que les biographes mettaient entre ses mains : un qin simple et nu¹⁶¹ qui, entre mythe hagiographique et symbole d'une intuition philosophique, incarnait cet idéal de la musique silencieuse thématiquement par Wang Bi.

D'autre part, il prolongeait et radicalisait le geste novateur de Ji Kang en faveur de l'émancipation corrélatrice de la musique et du sujet, en associant lui aussi l'instrument aux ermites dans sa poésie, et plus encore à sa propre réclusion¹⁶² : dans les nombreux poèmes qui dépeignent le bonheur de sa retraite et la rusticité de sa vie bucolique, le *qin* apparaît souvent, de même que le vin et les livres, comme le compagnon privilégié d'une solitude choisie et assumée. De même que dans la poésie de Ji Kang, la musique n'a pas de destination publique et se pratique dans la plus grande intimité, à la seule fin d'un plaisir privé (la lecture de ses poèmes met en évidence la récurrence des formules en *zi* 自 : *ziyu* 自娛, *zide* 自得, *zile* 自樂, *zixin* 自欣). On pourrait peut-être même lire en ce sens ce détail biographique qui ne faisait pas de lui un grand joueur de *qin* réputé pour sa

¹⁶⁰ Cité dans la biographie de Tao Yuanming dans le *Jinshu*, juan 94 « yinyi liezhuan » 隱逸列傳 Section des biographies d'ermes. (ZHSJ p. 2463).

¹⁶¹ « *sugin yizhang, xianhui bu ju* 素琴一張，絃徽不具 un qin tout simple, sans corde ni repère d'harmonique », *ibid.*

¹⁶² Entré tardivement dans la carrière mandarinale, Tao Yuanming n'y resta que par intermittence, à des postes modestes, durant une dizaine d'années, avant de se retirer définitivement à la campagne (405). Il passa les vingt dernières années de sa vie comme un simple particulier, à travailler dans ses champs pour assurer la subsistance des siens. Il prit le prénom Qian 潛 « immergé, caché » au moment de l'usurpation du pouvoir qui marquait la chute de la dynastie Jin en 420.

connaissance de la musique et ses talents¹⁶³ (comme c'est en revanche le cas pour Ji Kang), et qui jouait vraisemblablement pour lui-même, comme on pianoterait dans son coin sans souci de séduire l'auditoire. Telle est l'exemplification d'un véritable rapport esthétique à la musique, où celle-ci n'est vécue que pour elle-même, pour l'expérience pure de sa beauté ou du bienfait qu'elle génère chez celui qui la joue. Dans ce contexte, il va sans dire que l'on ne trouve dans les vers de Tao Yuanming pas la moindre mention d'une quelconque finalité civilisatrice de la musique.

¹⁶³ La biographie note : « 性不解音 : il n'était pas un fin connaisseur de solfège. » *Ibid.*

Bibliographie

Sources primaires

- Baihutong shuzheng* 白虎通疏證 (*Discussion générale de la Salle du Tigre Blanc, commenté*) : commentaire de Wu Zeyu 吳則虞, Pékin, Zhonghua shuju, 1994.
- Baopuzi neipian jiaoshi* 抱朴子內篇校釋 (*Le Maître qui embrasse la Simplicité, chapitres intérieurs, collationné et expliqué*), Ge Hong 葛洪 ; collation de Wang Ming 王明, Pékin, Zhonghua shuju, 1985, réimpr. 1988.
- Baopuzi waipian jiaojian* 抱朴子外篇校箋 (*Le Maître qui embrasse la Simplicité, chapitres extérieurs, collationné et annoté*), Ge Hong 葛洪 ; collation et annotation de Yang Mingzhao 楊明照, Pékin, Zhonghua shuju, 1991.
- Chuci jizhu* 楚辭集注 (*Élégies de Chu, recueil annoté*), Qu Yuan 屈原, Zhu Xi 朱熹, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1979.
- Chunqiu Zuozhuan zhengyi* 春秋左傳正義 (*Sens correct du Commentaire de Zuo aux Printemps et Automnes*), dans *Shisanjing zhushu* 十三經注疏 (*Les treize Livres Canoniques, annotés et commentés*), Ruan Yuan 阮元 (éd.), Nanchang, 1814, rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1980, réimpr. 2008.
- Chunqiu Zuozhuan zhu* 春秋左傳注 (*Commentaire de Zuo aux Printemps et Automnes, annoté*) : annotations de Yang Bojun 楊伯峻, Pékin, Zhonghua shuju, 2009.
- Fayan yishu* 法言義疏 (*Les Maîtres mots, avec commentaire*), Yang Xiong 揚雄 ; commentaire de Wang Rongbao 汪榮寶, Pékin, Zhonghua shuju, 1933, réimpr. 1987.
- Guanzi jiaozhu* 管子校注 (*Écrits de Maître Guan, collationné et annoté*), Li Xiangfeng 黎翔鳳, Pékin, Zhonghua shuju, 2006.
- Guoyu jijie xiudingben* 國語集解修訂本 (*Discours des Principautés, recueil annoté avec notes explicatives, édition revue et corrigée*), Xu Yuangao 徐元誥, Pékin, Zhonghua shuju, 2002.
- Hanfeizi jishi* 韓非子集釋 (*Écrits de maître Hanfei, recueil avec notes explicatives*), Wang Xianshen 王先慎, Pékin, Zhonghua shuju, 1998, réimpr. 2007.
- Hanshu* 漢書 (*Livre des Han*), Ban Gu 班固, Pékin, Zhonghua shuju, 1962.
- Hou Hanshu* 後漢書 (*Livre des Han postérieurs*), Fan Ye 范曄, Pékin, Zhonghua shuju, 1965, réimpr. 1974.

- Huainanzi jishi* 淮南子集釋 (*Écrits du Prince de Huainan*, recueil avec notes explicatives), He Ning 何寧, Pékin, Zhonghua shuju, 1998, réimpr. 2006.
- Ji Kang ji jiaozhu* 嵇康集校注 (*Recueil des Œuvres de Ji Kang* collationnées et annotées), Dai Mingyang 戴明揚, Pékin, Renmin wenzue chubanshe 1962.
- Ji Kang ji zhu* 嵇康集注 (*Recueil des Œuvres de Ji Kang* annotées), Yin Xiang 殷翔 et Guo Quanzhi 郭全芝, Hefei, Huangshan shushe, 1986.
- Ji Kang ji yizhu* 嵇康集譯注 (*Recueil des Œuvres de Ji Kang* traduites et annotées), Xia Mingzhao 夏明釗, Ha'erbin, Heilongjiang renmin chubanshe, 1987.
- Ji Kang ji* 嵇康集 (*Recueil des Œuvres de Ji Kang*), in *Lu Xun quanji* 魯迅全集 (*Œuvres Complètes de Lu Xun*), Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 1973.
- Ji Kang Sheng wu aile lun* 嵇康聲無哀樂論 (*Le Dialogue sur l'absence de joie et de tristesse en musique de Ji Kang*), annoté et traduit par Ji Lian kang 吉聯抗, Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 1983.
- Jin shu* 晉書 (*Livre des Jin*), Fang Xuanling 房玄齡, Pékin, Zhonghua shuju, 1974, réimpr. 1987.
- Kongzi Mengzi Xunzi Yuelun* 孔子孟子荀子樂論 (*Discours sur la musique de Confucius, Mencius et Xunzi*), annoté et commenté par Ji Lian kang 吉聯抗, Renmin yinyue chubanshe, 1983.
- Liji zhushu* 禮記正義 (*Le sens correct du Mémoire sur les Rites*), in *Shisanjing zhushu* 十三經注疏 (*Les treize Livres Canoniques*, annotés et commentés), Ruan Yuan 阮元 (éd.), Pékin, Zhonghua shuju, 1980, réimpr. 2008.
- Laozi jiaoshi* 老子校釋 (*Écrits de Laozi*, avec collation et notes explicatives), Zhu Qianzhi 朱謙之, Pékin, Zhonghua shuju, 2000, réimpr. 2008.
- Liezi jishi* 列子集釋 (*Les Écrits de Maître Lie*, recueil avec notes explicatives), Yang Bojun 楊伯峻, Pékin, Zhonghua shuju, 2007.
- Liexian zhuan jiaojian* 列仙傳校箋 (*Biographies d'immortels*, collationné et annoté), Liu Xiang 劉向, Wang Shumin 王叔岷, Pékin, Zhonghua shuju, 2007.
- Lüshi chunqiu jishi* 呂氏春秋集釋 (*Les Printemps et Automnes de Sieur Lü*, recueil avec notes explicatives), Lü Buwei 呂不韋 ; notes de Xu Weiyu 許維遜, Pékin, Zhonghua shuju, 2009.
- Lunheng jiaoshi* 論衡校釋 (*Balance des discours*, révisé et annoté) Wang Chong 王充, texte établi et commenté par Huang Hui 黃暉, Pékin, Zhonghua shuju, 1990.

- Lunyu zhushu* 論語注疏 (*Entretiens de Confucius*, annotés et commentés), in *Shisanjing zhushu* 十三經注疏 (*Les treize Livres Canoniques*, annotés et commentés), Ruan Yuan 阮元 (éd.), Pékin, Zhonghua shuju, 1980, réimpr. 2008.
- Lunyu jijie yishu* 論語集解義疏 (*Exégèse des Commentaires rassemblés des Entretiens*), He Yan 何晏, Huang Kan 皇侃, Shanghai, Shangwu yinshuguan, 商務印書館 1937.
- Mao Shi zhengyi* 毛詩正義 (*Le sens correct des Odes de Mao*), in *Shisanjing zhushu* 十三經注疏 (*Les treize Livres Canoniques*, annotés et commentés), Ruan Yuan 阮元 (éd.), Pékin, Zhonghua shuju, 1980, réimpr. 2008.
- Mozi jiaozhu* 墨子校注 (*Écrits de Maître Mo*, collationnés et annotés), Wu Yujiang 吳毓江, Sun Qizhi 孫啟治, Pékin, Zhonghua shuju, 1993.
- Mozi* « fei yue » 墨子·非樂 (*Mozi*, « Condamnation de la musique »), annoté et commenté par Ji Liankang 吉聯抗, Renmin yinyue chubanshe, 1962.
- Quan Shanggu Sandai Qin Han Sanguo Liuchao wen* 全上古三代秦漢三國六朝文 (*Prose complète de la haute Antiquité, des trois époques, des Qin, des Han, des Trois Royaumes et des Six Dynasties*), Yan Kejun 嚴可均 (éd.), Pékin, Zhonghua shuju, 1958.
- Quan Hou Han wen* 全後漢文 (*Prose complète des Han Postérieurs*), Yan Kejun 嚴可均, Pékin, Shangwu yinshuguan, 1999.
- Quan Sanguo wen* 全三國文 (*Prose complète des Trois Royaumes*), Yan Kejun 嚴可均, Pékin, Shangwu yinshuguan, 1999.
- Quan Jin wen* 全後漢文 (*Prose complète des Jin*), Yan Kejun 嚴可均, Pékin, Shangwu yinshuguan, 1999.
- Renwuzhi* 人物志 (*Traité des Caractères*), Liu Shao 劉邵, Liu Bing 劉昞 (commentateur), Taibei, Taiwan shangwu yinshuguan, 1986.
- Renwuzhi yizhu* 人物志譯注 (*Traité des Caractères* traduit et annoté), Liu Shao 劉邵, annotations de Fu Junlian 伏俊璉, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2008.
- Ruan Ji ji* 阮籍集 (*Recueil des Œuvres de Ruan Ji*), Li Zhijun 李志鈞 et Ji Changhua 季昌華, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1978.
- Ruan Ji ji jiaozhu* 阮籍集校注 (*Recueil des Œuvres de Ruan Ji*, collationnées et annotées), Chen Bojun 陳伯君, Pékin, Zhonghua shuju, 1987, réimpr. 2006.
- Ruan Ji ji jiaozhu* 阮籍集校注 (*Recueil des Œuvres de Ruan Ji* collationnées et annotées), Guo Guang 郭光, Zhengzhou, Zhongzhou guji chubanshe, 1991.
- Ruan bubing Yonghuaishi zhu* 阮步兵詠懷詩注 (*Poèmes chantant le fond de mon cœur de Ruan le Fantassin*, annotés), Huang Jie 黃節, Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 1957.

- Sanguo zhi* 三國志 (*Monographie des Trois Royaumes*), Chen Shou 陳壽, notes de Pei Songzhi 裴松之, Pékin, Zhonghua shuju, 1959, réimpr. 1982, 2007.
- Shanhai jing jiaozhu* 山海經校注 (*Le Classique des Monts et des Mers*, collationné et annoté), Yuan Ke, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1980.
- Shangshu zhengyi* 尚書正義 (*Le sens correct du Classique des Documents*), in *Shisanjing zhushu* 十三經注疏 (*Les treize Livres Canoniques*, annotés et commentés), Ruan Yuan 阮元 (éd.), Pékin, Zhonghua shuju, 1980, réimpr. 2008.
- Shenxian zhuan* 神仙傳 (*Vies des Divins Immortels*), Ge Hong 葛洪, Pékin, Zhonghua shuju, 1991.
- Shenxian zhuan quanyi* 神仙傳全譯 (*Vies des Divins Immortels*, commenté et traduit en chinois moderne), Zhou Guolin 周國林, Guizhou Renmin chubanshe, 1998.
- Shiji* 史記 (*Mémoires Historiques*), Sima Qian 司馬遷, Pékin, Zhonghua shuju, 1959, réimp. 1982, 2010.
- Shishuo xinyu jianshu* 世說新語箋疏 (*Nouveaux Propos Mondains*, annotés et commentés), Liu Yiqing 劉義慶, Liu Xiaobiao 劉孝標 ; Yu Jiayi 余嘉錫, Pékin, Zhonghua shuju, 1983, réimpr. 2007.
- Shishuo xinyu yizhu* 世說新語譯注 (*Nouveaux Propos Mondains*, avec traduction et notes explicatives), Zhang Weizhi 張撫之, Shanghai guji chubanshe, 2007.
- Shishuo xinyu quanyi* 世說新語全譯 (*Nouveaux Propos Mondains*, avec traduction intégrale en chinois moderne), Liu Shizhen 柳士鎮 et Liu Kaihua 劉開驊, Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, 2008.
- Shuoyuan jiaozheng* 說苑校證 (*Jardin d'anecdotes*, collationné), Liu Xiang 劉向, Xiang Zonglu 向宗魯, Pékin, Zhonghua Shuju, 1987, réimpr. 2009.
- Soushen ji* 搜神記 (*À la recherche des esprits*) de Gan Bao 干寶, collationné et annoté par Wang Shaoying 汪紹楹, Pékin, Zhonghua shuju, 1979.
- Taiping yulan* 太平禦覽 (*Encyclopédie impériale de l'ère Taiping*), Li Fang 李昉, Shanghai guji chubanshe (reproduisant l'édition *Siku quanshu*), 2008.
- Tao Yuanming ji* 陶淵明集 (*Recueil des Œuvres de Tao Yuanming*), collationné et annoté par Lü Qinli 逯欽立, Pékin, Zhonghua Shuju, 1979, réimpr. 2008.
- Tao Yuanming ji jiaojian* 陶淵明集校箋 (*Recueil des Œuvres de Tao Yuanming* collationnées annotées), Gong Bin 龔斌, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1996, réimpr. 2009.
- Tao Yuanming ji jiaojian* 陶淵明集校箋 (*Œuvres de Tao Yuanming*, collationnées et annotées), Yang Yong 楊勇, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2007.

- Wang Bi ji jiaoshi* 王弼集校釋 (*Recueil des Œuvres de Wang Bi* collationnées et annotées), Lou Yulie 樓宇烈, Pékin, Zhonghua shuju, 1980, (réimpr. 2009).
- Wenxin diaolong yizheng* 文心雕龍義證 (*L'esprit des lettres en dragon ciselé*) Liu Xie 劉勰, texte établi par Zhan Ying 詹鍇, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989.
- Wenxin diaolong zhu* 文心雕龍注 (*L'esprit des lettres en dragon ciselé*, annoté), Liu Xie 劉勰, Fan Wenlan 范文瀾, Hong Kong, Shangwu yinshuguan, 1960.
- Wenxuan* 文選 (*Anthologie Littéraire*), Xiao Tong 蕭統, commentaire de Li Shan 李善, éd. Hu Kejia 胡克家, Beijing, Zhonghua shuju, 1977.
- Wenxuan* 文選 (*Anthologie Littéraire*), Xiao Tong 蕭統, commentaire de Li Shan 李善, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1986, réimpr. 2007.
- Xian Qin Han Wei Jin Nanbeichao shi* 先秦漢魏晉南北朝詩 (Poésie des époques pré-impériale, Han, Wei-Jin et Dynasties du Nord et du Sud), Lu Qinli 逯欽立 (éd.), Pékin, Zhonghua shuju, 1983, réimpr. 2008.
- Xiaojing* 孝經注疏 (*Classique de la Piété Filiale*, annoté et commenté), *Shisanjing zhushu* 十三經注疏 (*Les treize Livres Canoniques*, annotés et commentés), Ruan Yuan 阮元 (éd.), Pékin, Zhonghua shuju, 1980, réimpr. 2008.
- Xunzi jijie* 荀子集解 (*Écrits de Xunzi*, recueil avec notes explicatives), Wang Xianqian 王先謙, Chen Xiaohuan 沈嘯寰, Pékin, Zhonghua shuju, 1988, réimpr. 2008.
- Yiwen leiju* 藝文類聚 (*Collection de textes classés par genres*), Ouyang Xun 歐陽詢, Wang Shaoying 汪紹楹, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1982.
- Yuefu Shiji* 樂府詩集 (*Collection de Poésie lyrique*), Guo Maoqian 郭茂倩, Pékin, Zhonghua shuju, 1980.
- Yueji* 樂記 (*Mémoire sur la musique*), annoté et commenté par Ji Lian Kang 吉聯抗, révisé par Yin Falu 陰法魯, Renmin yinyue chubanshe, 1958.
- Zhanguo ce jianzheng* 戰國策箋證 (*Stratégies des Royaumes Combattants*), Liu Xiang 劉向, texte établi et annoté par Fan Xiangyong 范祥雍, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2006.
- Zhongyong zhangju* 中庸章句 (*L'invariable milieu, avec glose par phrase et verset*) *Sishu zhangju* 四書章句 (*Les Quatre Livres avec glose par phrase et verset*), Zhu Xi 朱熹, Pékin, Zhonghua shuju, 1983, réimp. 2008.
- Zhouli zhushu* 周禮注疏 (*Les Rites des Zhou*, annoté et commenté), *Shisanjing zhushu* 十三經注疏 (*Les treize Livres Canoniques*, annotés et commentés), Ruan Yuan 阮元 (éd.), Pékin, Zhonghua shuju, 1980, réimpr. 2008.

Zhouyi Zhengyi 周易正義 (*Le sens correct du Classique des Mutations*), *Shisanjing zhushu* 十三經注疏 (*Les treize Livres Canoniques, annotés et commentés*), Ruan Yuan 阮元 (éd.), Pékin, Zhonghua shuju, 1980, réimpr. 2008.

Zhulin qixian shiwen quanji yizhu 竹林七賢詩文全集譯註 (*Poésie et Prose Complètes des Sept Sages de la Forêt de Bambous, annotées et traduites*), Han Geping 韓格平, Changchun, Jilin wenshi chubanshe, 1997.

Zhuangzi jishi 莊子集釋 (*Écrits de Maître Zhuang, recueil avec notes explicatives*), Guo Qingfan 郭慶藩, Pékin, Zhonghua shuju, 1961, réimpr. 2008.

Zhuangzi jiaoquan 莊子校詮 (*Écrits de Maître Zhuang, avec collation et interprétation*) Wang Shumin 王叔岷, Pékin, Zhonghua shuju, 2007.

Sources secondaires en chinois

CAI Liangyu 蔡良玉 : *Guqin yishu : han-ying shuangyu xiao cidian* 古琴藝術：漢英雙語小辭典 (*L'Art de la cithare qin : Petit dictionnaire bilingue chinois-anglais*), Shanghai, Shanghai yinyue xueyuan chubanshe, 2007.

CAI Zhongde 蔡仲德 : *Yueji, Sheng wu aile lun zhuyi yu yanjiu* 《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究 (*Traduction annotée et étude du Mémoire sur la Musique et du Dialogue sur l'absence de joie et de tristesse en musique*), Hangzhou, Zhongguo meishu xueyuan chubanshe, 1997.

—— : *Lun Zhongguo yinyue meixue shi ji qita* 論中國音樂美學史及其他 (*Propos sur l'esthétique musicale chinoise et autres*), Shanghai, Shanghai yinyue chubanshe, 2003.

—— : *Zhongguo yinyue meixue shi* 中國音樂美學史 (*Histoire de l'esthétique musicale chinoise*), édition revue et corrigée, Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 2003.

—— : *Zhongguo yinyue meixue shi ziliao zhuyi* 中國音樂美學史資料註譯 (*Histoire de l'esthétique musicale chinoise : matériaux traduits et annotés*), édition revue et augmentée, Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 2004.

CAO Xu 曹旭 & DING Gongyi 丁功誼 : *Zhulin qixian* 竹林七賢 (*Les Sept Sages de la Forêt de Bambous*), Pékin, Zhonghua Shuju, 2010.

CENG Chunhai 曾春海 : « Cong ru dao yuelun xi lun Ji Kang de Sheng wu aile lun » 從儒道樂論析論嵇康的《聲無哀樂論》 (« Analyse du Dialogue sur l'absence d'émotions en musique de Ji Kang à partir des théories musicales confucéennes et taoïstes »), dans *Zhulin xuanxue de dianfan : Ji Kang* 竹林玄學的典範—嵇康 (*Ji Kang, un représentant du Xuanxue de la Forêt de bambous*), Taibei, Wanjuanlou tushushe, 2000.

- CHANG Bei 長北 : *Zhongguo gudai yishu lunzhu jizhu yu yanjiu* 中國古代藝術論著集注與研究 (*Anthologie de traités sur les arts en Chine ancienne, commentés et étudiés*), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2008.
- CHEN Wangheng 陳望衡 : *Gudian meixueshi* 古典美學史 (*Histoire de l'esthétique classique*), Wuhan, Wuhan daxue chubanshe, 2007.
- CHEN Yaoting 陳耀庭 (dir.) : *Daojia yangshengshu* 道家養生樹 (*L'Art du nourrissement vital dans le taoïsme*), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 1992.
- CHEN Yinke 陳寅恪 : *Weijin Nanbeichao shi jiangyan lu* 魏晉南北朝史講演錄 (*Notes pour les conférences sur l'histoire des Wei-Jin et des Six Dynasties*), Huangshan shushe, Hefei, 1999.
- CHEN Yuyan 陳玉燕 : *Wei Jin yinyue shi* 魏晉音樂史 (*Histoire de la musique sous l'ère Wei-Jin*), mémoire de master à l'Université Normale de Taiwan, UFR de musique, 1997.
- CHEN Yuanlong 陳元龍 : *Lidai fuhui* 歷代賦彙 (*Collection de fu classés par époques*), Pékin, Tushu chubanshe, 1999.
- CHENG Gongliang 成公亮 : *Qiulai ju qinhua* 秋籟居琴話 (*Propos sur le qin de la Demeure des Flûtes d'Automne*), Pékin, sanlian shudian, 2009.
- CHENG Zhangcan 程章燦 : *Wei Jin Nanbeichao fu shi* 魏晉南北朝賦史 (*Histoire du fu sous les Wei-Jin et les Six Dynasties*), Nankin, Jiangsu guji chubanshe, 2001.
- DAI Lianzhang 戴璉璋 : « Xuanxue zhong de yinyue sixiang » 玄學中的音樂思想 (« Conceptions de la musique dans la pensée *xuanxue* »), Taibei, *Zhongguo wenzhe yanjiu jikan* 10, mars 1997.
- DAI Yicheng 戴伊澄 : *Wenxuan yinyue lei fupian yanjiu* 文選音樂類賦篇研究 (*Étude des textes du genre fu sur la musique dans le Wenxuan*), mémoire de master à l'Université normale de Taiwan, centre d'études sur la littérature chinoise, 2002.
- FAN Rong 樊榮 : « Xiao, Xiaofu yu Wei Jin mingshi fengdu » 嘯、《嘯賦》與魏晉名士風度 (« Le sifflement, la *Rhapsodie sur le sifflement* et le style des grands lettrés de l'ère Wei-Jin »), *Changchun shifan daxue bao* n°8, 2004.
- GAO Boyuan 高柏園 : « Ruan Ji Yuelun de meixue yiyi » 阮籍《樂論》的美學意義 (« Signification esthétique du *Yuelun* de Ruan Ji »), *Ehu* n°12, juin 1992, p. 34-44.
- GAO Chenyang 高晨陽 : *Ruan Ji pingzhuan* 阮籍評傳 (*Biographie critique de Ruan Ji*), Nankin, Nanjing daxue chubanshe, 1994 (réimpr. 2007).
- GAO Huaping 高華平 : *Wei Jin xuanxue renga mei yanjiu* 魏晉玄學人格美研究 (*Recherches sur l'esthétique de l'individu dans l'Étude du Mystère des dynasties Wei-Jin*), Chengdu, Bashu shushe, 2000.

- GU Nong 顧農 : « Qixian linxia zhi you de shijian yu fangshi » 七賢林下之遊的時間與方式 (« Les flâneries par les bosquets des Sept Sages : datation et description »), in *Wei Jin fengdu ershi jiang* 魏晉風度二十講 (*Vingt conférences sur le style Wei-Jin*), Pékin, Huaxia chubanshe, 2009, p. 55-68.
- GUO Huijuan 郭慧娟 : *Wei-Jin yue fu de yinyue meixue guan* 魏晉樂賦的音樂美學觀 (*Conceptions musicales dans les fu sur la musique de l'époque Wei-Jin*), mémoire de master à l'Université publique de Furen, Centre d'études sur la littérature chinoise, 1997.
- GUO Ping 郭平 : *Guqin congtan* 古琴叢談 (*Collection de propos sur la cithare qin*), Jinan, Shandong huabao chubanshe, 2006.
- : *Wei-Jin fengdu yu yinyue* 魏晉風度與音樂 (*La musique et l'ethos des lettrés sous les Wei-Jin*), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 2000.
- HE Meiyu 何美諭 : *Wei-Jin yuelun yu yuefu yinyue shenmei yanjiu* 魏晉樂論與樂賦音樂審美研究 (*Étude de l'esthétique musicale dans les traités et les fu sur la musique de l'époque Wei-Jin*), thèse de doctorat à l'Université publique de Chenggong, Centre de recherches en chinois, 2008.
- HONG Huasui 洪華穗 : « Cong Sheng wu aile lun shitan Ji Kang dui Ru Dao jia de chuancheng : yi "he" wei fanwei » 從《聲無哀樂論》試探嵇康對儒道家的傳承：以“和”為範圍 (« Héritages confucéen et taoïste chez Ji Kang à partir d'une lecture du *Dialogue sur la musique* : en prenant l'"harmonie" pour cadre »), in *Zhongguo wenhua yuekan*, n° 210, sept. 1986, p. 96-113.
- HUANG Jieli 黃潔莉 : *Wei Jin yuelü, yueli, yuejing juewei* 魏晉樂律、樂理、樂境抉微 (*Recherche sur les tempéraments, les théories et l'univers spirituel de la musique sous les Wei-Jin*), Thèse de doctorat à l'Université nationale de Chenggong, Centre d'études en littérature chinoise, 1998.
- HUANG Yunhan 黃韻涵 : *Ji Kang Sheng wu aile lun yu Ruan Ji Yuelun bijiao yanjiu* 嵇康《聲無哀樂論》與阮籍《樂論》比較研究 (*Étude comparée du Sheng wu aile lun de Ji Kang et du Yuelun de Ruan Ji*), mémoire de master à l'Université publique de la culture chinoise, Centre de recherches en philosophie, 2007.
- Ji Lian kang 吉聯抗 : *Lüshi chunqiu zhong de yinyue shiliao* 呂氏春秋中的音樂史料 (*Recueil de matériaux historiques tirés du Lüshi chunqiu*), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1963.
- : *Chunqiu Zhanguo yinyue shiliao* 春秋戰國音樂史料 (*Recueil de matériaux historiques sur la musique des Printemps et Automnes et des Royaumes Combattants*), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1980.

- : *Qin Han yinyue shiliao* 秦漢音樂史料 (*Recueil de matériaux historiques sur la musique des époques Qin et Han*), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1981.
- : *Wei Jin Nanbeichao yinyue shiliao* 魏晉南北朝音樂史料 (*Recueil de matériaux historiques sur la musique des époques Wei-Jin et Six Dynasties*), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1982.
- : *Qincao liang zhong* 琴操兩種 (*Deux versions du Qincao*), Renmin yinyue chubanshe, 1990.
- JI Liankang 吉聯抗 & GUO Nai'an 郭乃安 : *Zhongguo yinyue cidian* 中國音樂詞典 (*Dictionnaire de la musique chinoise*), Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 1985.
- JI Liankang 吉聯抗 & GUO Nai'an : *Zhongguo yinyue cidian xubian* 中國音樂詞典續編 (*Dictionnaire de la musique chinoise, suite*), Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 1992.
- JIANG Kongyang 蔣孔陽 : *Xianqin yinyue meixue sixiang lungao* 先秦音樂美學思想論稿 (*Essais sur les conceptions esthétiques de la musique en Chine pré-impériale*), Hefei, Anhui jiaoyu chubanshe, 2007.
- JIANG Wenye 江文也 & Yang Rubin 楊儒賓 : *Kongzi de yuelun* 孔子的樂論 (*Discours sur la musique chez Confucius*), Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2007.
- JING Shuhui 景蜀慧 : *Wei Jin shiren yu zhengzhi* 魏晉詩人與政治 (*Poètes et Politique durant la Période Wei-Jin*), Pékin, Zonghua Shuju, 2007.
- KANG Zhongqian 康中乾 : *Wei Jin xuanxue* 魏晉玄學 (*L'Étude du Mystère sous les Wei-Jin*), Pékin, Renmin chubanshe, 2008.
- KONG Fan 孔繁 : *Wei Jin Xuanxue he wenxue* 魏晉玄學和文學 (*Étude du Mystère et littérature sous les Wei-Jin*), Pékin, Zhongguo shehui chubanshe, 1987.
- KONG Ji 孔機 : « Wei-Jin shidai de "xiao" » 魏晉時代的“嘯” (« Le sifflement à l'époque Wei-Jin), in *Wei Jin fengdu ershi jiang* 魏晉風度二十講 (*Vingt conférences sur le style Wei-Jin*), Pékin, Huaxia chubanshe, 2009, p. 284-289.
- LI Chunqing 李春青 : *Wei Jin qingxuan* 魏晉清玄 (*Pureté et Mystère sous les Dynasties Wei-Jin*), Pékin, Beijing shifan daxue chubanshe, 2009.
- LI Fengmao 李豐楙 : « Daojia xiao de chuanshuo ji qi dui wenxue de yingxiang » 道教嘯的傳說及其對文學的影響 (« La légende du xiao taoïste et son influence sur la littérature »), in *Liuchao Sui Tang xiandao lei xiaoshuo yanjiu* 六朝隋唐仙道類小說研究 (*Recherches sur les Immortels taoïstes dans les romans des Six dynasties, des Sui et des Tang*), Taibei, Xuesheng shuju, 1987.
- LI Meiyan 李美燕 : *Qindao yu meixue : qindao zhi sixiang jichu yu meixue jiazhi zhi yanjiu* 琴道與美學 : « Ji Kang yangsheng sixiang zhi yanjiu » 嵇康養生思想之研究 (« Étude de

- la pensée de l'entretien du principe vital chez Ji Kang », *Jingyi wenli xueyuan xuebao*, 2, 1979.
- : « Cong Sheng wu aile lun tanxi Ji Kang de “he sheng” yi » 從《聲無哀樂論》探析嵇康的“和聲”義 (« La signification des “sons harmonieux” dans le *Dialogue sur la musique* de Ji Kang »), in *E Hu* n°309, mars 1990, p. 40-50
- : *Qindao yu meixue : qindao zhi sixiang jichu yu meixue jiazhi zhi yanjiu* 琴道與美學：琴道之思想基礎與美學價值之研究 (*La Voie et l'esthétique du qin : études sur les fondements des conceptions sur la Voie du qin et sa valeur esthétique*), Pékin, Shehui kexue wenxian chubanshe, 2002.
- : « Diaoyi zai guqinqu zhong de yihan chutan » 調意在古琴曲中的意涵初探 (« Réflexions préliminaires sur le sens des significations tonales dans le répertoire de *qin* »), *Critique d'art* n°25, Taipei, Université Nationale des Arts, 2013, p. 1-33.
- Li Ruiqing 李銳清 « Ji Kang Qinfu xiaolun » 嵇康《琴賦》小論 (« Sur la *Rhapsodie pour la Cithare* de Xi Kang »), In *Xinya xuebao jikan* n° 13, 1994, p. 65-71.
- LI Yaonan 李耀南 : « Zuo wei “ziran zhi li” de sheng wu aile : Ji Kang Sheng wu aile lun de yi zhong jiedu » 作為“自然之理”的聲無哀樂：嵇康《聲無哀樂論》的一種解讀 (« Une musique sans joie ni tristesse comme principe naturel : une lecture du *Dialogue sur la musique* de Ji Kang »), in *E Hu* n° 351, sept. 4/6, p. 19-32.
- LI Zehou 李澤厚 : *Meixue san shu* 美學三書 (*Trois ouvrages d'esthétique*), Tianjin, Tianjin shehui kexueyuan chubanshe, 2003 (réimpr. 2008).
- : « Ren de zhuti » 人的主題 (« Le motif principal de l'homme »), in *Wei Jin fengdu ershi jiang* 魏晉風度二十講 (*Vingt conférences sur le style Wei-Jin*), Pékin, Huaxia chubanshe, 2009, p. 1-11.
- & LIU Gangji 劉剛紀 : *Zhongguo meixueshi. Wei Jin Nanbeichao meixue sixiang* 中國美學史：魏晉南北朝美學思想 (*Histoire de l'esthétique chinoise : La pensée esthétique des périodes Wei-Jin et Six Dynasties*), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1999.
- LIN Youren 林友仁, Lin Chen 林晨 : *Ershi shiji guqin wenlun mulu* 二十世紀古琴文論目錄 (*Recensement des écrits sur le qin au vingtième siècle*), Shanghai, Shanghai yinyue xueyuan chubanshe, 2007.
- LINDQVIST, Cecilia : *Guqin* 古琴 (*La cithare chinoise à sept cordes*) (traduit du suédois), Pékin, sanlian shudian, 2006 (première édition : A. Bonniers Förlag, Stockholm).
- LIU Dongsheng 劉東升 : *Zhongguo yinyueshi tujian* 中國音樂史圖鑒 (*A Pictorial Guide to the History of Chinese Music*), édition revue et corrigée, Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 2008.

- LIU Lan 劉藍 : *Zhuzi lun yinyue : Zhongguo yinyue meixue mingzhu daodu* 諸子論音樂：中國音樂美學名著導讀 (*Conceptions de la musique chez les anciens philosophes : lecture des grands ouvrages d'esthétique musicale*), Kunming, Yunnan daxue chubanshe, 2006 (réimpr. 2007).
- LIU Minglan 刘明澜 « Daojia yinyueguan yu Zhongguo guqin yinyue » 道家音樂觀與中國古琴音樂 (« Les conceptions taoïstes de la musique et la musique pour qin »), in *Yinyue yishu* n°4, 1986, p. 8-15.
- LIU Qingyi 劉青弋 & Peng Song 彭松 : *Zhongguo wudao tongshi : Wei Jin Nanbeichao juan* 中國舞蹈通史·魏晉南北朝卷 (*Histoire générale de la danse en Chine : Période des Wei-Jin et Six Dynasties*), Shanghai, Shanghai yinyue chubanshe, 2010.
- LIU Yunhao 劉運好 : *Wei Jin zhexue yu shixue* 魏晉哲學與詩學 (*Philosophie et critique poétique sous les Wei-Jin*), Hefei, Anhui daxue chubanshe, 2003.
- LIU Zaisheng 劉再生 : *Zhongguo gudai yinyueshi jianshu* 中國古代音樂史簡述 (*Abrégé d'histoire de la musique chinoise ancienne*), Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 2006.
- LU Jianhua 陸建華 & SHEN Shunfu 沈順福 : *Daojia yu Zhongguo zhexue, Wei Jin Nanbeichao juan* 道家與中國哲學·魏晉南北朝卷 (*Le Taoïsme et la Philosophie Chinoise — Époques Wei-Jin et Six Dynasties*), Pékin, Renmin chubanshe, 2004.
- LU Wenchao 盧文弨 : *Longcheng zhaji* 龍城札記, in *Baojing tang congshu* 抱經堂叢書, Pékin, Zhili shuju, 1923.
- LU Xun 魯迅 : « Wei Jin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu de guanxi » 魏晉風度及文章與藥及酒的關係 (« Style et discours sous les Wei-Jin et leurs relations avec les drogues et l'alcool »), in *Lu Xun quanji* 魯迅全集 (*Recueil complet des œuvres de Lu Xun*), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1996, p. 501-529.
- LUO Yifeng 羅藝峰 : « Zhongguo yinyue sixiang yu gudai de yinyue zhanhoushu » 中國音樂思想與古代的音樂占候樹 (« La pensée de la musique et l'art de la pronostication musicale en Chine ancienne »), *Shanghai yinyue xueyuan xuebao*, 2007, p. 28-40.
- LUO Yuming 駱玉明 (éd.) *Wei Jin fengdu ershi jiang* 魏晉風度二十講 (*Vingt conférences sur le style Wei-Jin*), Pékin, Huaxia chubanshe, 2009.
- LUO Zongqiang 羅宗強 : *Xuanxue yu Weijin shiren xintai* 玄學與魏晉士人心態 (*L'École du Mystère et la mentalité des lettrés de l'époque Wei-Jin*), Hangzhou, Zhejiang renmin chubanshe, 1991.
- LUO Zongqiang 羅宗強 : *Wei Jin Nanbeichao wenxue sixiang shi* 魏晉南北朝文學思想史 (*Histoire de la pensée littéraire sous les Wei, les Jin et les dynasties du Sud et du Nord*), Pékin, Zhonghua Shuju, 1996 (réimpr. 2006).

- LUO Zongzhen 羅宗真：《Nanjing Xishanqiao Nanchaomu ji qi zhuanke bihua》南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫 (« La tombe des Six Dynasties de Xishanqiao à Nankin et ses portraits sur brique »), *Wenwu*, n°8/9, 1960, p. 37-42.
- MA Jigao 馬積高：《Fu shi 賦史 (Histoire du Fu)》, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1987.
- MA Lianghuai 馬良懷：《Bengkui yu chongjian de kunhuo — Weijin fengdu yanjiu 崩潰與重建中的困惑-魏晉風度研究 (Effondrement et reconstruction : étude des mœurs sous les Wei-Jin)》, Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1993.
- ：《Wei Jin wenren jiangyanlu 魏晉文人講演錄 (Actes du colloque sur les hommes de lettres des dynasties Wei-Jin)》, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2009.
- ：《Shiren, Huangdi, Huanguan 士人, 皇帝, 宦官 (Intellectuals, Emperor, Eunuch)》, Changsha, Qiulu chubanshe, 2003.
- MENG Siming 蒙思明：《Wei Jin Nanbeichao de shehui 魏晉南北朝的社會 (La société de l'époque Wei-Jin et Six Dynasties)》, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2006.
- MIAO Jianhua 苗建華：《Guqin meixue sixiang yanjiu 古琴美學思想研究 (Recherches sur l'esthétique du qin)》, Thèse de doctorat sous la direction de Cai Zhongde 蔡仲德, Département de musicologie du Conservatoire de Pékin, Shanghai yinyue xueyuan chubanshe, 2006.
- MOU Zongsan 牟宗三：《Caixing yu xuanli 才性與玄理 (Nature humaine et Pensée du Mystère)》, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2006.
- ：《Wei Jin Xuanxue 魏晉玄學 (L'Étude du Mystère sous les Wei-Jin)》, Sili Donghai Daxue, 1962.
- NING Jiayu 寧稼雨：《Wei Jin mingshi fengliu 魏晉名士風流 (Manières des grands lettrés de la Période Wei-Jin)》, Pékin, Zonghua Shuju, 2007.
- PI Yuanzhen 皮元珍：《Xuanxue yu Wei Jin wenxue 玄學與魏晉文學 (L'École du Mystère et la littérature de l'époque Wei-Jin)》, Changsha, Hunan renmin chubanshe, 2004.
- QI Zhixiang 祁志祥：《Zhongguo meixue tongshi 中國美學通史 (Histoire générale de l'esthétique chinoise)》, Pékin, Renmin chubanshe, 2008.
- QIAN Zhongshu 錢鐘書：《Haoyin yi beiai wei zhu 好音以悲哀為主 (« La bonne musique se définit par la tristesse »)》, in *Guanzhui bian 管錐編*, Tome III, Pékin, Zhonghua shuju, 1994.
- QIAO Jianzhong 喬建中 & HAN Zhong'en 韓鍾恩：《Yinyue meixue 音樂美學 (Esthétique de la musique)》, Shanghai, Shanghai yinyue xueyuan chubanshe, 2008.

- QIN Jicang 靳極蒼 : *Ruan Ji Yonghuaishi xiangjie* 阮籍詠懷詩詳解 (*Poèmes Chantant le Fond de mon Cœur de Ruan Ji, présentés et expliqués*), Taiyuan, Shanxi guji chubanshe, 1999.
- RAO Zongyi 饒宗頤 : « Guqin de zhexue » 古琴的哲學 (« La philosophie du qin »), in *Huagang xuebao*, Taipei, n° 8, 1974, p. 429-446.
- REN Jiyu 任繼愈 : *Zhongguo zhexue fazhan shi. Wei Jin Nanbeichao* 中國哲學發展史. 魏晉南北朝 (*Histoire de la Philosophie Chinoise : Périodes Wei-Jin et Six Dynasties*), Pékin, Renmin chubanshe, 1988 (réimpr. 1998).
- TANG Yijie 湯一介 : « Du *Shishuo xinyu zhaji* » 讀“世說新語”劄記 (« Notes de lecture du *Shishuo xinyu* »), *Wenxian* n°20, juin 1984.
- : *Wei Jin xuanxuelun jiangyi* 魏晉玄學論講義 (*Cours sur les doctrines de l'École du Mystère sous les Wei-Jin*), Xiamen, Lujiang chubanshe, 2006.
- & HU Zhongping 胡仲平 : *Weijin xuanxue yanjiu* 魏晉玄學研究 (*Études sur l'École du Mystère des dynasties Wei-Jin*), Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 2008.
- TANG Yiming 唐翼明 : *Wei Jin qingtán* 魏晉清談 (*Les Causeries Pures de l'époque Wei-Jin*), Taipei, Dongda tushu, 1992.
- TANG Yongtong 湯用彤 : *Wei Jin xuanxue lungao* 魏晉玄學論稿 (*Essais sur l'Étude du Mystère de l'époque Wei-Jin*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2001.
- TIAN Kewen 田可文 : *Zhongguo yinyue shixue wenji* 中國音樂史學文集 (*Collection de textes sur l'historiographie de la musique en Chine*), Shanghai, Shanghai yinyue chubanshe, 2007.
- : « Yinyi zhi feng yu Wei-Jin Nanbeichao qinren » 隱逸之風與魏晉南北朝琴人 (« La tradition érémitique et les joueurs de *qin* à l'époque des Six Dynasties »), in *Zhongguo yinyue shixue wenji* 中國音樂史學文集 (*Collection de textes sur l'historiographie de la musique en Chine*), Shanghai, Shanghai yinyue chubanshe, 2007, p. 3-13.
- : « Wei-Jin Nanbeichao yinyi qin qu ji qi yishu jingshen » 魏晉南北朝隱逸琴曲及其藝術精神 (« Les mélodies sur le thème de la réclusion et leur dimension artistique à l'époque Wei-Jin et Six Dynasties ») in *Zhongguo yinyue shixue wenji* 中國音樂史學文集 (*Collection de textes sur l'historiographie de la musique en Chine*), Shanghai, Shanghai yinyue chubanshe, 2007, p. 14-24.
- TIAN Wentang 田文棠 : *Ruan Ji pingzhuan* 阮籍評傳 (*Biographie critique de Ruan Ji*), Nanning, Guangxi jiaoyu chubanshe, 1994.
- TONG Qiang 童強 : *Ji Kang pingzhuan* 嵇康評傳 (*Biographie critique de Ji Kang*), Nankin, Nanjing daxue chubanshe, 2006.

- WANG Baoxuan 王葆琰 : *Xuanxue tonglun* 玄學通論 (*Exposé général sur l'Étude du Mystère*), Taiwan, Wunan chubanshe, 1996.
- WANG Di 王迪, QI Yuyi 齊毓怡 « Qinqu "Guanglingsan" chutan » 琴曲《廣陵散》初探 (« Premières investigations sur la mélodie pour qin "L'air de Guangling" »), *Yinyue luncong kan* n°2, 1982, p. 18-51.
- WANG Jinling 王金凌 : « Lun Ji Kang Sheng wu aile lun de liangchong yiyi » 論嵇康《聲無哀樂論》的兩重意義 (Étude de la double signification du *Dialogue sur l'absence d'émotions en musique* de Ji Kang), in *Furen guo wenxue bao* n° 19, 1992, p. 65-88.
- WANG Min 王民 : *Zhongguo meixueshi ziliao xuanbian* 中國美學史資料選編 (*Florilège de matériaux pour l'histoire de l'esthétique chinoise*), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2008.
- WANG Shixiang 王世襄 : « Guqin mingqu "Guanglingsan" » 古琴名曲廣陵散 (« La mélodie pour qin "L'Air de Guangling" »), *Renmin yinyue*, 1956.
- WANG Xiaoyi 王曉毅 : *Ji Kang pingzhan* 嵇康評傳 (*Biographie critique de Ji Kang*), Nanning, Guangxi jiaoyu chubanshe, 1994 (réimpr. 1995).
- : *Wang Bi pingzhan* 王弼評傳 (*Biographie critique de Wang Bi*), Nankin, Nanjing daxue chubanshe, 1996, (réimpr. 2006).
- : *Rushidao yu Weijin xuanxue xingcheng* 儒釋道與魏晉玄學形成 (*Confucianisme, bouddhisme, taoïsme et la constitution de l'Étude du Mystère*), Pékin, Zhonghua Shuju, 2003.
- : *Zhi ren zhe zhi. Renwuzhi jiedu* 知人者智.人物志解讀 (*Celui qui connaît les hommes est un esprit éclairé. Lecture commentée du Traité des Caractères*), Pékin, Zhonghua shuju, 2008.
- WANG Yao 王瑤 : « Wenren yu jiu » 文人與酒 (« Les hommes de lettres et l'alcool ») in *Wei Jin fengdu ershi jiang* 魏晉風度二十講 (*Vingt conférences sur le style Wei-Jin*), Pékin, Huaxia chubanshe, 2009, p. 200-222.
- WANG Yunshu 王韻殊 & LI Xinhui 李新會 : *Lidai qin qi shu hua lun xuanyi* 歷代琴棋書畫論選譯 (*Choix et traduction de traités sur le qin, les échecs, la calligraphie et la peinture à travers les siècles*), Pékin, Zhongguo qingnian chubanshe, 1998 (réimpr. 2007).
- WANG Zhenfu 王振復 : *Zhongguo meixueshi jiaocheng* 中國美學史教程 (*Cours d'histoire de l'esthétique chinoise*), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2004.
- WANG Zhenya 王震亞 : *Guqinqu fenxi* 古琴曲分析 (*Analyse des mélodies pour cithare*), Pékin, Zhongyang yinyue xueyuan chubanshe, 2005.

- WANG Zhongluo 王仲犖 : *Wei-Jin Nanbeichao shi* 魏晉南北朝史 (*Histoire des Wei-Jin et Six Dynasties*), Pékin, Zhonghua Shuju, 2007.
- WEN Zengyuan 溫增源 : « Gudai yinshi yu guqin » 古代隱士與古琴 (« Les ermites et le *qin* durant l'Antiquité »), *Yiyuan* n°2, 1987, p. 11-15.
- WU Fusheng 吳伏生 & HARTILL, Graham : *Ruan Ji shixuan* 阮籍詩選 (*The Poems of Ruan Ji*), édition bilingue anglais-chinois, Pékin, Zhonghua shuju, 2006.
- WU Guanhong 吳冠宏 : « Dangdai Sheng wu aile lun yanjiu de san zhong lundian shangque » 當代聲無哀樂論研究的三種論點商榷 (« Trois approches contemporaines du *Dialogue sur la musique* reconsidérées »), in *Donghua Hanxue* n° 3, mai 1994, p. 89-112.
- : *Weijin xuanyi yu sheng lun xintan* 魏晉玄義與聲論新探 (*Nouvelles recherches sur le Mystère et les conceptions musicales à l'époque Wei-Jin*), Taibei, Liren shuju, 2006.
- WU Mingfang 吳明芳 : *Ruan Ji Ji Kang yinyue meixue sixiang ji qi bijiao yanjiu* 阮籍嵇康音樂美學思想及其比較研究 (*Les conceptions esthétiques musicales de Ruan Ji et Ji Kang et leur étude comparée*), mémoire de master à l'Université normale de Gaoxiong (Taiwan), 2005.
- WU Xixin 鄔錫鑫 : *Wei Jin xuanxue yu meixue* 魏晉玄學與美學 (*Étude du Mystère et esthétique sous les Wei-Jin*), Guizhou, Guizhou jiaoyu chubanshe, 2006.
- XIAO Xinghua 蕭興華 : *Zhongguo yinyue shi* 中國音樂史 (*Histoire de la musique chinoise*), Taibei, Wenjin chubanshe, 1994.
- XIU Hailin 修海林 : *Zhongguo gudai yinyue meixue* 中國古代音樂美學 (*Esthétique musicale de la Chine ancienne*), Fuzhou, Fujian jiaoyu chubanshe, 2004.
- & LI Jiti 李吉提 : *Zhongguo yinyue de lishi yu shenmei* 中國音樂的歷史與審美 (*Histoire et esthétique de la musique chinoise*), Pékin, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2008.
- XU Gongchi 徐公持 : *Ruan Ji yu Ji Kang* 阮籍與嵇康 (*Ruan Ji et Ji Kang*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1986.
- XU Guorong 徐國榮 : *Xuanxue he shixue* 玄學和詩學 (*Étude du Mystère et critique poétique*), Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2004.
- XU Jian 許健 & WU Zhao 吳釗 : « "chongguan nu yi shen" : tan qin "Guanglingsan" » 沖冠怒亦深：談琴曲《廣陵散》 (« "Les cheveux hérissés de colère" : sur la mélodie pour *qin* "L'Air de Guangling" »), *Yinyue luncong* n°2, 1979, p. 162-173.
- XU Jian 許健 : *Qinshi chubian* 琴史初編 (*Écrits liminaires sur l'histoire du qin*), Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 2009.

- XU Lizhen 徐麗真 : *Ji Kang de yinyue meixue* 嵇康的音樂美學 (*L'esthétique musicale de Ji Kang*), Taipei, Guoli bianyiguan, 1997.
- : « *Ji Kang Sheng wu aile lun zhi yinyue meixue yanjiu* » 嵇康《聲無哀樂論》之音樂美學研究 (*Étude de l'esthétique musicale de Ji kang dans le Dialogue sur l'absence de joie et de tristesse en musique*), in *Revue scientifique de l'Institut de Littérature chinoise de l'Université Normale de Taiwan* n° 36, mai 1992, p. 393-488.
- YANG Dian 楊典 : *Yinji changxiao lu, gudai qinren fenggu yu dangdai jingshen chujing* 隱幾長嘯錄, 古代琴人風骨與當代精神處境 (*Siffler contre un accouoir : Joueurs de qin de l'antiquité et mentalités contemporaines*), Taipei, Xinrui wenchuang chubanshe, 2012.
- YANG Xuan 楊旋 : *Ji Kang zhi yangshengguan yu yuelun yanjiu* 嵇康之養生觀與樂論研究 (*La conception de l'entretien du principe vital chez Ji Kang et ses théories sur la musique*), mémoire de master à l'Université publique de Donghai, UFR de littérature chinoise, 2002.
- YANG Yinliu 楊蔭瀏 : « *Ji Kang de yinyue lilun he yinyue shijian* » 嵇康的音樂理論和音樂實踐 (« *Théorie et expérience de la musique chez Ji Kang* »), *Qinlun zhuixin* n° 3, avr. 1964, p. 17-28.
- YE Jiaying 葉嘉瑩 : *Shuo Ruan Ji Yonghuaishi* 說阮籍詠懷詩 (*Sur les « Poèmes chantant le fond de mon cœur » de Ruan Ji*), Pékin, Zonghua Shuju, 2007.
- : *Shuo Han-Wei-Liuchao shi* 說漢魏六朝詩 (*Sur la Poésie des époques Han, Wei et Six Dynasties*), Pékin, Zonghua Shuju, 2007.
- YE Mingmei 葉明媚 : « *Guqin yinyue meixue* » 古琴音樂美學 (« *L'esthétique de la musique pour qin* »), Hong Kong, *Guqin yinyue yishu*, janv. 1991, p. 31-80.
- YI Cunguo 易存國 : *Zhongguo guqin yishu* 中國古琴藝術 (*L'Art de la cithare chinoise à sept cordes*), Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 2003.
- YIN Wei 殷偉 : *Qin, zhonghua qiangu wenren de yangxing yiqing* 琴：中華千古文人的養性怡情 (*La cithare chinoise, instrument de la culture de soi et de la joie de l'âme pour les lettrés de l'Antiquité*), Pékin, Zhongguo wenshi chubanshe, 2008.
- YU Dunkang 余敦康 : *Weijin xuanxue shi* 魏晉玄學史 (*Histoire de l'Étude du Mystère sous les Wei-Jin*), Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2004.
- YU Jiang 余江 : *Han Tang yishu fu yanjiu* 漢唐藝術賦研究 (*Étude des rhapsodies sur les arts des Han aux Tang*), Pékin, Xueyuan chubanshe, 2005.
- YU Jiayi 余嘉錫 : « *Hanshisn kao* » 寒食散考 (« *Étude sur le manger-froid* ») in *Yu Jiayi lun xue zazhu* 余嘉錫論學雜著 (*Écrits divers sur les lettres*), Zonghua Shuju, 1963.

- YU Yingshi 余英時 : *Shi yu Zhongguo wenhua* 士與中國文化 (*Les lettrés et la culture en Chine*), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1987.
- : « Mingjiao sixiang yu Wei-Jin shi feng de yanbian » 名教思想與魏晉士風的演變 (« Évolution de la pensée de l'École des Noms et des mœurs lettrées de l'époque Wei-Jin »), in *Wei Jin fengdu ershi jiang* 魏晉風度二十講 (*Vingt conférences sur le style Wei-Jin*), Pékin, Huaxia chubanshe, 2009, p. 12-54.
- ZHA Fuxi 查阜西 : *Qinqu jicheng* 琴曲集成 (*Collection complète des airs de qin*), trente vol., Pékin, Zhonghua Shuju, 1963.
- : *Cunjian guqin qupu jilan* 存見古琴曲譜輯覽 (*Collection synoptique des partitions pour guqin conservées*), Pékin, Wenhua yishu chubanshe, 2007.
- ZHANG Hong 張宏 : *Qin-Han-Wei Jin youxianshi de yuanyuan liubian lunlüe* 秦漢魏晉遊仙詩的淵源流變論略 (*Propos sommaires sur l'origine et l'évolution du genre poétique des « Randonnées avec les Immortels » des dynasties Qin, Han et Wei-Jin*), Pékin, Zongjiao wenhua chubanshe, 2009.
- ZHANG Huihui 張蕙慧 : *Ji Kang yinyue meixue sixiang tanjiu* 嵇康音樂美學思想探究 (*Recherches sur les conceptions esthétiques musicales de Ji Kang*), Taipei, Wenjin chubanshe, 1997.
- ZHANG Jiemo 張節末 : *Ji Kang meixue* 嵇康美學 (*L'esthétique de Ji Kang*), Hangzhou, Zhejiang renmin chubanshe, 1994.
- ZHANG Qi 張豈 : *Zhongguo sixiang xueshuo shi. Wei Jin Nanbeichao juan* 中國思想學說史. 魏晉南北朝卷 (*Histoire des doctrines de la pensée chinoise. Périodes Wei-Jin et Six Dynasties*), Guilin, Guanxi shifan daxue, 2008.
- ZHANG Wanqi 張萬起, LIU Shangci 劉尚慈 & MATHER, Richard : *Shishuo Xinyu* 世說新語 (*A New Account of Tales of the World*), édition bilingue, traduction en anglais et en chinois moderne, Pékin, Zhonghua shuju, 1998.
- ZHANG Zhanyuan 張展源 : « Yinyue yu qinggan : Ji Kang yinyue meixue de bijiao yanjiu » 音樂與情感：嵇康音樂美學的比較研究 (*La musique et les émotions : étude comparée de l'esthétique musicale de Ji Kang*), in *Zhexue Zazhi* n° 20, mai 1986, p. 186-196.
- ZHENG Minghui 鄭明慧 : *Ji Kang yu Hansilike yinyue meixue yanjiu* 嵇康與漢斯里克音樂美學研究 (*Étude de l'esthétique musicale de Ji Kang et de E. Hanslick*), mémoire de master à l'Université publique de la Culture chinoise, UFR d'Histoire de l'Art, 1987.
- ZHOU Shaoxian 周紹賢 & LIU Guijie 劉貴傑 : *Wei-Jin Zhexue* 魏晉哲學 (*La philosophie de l'époque Wei-Jin*), Taipei, Wunan shuju, 1996.

- ZHOU Shihui 周仕慧 : *Qinqu geci yanjiu* 琴曲歌辭研究 (*Étude des paroles dans les mélodies pour qin du Yuefu Shiji*), Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2009.
- ZHU Liangzhi 朱良志 : *Zhongguo meixue mingzhu daodu* 中國美學名著導讀 (*Lecture méthodique des grands ouvrages d'esthétique chinoise*), Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2004.
- ZHU Zhirong 朱志榮 : *Zhongguo meixue jianshi* 中國美學簡史 (*Précis d'histoire de l'esthétique chinoise*), Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2007.
- ZONG Baihua 宗白華 : *Meixue sanbu* 美學散步 (*Promenade en esthétique*), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1981 (réimpr. 2007).
- : « Lun *Shishuo xingyu* he Jin ren de mei » 論《世說新語》和晉人的美 (« Le *Shishuo xinyu* et la beauté de l'homme sous les Jin »), in *Wei Jin fengdu ershi jiang* 魏晉風度二十講 (*Vingt conférences sur le style Wei-Jin*), Pékin, Huaxia chubanshe, 2009, p. 232-250.

Sources secondaires en langues occidentales

- ALEXANDRAKIS, Aphrodite : « The Role of Music and Dance in Ancient Greek and Chinese Rituals : Form versus Content », *Journal of Chinese Philosophy* 33.2, 2006, p 267-78.
- ALEXANDRE-JOURNEAU, Véronique : *La cithare chinoise qin*, Mémoire de thèse en musicologie sous la direction de François Picard, Université Paris-Sorbonne, 2003.
- AMES, Roger : « The Common Ground of Self Cultivation in Classical Taoism & Confucianism », *Jinghua xuebao, New Series*, 17.1-2, 1985.
- : *Self as Person in Asian Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 1994.
- AMIOT, Joseph-Marie : « De la musique des Chinois, tant anciens que modernes », in *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages etc. des Chinois, par les missionnaires de Pékin*, Paris, Treustel et Wurtz, 1814, réimpr. 1973.
- ASHMORE, Robert (trad.) : « The Art of Discourse : Xi Kang's "Sound Is Without Sadness or Joy" », in *Early Medieval China : A Sourcebook*, R. Ford Company (éd.), New York, Columbia University Press, 2014, p. 208-229.
- BAGLEY, Robert : « The Prehistory of Chinese Music Theory », *Proceedings of the British Academy*, 131, 2005, p. 41-90.
- BALAZS, Etienne : « Entre révolte nihiliste et évasion mystique, les courants intellectuels en Chine au 3^{ème} siècle de notre ère », in *La Bureaucratie céleste, Recherches sur*

- l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard, 1968, (réimpr. 1980 et 1988), p. 109-135.
- BARTHES, Roland : *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil, 2002.
- BAUER, Wolfgang : *China and the Search for Happiness : Recurring Themes in Four Thousand Years of Chinese Cultural History*, Trad. Michael Shaw, New York, Seabury, 1976.
- : « The Problem of Individualism and Egoism in Chinese Thought », in *Studia Sino-Mongolica*, Wiesbaden, 1979, p. 427-442.
- : « The Hidden Hero : Creation and Disintegration of the Ideal of Eremitism », in *Individualism and Holism : Studies in Confucian and Taoist Values*, D. Munro (éd.), Ann Arbor, Center for Chinese Studies the University of Michigan, 1985.
- BELIS, Anne : *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, 1999.
- BERKOWITZ, Alan : « Reclusion and The Chinese Eremitic Tradition », *Journal of the American Oriental Society*, 113.4, 1993, p. 575-84.
- : « Topos and Entelechy in the Ethos of Reclusion in China », *Journal of the American Oriental Society*, 114.4, 1994, p. 632-38.
- : *Patterns of Disengagement : The Practice and Portrayal of Reclusion in Early Medieval China*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- : « Courting Disengagement : "Beckoning the Recluse" Poems of the Western Jin », in P. Kroll & D. Knechtges : *Studies in Early Medieval Chinese Literature and Cultural History*, in honor of R. Mather & D. Holzman, Provo, Utah, Tang Studies Society, 2003.
- BILLETTER, Jean-François : *Leçons sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2004.
- : *Études sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2004.
- BIRRELL, Anne : *Popular Songs and Ballads of Han China*, Honolulu, University of Hawaiï Press, 1988, réimpr. 1993.
- BLUM, Martine : *Vertus et méfaits de la musique : La Dissertation sur la musique de Jouan Tsi*, thèse de doctorat sous la direction de Donald Holzman, Paris VII, 1962.
- BODMAN, Helene Dunne : *Chinese Musical Iconography : A History of Musical Instruments Depicted in Chinese Art*, Taipei, Asian-Pacific Cultural Center, 1987.
- BRINDLEY, Erica : « Music, Cosmos and the Development of Psychology in Early China », *T'oung Pao*, éd. Leiden-Brill, vol. 92, 2006, p. 1-49.
- : *Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China*, New York, State University of New York Press, 2012.

- BURGESS, Theodore : « Epidectic Literature », in *Studies in Classical Philology* III, Chicago, 1902.
- CAGE, John : *A Year from Monday* : Middletown, Wesleyan University Press, 1990.
- CAI Zongqi : « In Quest of Harmony : Plato and Confucius on Poetry », in *Philosophy East & West*, vol. 49, n°3, University of Hawaiï Press, 1999, p. 317-345.
- : *Chinese Aesthetics : the Ordering of Literature, the Arts and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu, University of Hawaiï Press, 2004.
- CAMPANY, Robert Ford : *To Live As Long As Heaven and Earth : A Translation and Study of Ge Hong's Traditions of Divine Transcendents*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- CHAN, Alan : *Two Visions of the Way : A Study of the Wang Bi and the Heshang Gong Commentaries on the Laozi*, Albany, State University of New York Press, 1991.
- : « Zhong Hui's Laozi Commentary and the Debate on Capacity in Nature in Third-Century China », *Early China*, n° 28, 2003, p. 101-159.
- : « What are the 'Four Roots of Capacity and Nature?' » *Wisdom in China and the West*, Washington, Council for Research in Values and Philosophy, 2004, p. 143-184.
- : « The Nature of the Sage and the Emotions : A Debate in Wei-Jin Philosophy Revisited », *Journal of Chinese Philosophy and Culture*, vol. 2, 2007, p. 196-226.
- & LO Yuet-Keung (dir.) : *Philosophy and Religion in Early Medieval China*, New York, State University of New York Press, 2010.
- & LO Yuet-Keung (dir.) : *Interpretation and Literature in Early Medieval China*, New York, State University of New York Press, 2010.
- CHAN, Tim Wai-Keung : « Ruan Ji's and Xi Kang's Visits to the Two Immortals », in *Monumenta Serica*, vol. 44, 1996, p. 141-165.
- CHANG, Chung-yue : *The Metaphysics of Wang Pi (226-249)*, Thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 1979.
- CHARVET, Jean-Louis : *L'éloquence des larmes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.
- : « Les larmes à l'époque baroque, un paradoxe éloquent », *Mélanges de l'École française de Rome*, 1993, n°105.
- CHAUSSENDE, Damien : *Des Trois Royaumes aux Jin : Légitimation du pouvoir impérial en Chine au IIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

- CHAVANNES, Édouard (trad.) : *Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, tome 3, chap. 24, 2^{ème} traité « La musique », Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1967.
- CHE, Philippe : *La Voie des divins immortels. Les chapitres discursifs du Baopuzi neipian*, Paris, Gallimard (coll. « Connaissance de l'Orient »), 1999.
- CHEMLA Karine, MARTIN François (dir.) : *Le Juste Nom, Extrême Orient Extrême Occident* n°15, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- CHENG, Anne (trad.) : *Entretiens de Confucius*, Paris, Seuil, 1981.
- : *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.
- : « Émotions et sagesse dans la Chine ancienne : L'élaboration de la notion de *qing* dans les textes philosophiques des Royaumes Combattants jusqu'aux Han », *Études chinoises*, vol. XVIII, n°1-2, 1999, p. 31-57.
- COLEMAN, Earle : « Aesthetic Commonalities in the Ethics of Daoism and Stoicism », *Journal of Chinese Philosophy*, vol. 29 n°3, 2002, p. 385-395.
- COOK, Scott : *Unity and Diversity in the Musical Thought of Warring States China*, thèse de Doctorat, The University of Michigan, 1995.
- : « Yueji – Record of Music : Introduction, Translation, Notes and Commentary », *Asian Music*, 26.2, 1995, p. 1-96.
- : « Xunzi on Ritual and Music », *Monumenta Serica* 45, 1997, p. 1-38.
- COURANT, Maurice : « Essai historique sur la musique classique des Chinois », in Lavignac A., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, vol. 1, 1924.
- COUVREUR, Séraphin (trad.) : *Mémoire sur les bienséances et les cérémonies*, Ho kien fou, Imprimerie de la mission catholique, 1914 ; réimpr. Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- (trad.) : *Les Quatre Livres : Lun Yu, Les Entretiens de Confucius et de ses disciples*, Ho Kien Fou, 1895.
- (trad.) : *Chou King, les Annales de la Chine*, Paris, You Feng, 1999.
- CRESPIGNY, Rafe de : « The Three Kingdoms and Western Jin : A History of China in the Third Century AD », *East Asian History*, 1, 1991, p. 1-36.
- : *A Biographical Dictionary of Later Han to the Three Kingdoms (23-220 AD)*, Handbuch der Orientalistik IV.19, Leiden, Brill, 2006.
- CRIDDLE, Reed : « Rectifying Lasciviousness through Mystical Learning : An Exposition and Translation of Ruan Ji's *Essay on Music* », in *Asian Music*, 2007, p. 44-70.

- DAI, Xiaolian : « A study of the *Guqin* Piece *Meihua san nong* (Plum Blossom: Three Variations) ». *CHIME Journal*, n°12-13, 1998, p. 124-141.
- DECLERCQ, Dominik : *Writing Against the State : Political Rhetorics in Third and Fourth Century China*, Leiden, Brill, 1998.
- DESPEUX, Catherine : « La gymnastique *daoyin* dans la Chine ancienne », *Études chinoises*, vol. 23, 2004, p. 45-86.
- : « Gymnastic : The Ancient Tradition », in Livia Kohn (dir.), *Taoist Meditation and Longevity Techniques*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1989, p. 225-261.
- DEWOSKIN, Kenneth : *A Song for One or Two : Music and the Concept of Art in Early China*, Ann Arbor, University of Michigan Center for Chinese Studies, 1982.
- : « Early Chinese Music and the Origins of Aesthetic Terminology », in Bush & Murck (dir.), *Theories of Art in China*, Princeton University Press, 1983, p. 187-214.
- : *Doctors, Diviners and Magicians of Ancient China : Biographies of Fang-shih*, New York, Columbia University Press, 1983.
- DIEN, Albert : *State and Society in Early Medieval China*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1990.
- : *Six Dynasties Civilization*, Yale University Press, 2007.
- DIÉNY, Jean-Pierre : « Lecture de Wang Can (177-217) », *T'oung Pao, Second Series*, vol. 73, 1987, p. 286-312.
- : *Portrait anecdotique d'un gentilhomme chinois : Xie An (320-385), d'après le Shishuo xinyu*, Paris, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises, 1993.
- : *Les Poèmes de Cao Cao*, Paris, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises, vol. 31, 2000.
- : *Les Dix-neuf poèmes anciens*, traduits et présentés, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- DURING, Jean : *La musique à l'esprit : Enjeux éthiques du phénomène musical (Actes du colloque organisé à l'Institut de Psychologie)*, Paris, l'Harmattan, 2008.
- EDWARDS, Evangelina : « Principles of Whistling - Hsiao Chih », Londres, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, vol. 20 (1/3), 1957, p. 217-229.
- EGAN, Ronald : « The Controversy over Music and "Sadness" and Changing Conceptions of the Qin in the Middle Period China », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57 n°1, juin 1997, p. 5-56.

- (trad.) : « Sadness as the Primary Value in Music » in *Qian Zhongshu : Limited Views : Essays on Ideas and Letters*, Cambridge & London, Harvard University Asia Center, 1998.
- : « Nature and Higher Ideals in Texts on Calligraphy, Music and Painting », in *Chinese Aesthetics : the Ordering of Literature, the Arts and the Universe in the Six Dynasties*, Cai Zongqi (dir.), Honolulu, University of Hawaiï Press, 2004, p. 277-309.
- FALKENHAUSEN, Lothar Von : « On the Early Development of Chinese Musical Theory : The Rise of Pitch Standards », in *Journal of the American Oriental Society*, vol. 112, 1992, p. 433-439.
- : *Suspended Music : Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- FENG Youlan: *A History of Chinese Philosophy*, volumes I & II (traduit par Derk Bodde), Princeton, Princeton University Press, 1952-1953.
- FOUCAULT, Michel : *Dits et écrits : 1954-1988*, 4 volumes, D. Defert, F. Ewald (éd.), Paris, Gallimard, 1994.
- : *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France, 1982-1983*, édition établie par F. Gros, Gallimard/Le Seuil, 2008.
- : *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France, 1984*, édition établie par F. Gros, Gallimard/Le Seuil, 2009.
- GANDILLAC, Maurice de : *La Philosophie de Nicolas de Cues*, Paris, Aubier, 1942.
- GANN, Kyle : *No silence. 4'33" de John Cage* (trad. Jérôme Orsoni), Paris, Allia, 2014 [version originale : *No Such Thing as Silence : John Cages 4'33"*, Londres, Yale University Press, 2010].
- GERNET, Jacques : *Le Monde chinois, Tome 1 : De l'Âge de bronze au Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, (1972, 1999, 2003), 2005.
- GIER, Nicholas : « The Dancing Ru : A Confucian Aesthetics of Virtue », in *Philosophy East and West*, vol. 51 n°2, avr. 2001, p. 280-305.
- GOLDIN, Paul Rakita : « Ritual and Music », in *Rituals of the Way : The Philosophy of Xunzi*, Chicago, Open Court, 1999.
- GOODMAN, Howard : *Exegetes and Exegeses of the Book of Changes in the Third Century AD : Historical and Scholastic Contexts for Wang Pi*, thèse de Doctorat, Princeton, 1985.
- : *Ts'ao P'i Transcendent : The Political Culture of Dynasty-Founding in China at the End of the Han*, Seattle, Scripta Serica, 1998.

- : « Tintinnabulations of Bells: Scoring-Prosody in Third-Century China and its Relationship to Yüeh-fu Party Music », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 126, n°1, jan-mar. 2006, p. 27-49.
- GOORMAGHTIGH, Georges : « La Description Poétique du qin de Xi Kang », in *L'Art du qin : Deux textes d'esthétique musicale traduits et commentés*, Bruxelles, Institut Belge des Hautes Études Chinoises, Mélanges chinois et bouddhiques, vol. 23, 1990.
- : « La vertu de l'instrument. À propos de quelques inscriptions gravées sur des qin anciens », *Cahiers d'ethnomusicologie* 7, 1994, p. 95-103.
- : « "L'Air du Roi Wen" et "l'Immortel des eaux" : Aspects de la musique des lettrés chinois », in *Cahiers de Musiques traditionnelles*, n°1, Genève, 1998, p. 145-155.
- : *Le Chant du pêcheur ivre : Écrits sur la musique des lettrés chinois*, Infolio, 2010.
- GRAHAM, Angus : *Studies in Chinese Philosophy and Philosophical Literature*, Albany, New York, University of New York Press, 1990.
- GRANET, Marcel : « Nombres et rapports musicaux », in *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1934, (1968, 1980), p. 174-204.
- GRAVER, Margaret : *Stoicism and Emotion*, University Of Chicago Press, 2007.
- GRAZIANI, Romain : *Fictions philosophiques du « Tchouang-tseu »*, Paris, Gallimard, 2006.
- : « Quand l'esprit demeure tout seul », in *De l'esprit aux Esprits. Enquête sur la notion de shen, Extrême-Orient Extrême-Occident* n°29, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- : *Les corps dans le taoïsme ancien : L'infirme, l'informe, l'infâme*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- : *Écrits de Maître Guan (Guanzi) : Les Quatre traitées de l'Art de l'esprit*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- : *Une voix pour l'évasion : Tsi K'ang et sa lettre de rupture*, Fata Morgana, 2015.
- HADOT, Pierre : article « Théologie négative », dans *Encyclopædia Universalis* c. 22, Paris, Encyclopædia Universalis 1990, p. 495.
- HANSLICK, Eduard : *Du Beau musical*, trad. Alexandre Lissner, Paris, Hermann, 2012.
- HART, James : « The Discussion of the Wu-Yi Bells in the Kuo-Yü », *Monumenta Serica* n°29, 1970/71, p. 391-418.
- HARTILL, Graham & WU Fusheng (trad.) : *Songs of my Heart : Yonghuai shi : the Chinese Lyric Poetry of Ruan Ji*, London, Wellsweep, 1988.

- HE Pingyu & NEEDHAM, Joseph : « Elixir Poisoning in Medieval China », *Janus*, 48, 1959, p. 221-251.
- HEGEL, Robert and HESSNEY, Richard : *Expressions of Self in Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 1985.
- HENDRISCHKE, Barbara : « Joy and Sadness in Daoism », in *Symbols of Anguish : in Search of Melancholy in China*, Wolfgang KUBIN (dir.), Bern, Peter Lang, 2001.
- HENRICKS, Robert : *Hsi K'ang : His Life, Literature and Thought*, University of Wisconsin, 1976.
- : *Philosophy and Argumentation in Third Century China. The Essays of Xi Kang*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- HIGHTOWER, James : « The Wen Hsuan and Genre Theory », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 20, n° 3/4, 1957, p. 512-533.
- HOLCOMBE, Charles : « The Bonds of Empire : Liberty in Early Medieval China », *The Historian* 54.4, 1984.
- : « The Exemplar State : Ideology, Self-Cultivation and Power in Fourth-Century China », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, n° 49.1, 1989.
- : *In the Shadow of the Han : Literati Thought and Society at the Beginning of the Southern Dynasties*, Honolulu, University of Hawaiï Press, 1994.
- HOLMAN, Peter : *Dowland, Lachrimae (1604)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- HOLZMAN, Donald : « Les Sept Sages de la Forêt de Bambous et la société de leur temps », *T'oung Pao* 44.4-5, 1956, p. 317-346.
- : *La vie et la pensée de Hsi K'ang*, Leiden, Brill, 1957.
- : *Poetry and Politics : The Life and Works of Juan Chi (210-263)*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, 1976.
- : « Le poète Jouan Tsi », in *Chine Ancienne (pre-modern China), Actes du 29^{ème} Congrès international des orientalistes*, Paris, l'Asiathèque, 1977, p. 163-169.
- : « La poésie de Ji Kang », *Journal Asiatique*, tome CCLXVIII, 1980, p. 107-177 et 324-378.
- (trad.) : « Est-il naturel d'aimer les études ? », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 1981, vol. 69 n° 1, p. 307-313.

- : « Le désengagement hors du politique : Quelques notes sur l'évolution de la conception de la "retraite" dans la Chine ancienne et médiévale », *Extrême-Orient Extrême-Occident* 4, 1984, p. 43-50.
- : « Immortality Seeking in Early Chinese Poetry », in *The Power of Culture, Studies in Chinese Cultural History*, Plaks & Yu Yingshi (dir.), Chinese University Press, 1994.
- : « Protest in Third-Century China : Ruan Ji and Ji Kang against the Sima Usurpers », in Gernet and Kalinowski : *En suivant la voie royale : Mélanges offerts en hommage à Léon Vandermeersch*, Paris, École Française d'Extrême Orient, 1997, p. 345-359.
- : *Chinese Literature in Transition from Antiquity to the Middle Ages*, Variorum Collected Studies Series CS605, Aldershot and Brookfield, Vermont, Ashgate, 1998.
- HORMON, André d' : *Propos sur les principautés*, Paris, Mémoires de l'Institut des Hautes Études Chinoises, 1985.
- HUCKER, Charles : *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford, Stanford University Press, 1985.
- JACOB, Paul (trad.) : *Tao Yuan-ming : Œuvres Complètes*, traduit du chinois, présenté et annoté, Paris, Gallimard, 1990.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir : *La Musique et l'Ineffable*, Paris, le Seuil, 1983.
- : *Traité des vertus*, Paris, Bordas, La Haye, Mouton, 1968.
- : *L'Austérité et la vie morale*, Paris, Flammarion, 1956.
- JIMENEZ, Marc : *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.
- JULLIEN, François : *Éloge de la fadeur*, Arles, Picquier, 1991.
- : *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003.
- LIEBERMAN, Frederic : *Chinese Music : An Annotated Bibliography*, New York, Society for Asian music, 1970.
- KAHN, Douglas : « John Cage : Silence and Silencing », *The Musical Quarterly*, vol. 81 n°4, 1997, p. 556-598.
- KALINOWSKI, Marc : *Balance des discours (Lunheng) de Wang Chong : Destin, Providence et Divination*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- : « Théorie musicale et harmonie calendaire à la fin des Royaumes combattants : les livres des jours de Fangmatan (239 avant notre ère) », *Études chinoises*, vol. XXX, 2011, p. 99-138.
- KALTENMARK, Max : *Le Lie-sien tchouan : Biographies légendaires des Immortels taoïstes de l'antiquité*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises, 1987.

- KANT, Emmanuel : *Critique de la Faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, VRIN, 1979.
- KARMENAROVIC, Ivan : *Xunzi*, Paris, éd. Du Cerf, 1987.
- : *Printemps et Automnes de Lü Buwei*, Paris, éd. Cerf, 1998.
- KAUFMANN, Walter : *Musical References in the Chinese Classics*, Detroit, 1976.
- KENT, George : *Worlds of Dust and Jade: 47 Poems and Ballads of the Third Century Chinese Poet Ts'ao Chih*, New York, Philosophical Library, 1969.
- KNECHTGES, David : *The Han Rhapsody : A Study of the Fu of Yang Hsiung*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- (trad.) : Xiao Tong : *Wen xuan, or Selections of Refined Literature, vol. I : Rhapsodies on Metropolises & Capitals*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- (trad.) : Xiao Tong : *Wen xuan, or Selections of Refined Literature, vol. III, Rhapsodies on Natural Phenomena, Birds and Animals, Aspirations and Feelings, Sorrowful Laments, Literature, Music, and Passions*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- & CHANG Taiping (dir.) : *Ancient and Early Medieval Chinese Literature : A Reference Guide*, vol. I., Brill, 2010.
- KNOBLOCK, John : *Xunzi : A Translation and Study of the Complete Works*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- KNOBLOCK, John & RIEGEL, Jeffrey : *The Annals of Lü Buwei, A Complete Translation and Study*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- KOHN, Livia : *Taoist Meditation and Longevity Techniques*, Ann Arbor : Center for Chinese Studies the University of Michigan, 1989.
- KOSTELANETZ, Richard : *Conversations avec John Cage*, trad. M. Dachy, Paris, Éditions des Syrtes, 2000 (version originale : *Conversing with John Cage*, New York, Limelight, 1988).
- KOUWENHOVEN, Franck : « Meaning and Structure. The Case of Chinese *qin* (zither) Music », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10 n°1, 2001, p. 39-62.
- KROLL, Paul : *Essays in Medieval Chinese Literature and Cultural History*, Farnham – Burlington, Ashgate Publishing, 2009.
- LAINING, Ellen Johnston : « Neo-Taoism and the “Seven Sages of the Bamboo Grove” in Chinese Painting », *Artibus Asiae*, vol. 36, 1974, p. 5-54.
- LALOY, Louis : *La Musique Chinoise*, Paris, Laurens, 1909.

- LARA, Anne-Marie (trad.) : *Liu Shao : Traité des caractères*, Paris, Gallimard, 1997.
- LAVOIX, Valérie : « À l'école des collines : l'enseignement des lettrés reclus sous les dynasties du Sud », dans *Bibliothèque de l'INALCO*, n° 6, Paris – Louvain, éd. Peeters, p. 43-65.
- LE BLANC, Charles & MATHIEU, Rémi (dir.) : *Philosophes taoïstes : Huainan zi*, Paris, Gallimard (Pléiade), 2003.
- LECLERCQ-NEVEU, Bernadette : « Marsyas, le martyr de l'Aulos », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 4, n°2, 1989, p. 251-268.
- LEGGE, James (trad.) : *The Li Ki*, in *The Sacred Books of the East*, F. M. Müller (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1885.
- (trad.) : *The Chinese Classics*, vol. 4 : *The Shijing*, Londres, Oxford University Press, 1935.
- LENOIR, Yves & STANDAERTS, Nicolas : *Les Danses rituelles chinoises, d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur, Presses universitaires de Namur / Bruxelles, éditions Lessius, 2005.
- LEVI, Jean : « Quelques aspects de la rectification des noms dans la pensée et la pratique politiques de la Chine ancienne », in K. Chemla et F. Martin, éd. : *Le Juste Nom, Extrême Orient Extrême Occident* n°15, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 23-53.
- : *Han-Fei-tse, ou le Tao du Prince*, présenté et traduit, Paris, Seuil, 1999.
- : *Confucius*, Paris, Albin Michel, 2003.
- : *Éloge de l'anarchie par deux excentriques chinois : Polémiques du troisième siècle*, Paris, L'Encyclopédie des Nuisances, 2004.
- : *Les Œuvres de Maître Tchouang*, L'Encyclopédie des Nuisances, 2006.
- : *Le Lao-Tseu (suivi des Quatre Canons de l'Empereur Jaune)*, traduit et commenté, Paris, Albin Michel, 2009.
- : *Réflexions chinoises : Lettrés, stratèges et excentriques de Chine*, Paris, Albin Michel, 2011.
- LEVINSON, Jerrold : « Music and Negative Emotion », in *Music, Art and Metaphysics : Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 306-335.
- LÉVY André (dir.) : *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- LEVY, Dore : *Chinese Narrative Poetry, The Late Han through T'ang Dynasties*, Duke University Press, Durham & London, 1988.

- LEWIS, Mark : *Sanctioned Violence in Early China*, Albany, State University of New York Press, 1990.
- : *Writing and Authority in Early China*, Albany, State University of New York Press, 1999.
- : *The Early Chinese Empires : Qin and Han*, Cambridge – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2007, réimpr. 2010.
- : *China Between Empires : The Northern and Southern Dynasties*, Cambridge – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- LI, Chi : « The Changing Concept of the Recluse in Chinese Literature », *Harvard Journal of Asiatic Studies* 24, 1962-63, p. 234-247.
- LI, Wai-yee : « *Shishuo xinyu* and the Emergence of Aesthetic Self-Consciousness in Chinese Tradition », in CAI Zongqi (dir.) : *Chinese Aesthetics : The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Hawai, University of Hawai Press, 2004, p. 237-276.
- LIANG, Mingyue : *The Chinese Ch'in, its History and Music*. San Francisco, Chinese National Music Association, 1972.
- : « Neo-Taoist Implications in a Melody for the Chinese Seven-Stringed Zither », in *The World of Music* vol. 17 n°2, 1975, p. 19-28.
- LIN, Paul : *A Translation of Lao-Tzu's Tao Te Ching and Wang Pi's Commentary*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1977.
- LIU, James : *Chinese Theories of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1975.
- LIU, Xiaogan : « On the Concept of Naturalness (*tzu-jan*) in Lao Tzu's Philosophy », *Journal of Chinese Philosophy*, vol. 25 (4), 1998, p. 423-446.
- LLOYD, Antony C. : « Emotion and Decision in Stoic Psychology » in *The Stoics*, J. Rist (éd.), Berkeley, 1978.
- LYNN, Richard : *The Classic of Changes, a New Translation of the I Ching as interpreted by Wang Bi*, New York, Columbia University Press, 1994.
- : *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, 1999.
- LOEWE, Michael : « The Office of Music, c. 114 to 7 B.C. », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 36, 1973, p. 340-351.
- MAJOR, John : « Notes on the Nomenclature of the Winds and Directions in the Early Han », *T'oung Pao* 65.1-3, 1979, 66-80.

- : *Heaven and Earth in Early Han Thought : Chapters Three, Four and Five of the Huainanzi*, Albany, State University of New York Press, 1993.
- MAKEHAM, John : « He Yan, Xuanxue and the Editorship of the *Lunyu jijie* », *Early Medieval China* 5, 1999, p. 1-35.
- MARGOULIÈS, Georges : *Évolution de la prose artistique chinoise*, Munich, Encyclopädie-Verlag, 1929.
- : *Le "fou" dans le Wen-siuan : étude et textes*, Paris, Librairie Orientaliste P. Geuthner, 1926.
- MARKS, Joel & AMES, Roger (dir.) : *Emotions in Asian Thought : a Dialogue in Comparative Philosophy*, Albany, New York, State University of New York Press, 1995.
- MARTIN, François : « Jauger l'homme, juger l'œuvre », in *Extrême Occident*, n°26, Presses Universitaires de Vincennes, oct. 2004.
- MASPÉRO, Henri : « Le poète Xi Kang et le club des sept sages de la forêt de bambous », in *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard, 1971.
- : « Le Taoïsme dans les croyances religieuses des Chinois à l'époque des Six Dynasties », in *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard, 1971.
- : « Les procédés de "nourrir le principe vital" dans la religion taoïste ancienne », in *Le Taoïsme et les Religions chinoises*, Paris, Gallimard, 1971.
- MATHER, Richard : « Chinese Letters and Scholarship in the Third and Fourth Centuries : the "Wen-hsüeh p'ien" of the *Shih-shuo hsün-yü* », *Journal of the American Oriental Society*, 84, 1964, p. 348-391.
- : « The Controversy over Conformity and Naturalness during the Six Dynasties », *History of Religions*, 9 (2-3), 1969, p. 160-180.
- (trad.) : *Shi-shuo Hsin-yu, A New Account of Tales of the World, by Liu Yiqing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1976.
- : « Individualist Expressions of the Outsiders during the Six Dynasties », in *Individualism and Holism : Studies in Confucian and Taoist Values*, Donald J. Munro, Ann Arbor: Center for Chinese Studies the University of Michigan, 1985, p. 199-214.
- MATHIEU, Rémi (trad.) : *Anthologie des Mythes et Légendes de la Chine Ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.
- (trad.) : *Gan Bao : À la recherche des esprits*, Paris, Gallimard, 1992.
- (trad.) : *Qu Yuan : Élégies de Chu*, Paris, Gallimard, 2004.

- MAUGARS, Cédricia : *L'éducation musicale sous la Chine ancienne, d'après le Yueji (Mémoire de la musique)*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, 1999.
- MELLERS, Wilfrid : « La mélancolie au début du XVIIe siècle et le madrigal anglais », in *Musique et poésie au XVIe siècle* (Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 30 juin-4 juillet 1953), Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1954, p. 153-159.
- MIDDENDORF, Ulrike : « The Sage without Emotions : Music, Mind and Politics in Xi Kang », in *Philosophy and Religion in Early Medieval China*, A. K.L. Chan, Y.K. Lo (dir.), New York, State University of New York Press, 2010.
- MONBRUN, Philippe : « La notion de retournement et l'agôn musical entre Apollon et Marsyas chez le pseudo Apollodore », *Kernos*, n°18, 2005, p. 269-289.
- MUNRO, Donald : *The Concept of Man in Early China*, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1969.
- NEEDHAM, Joseph : *Science and Civilisation in China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962.
- NGO, Van : *Divination, magie et politique dans la Chine ancienne*, Suivi de la traduction des *Biographies des magiciens tirées de l'Histoire des Han*, Paris, You-Feng, 2002.
- OWEN, Stephen : *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge & Londres, Harvard University Press, 1992.
- PEARCE, Scott, & EBREY, Patricia : *Culture and Power in the Reconstitution of the Chinese Realm, 200-600*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2001.
- PERSON, Mathieu de : *John Dowland et la mélancolie : L'affect mélancolique dans l'œuvre instrumentale du musicien*, mémoire de Maîtrise, sous la direction de G. Durosoir, Université Paris-Sorbonne, Unité de Formation et de Recherche de Musique et Musicologie, 2004.
- PICARD, François : *La Musique Chinoise*, Paris, Minerve, 1991. [Édition corrigée, augmentée et mise à jour : Paris, Youfeng, 2003].
- : « Le xiao ou souffle sonorisé », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 4, 1991, p. 17-26.
- : « Du bois dont on ne fait pas les flûtes. La classification en huit matériaux des instruments en Chine », in *Études chinoises*, vol. XV, n°1-2, 1996, p. 159-181.
- PICKEN, Laurence : « The Shapes of the Shijing song-texts and their musical implications », *Musica Asiatica* 1, 1977, p. 85-109.

- PIMPANEAU, Jacques : *Propos et Anecdotes sur la vie selon le Tao*, Arles, Editions Picquier, 2002.
- PLAKS, Andrew : « *Xin as the Seat of the Emotions in Confucian Self-Cultivation* », in *Love, Hatred, and Other Passions: Questions and Themes on Emotions in Chinese Civilization*, Santangelo P. (dir.), Leiden, Boston, Brill, 2006.
- PLATON : *Œuvres complètes VI*, trad. E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1970.
- : *Œuvres complètes XII*, trad. A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1956.
- POKORA, Timoteus (trad.) : *Hsin-lun (New Treatise) and Other Writings by Huan T'an (43 B.C.-28 A.D)*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1975.
- POWERS, Martin : *Art and Political Expression in Early China*, New Haven, Yale University Press, 1991.
- PUETT Michael : « Nature and Artifice : Debates in Late Warring States China concerning the Creation of Culture », *Harvard Journal of Asiatic Studies* 57.2, 1997, p. 471-518.
- : *The Ambivalence of Creation : Debates Concerning Innovation and Artifice in Early China*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- : « Humans, Spirits, and Sages in Chinese Late Antiquity : Ge Hong's *Master Who Embraces Simplicity (Baopuzi)* », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, No. 29, 2007, p. 95-119.
- QIAN Nanxiu : *Spirit and Self in Medieval China : The Shih-shuo hsin-yü and its Legacy*, Honolulu, University of Hawaiï Press, 2001.
- QIAN Zhongshu : « Sadness as the Primary Value in Music », in *Limited Views : Essays on Ideas and Letters*, Selected and translated by Ronald Egan, Cambridge & London, Harvard University Asia Center, 1998, p.67-73.
- REVILL, David : *The Roaring Silence : John Cage, A Life*, New York, Arcade, 1992.
- RICKETT, W. Allyn : *Kuan-Tzu. A Repository of Early Chinese Thought*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1965.
- ROBINET, Isabelle : *Les Commentaires du Tao To King*, Paris, 1977.
- RUMP, Ariane : *Commentary on the Laozi by Wang Bi*, Society for Asian & Comparative Philosophy, Honolulu, University Press of Hawaiï, 1979.
- SANTANGELO, Paolo (dir.) : *Love, Hatred, and Other Passions : Questions and Themes on Emotions in Chinese Civilization*, Leiden, Boston, Brill, 2006.
- SCHWARTZ, Benjamin : « Some Polarities in Confucian Thought », in *Confucianism and Chinese Civilization*, A. F. Wright (éd.), Stanford, Stanford University Press, 1964.

- SÈVE, Bernard : *L'altération musicale : Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002.
- SHIH, Vincent Yuzhong (trad.) : Liu Hsie, *The Literary Mind and the Carving of Dragons [Wen-hsin tiao-lung]*, New York, Columbia University Press, 1959.
- SHRYOCK, John (trad.) : *The Study of Human Abilities : the Jen wu chih of Liu Shao, with an introductory study*, New Haven, American Oriental Society, 1937 (réimp. New York, 1966).
- SISSAOURI, Vladislav : *Cosmos, Magie et Politique : la Musique Ancienne de la Chine et du Japon*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.
- SO, Jenny : *Music in the Age of Confucius*, Seattle, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, distribué par University of Washington Press, 2000.
- SOLOMON, Robert : *Not passion's Slave : Emotions and Choice*, Oxford University Press, 2003.
- SOPER, Alexander : « A New Chinese Tomb Discovery : The Earliest Representation of a Famous Literary Theme », *Artibus Asiae*, vol. 24, 1961, p. 79-86.
- STERCKX, Roel : « Transforming the Beasts : Animals and Music in Early China », in *T'oung Pao*, vol n° 86, Leiden, Brill, 2000, p. 1-46.
- : *The Animal and the Daemon in Early China*, Albany, Suny Press, 2002.
- SUN, Kangyi : *Six Dynasties Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- TANG Yiming : *The Voice of Wei-Jin scholars : A study of "Qingtán"*, Mémoire de thèse, sous la direction de Hsia Chih-tsing, Michigan, Columbia University, Ann Arbor, 1991.
- TU Weiming : « Profound learning, personal knowledge and poetic vision », in *The Vitality of the Lyric Voice : Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, Shunfu Lin & Stephen Owen (dir.), Princeton University Press, 1986.
- TUNG, Constantine : « Juan Chi, an Escapist, and his Inescapable World », *Journal of the Blaisdell Institute*, 5.2, 1970, p. 9-22.
- VANDERMEERSCH, Léon : *La Voie Royale*, Paris, École Française d'Extrême Orient, 1980.
- : « Rectification des noms et langue graphique chinoises », in K. Chemla et F. Martin, éd. : *Le Juste Nom, Extrême Orient Extrême Occident* n°15, Presses Universitaires de Vincennes, 1993. p. 11-21.
- VAN ESS, Hans : « Some Preliminary Notes on the Authenticity of the Treatise on Music in *Shih-chi* 24 », *Oriens Extremus* 45, 2005-06, p. 48-67.

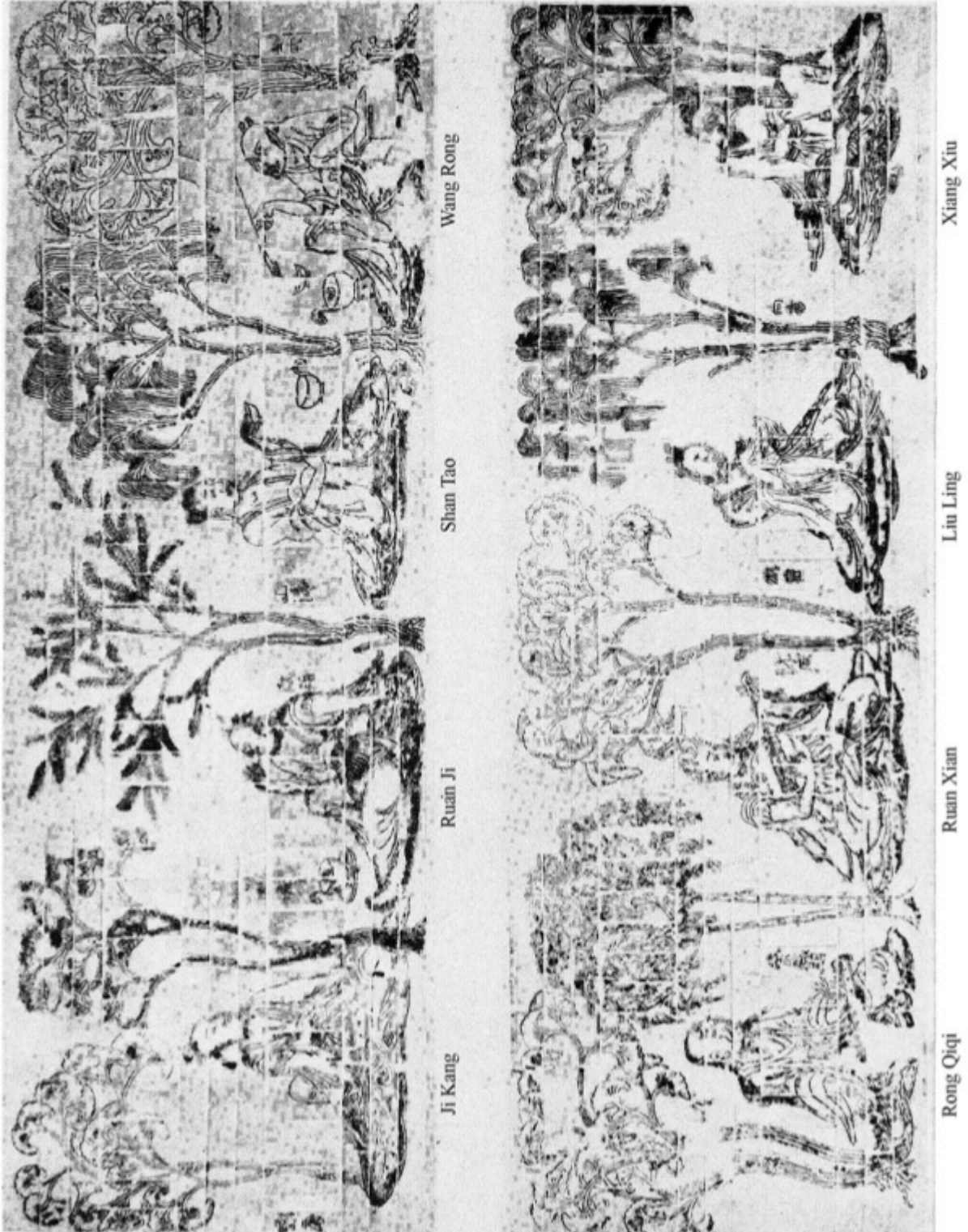
- VAN GULIK, Robert : *Hsi K'ang and his Poetical Essay on the Lute*, Rutland, Charles E. Tuttle Co., 1941/1970.
- : *The Lore of the Chinese Lute. An Essay in the Ideology of the Ch'in*, Tokyo, Monumenta Nipponica, 1940 (réimpr. Tokyo, Rutland : Monumenta Nipponica & Charles E. Tuttle Co., 1969 ; Bangkok, Orchid Press, 2011).
- VAN ZOEREN, Steven : *Poetry and Personality. Reading, Exegesis, and Hermeneutics in Traditional China*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- VERVOORN, Aat : « The Origins of Chinese Eremitism », *Journal of the Institute of Chinese* XV, 1984, p. 249-95.
- : *Men of Cliffs and Caves : the Development of the Chinese Eremitic Tradition to the End of the Han Dynasty*, Hong-Kong Chinese University Press, 1990.
- : « On Friendship in Ancient China », *East Asian History*, 27, 2004, p. 1-32.
- WAGNER, Rudolf : *The Craft of a Chinese Commentator : Wang Bi on the Laozi*, Albany, State University of New York Press, 2000.
- : *Language, Ontology, and Political Philosophy in China : Wang Bi's Scholarly Exploration of the Dark (Xuanxue)*, Albany, State University of New York Press, 2003.
- : *A Chinese Reading of the Daodejing : Wang Bi's Commentary on the Laozi with critical text and translation*, New York, State University of New York Press, 2003.
- WALEY, Arthur : *The Book of Songs*, Londres, G. Allen, 1937.
- WANG Qingjia : « On Laozi's Concept of Ziran », *Journal of Chinese Philosophy*, 24 (3), 1997, p. 291-321.
- WANG Yi-t'ung : « The Political and Intellectual World in the Poetry of Juan Chi », *Renditions* 7, 1977, p. 48-61.
- WATSON, Burton : *Chinese Rhyme-prose : Poems in the Fu Form from the Han and Six dynasties Periods*, New York, London, Columbia University Press, 1971.
- : *Chuang Tzu, Basic Writings*, New York, Columbia University Press, 1964, 1996.
- : *Mozi, Basic Writings*, New York, Columbia University Press, 2003.
- : *Han Feizi, Basic Writings*, New York, Columbia University Press, 2003.
- : *Xunzi, Basic Writings*, New York, Columbia University Press, 2003.
- WATT, John : « The qin and the Chinese Literati », *Orientalism* vol. 12 n°11, 1981, p. 38-49.
- WHITE, Douglass : « Ch'eng-kung Sui's Poetic Essay on Whistling : The Hsiao Fu. A translation of the Text of the Hsiao-fu with a Study of the Poem and an Analysis of the Word Hsiao », Harvard University, 1964, p. 315-323.

- WU Fusheng : *Written at Imperial Command : Panegiric Poetry in Early Medieval China*, Albany, State University of New York Press, 2008.
- XIONG, Victor Cunrui : *Historical Dictionary of Medieval China*, Lanham, Toronto, Plymouth, The Scarecrow Press, 2009.
- YU Yingshi : « Individualism and the Neotaoist Movement in Wei-Chin China », in *Individualism and Holism : Studies in Confucian and Taoist Values*, Donald J. Munro (dir.), Ann Arbor, Center for Chinese Studies the University of Michigan, 1985.
- YUNG, Bell : *Celestial Airs of Antiquity : Music of the Seven-String Zither of China*, Madison, A-R. Editions Inc, 1997.
- ZACH, Erwin Von : « Poetische Beschreibung : Die Laute » in *Die Chinesische Anthologie : Übersetzungen aus dem Wen hsüan* Vol. I, Cambridge, Harvard University Press, 1958.
- ZHANG, Ellen : « Life and Death : the Dionysian Spirit of Juan Chi and the Neo-Taoists », in *Journal of Chinese Philosophy* 26, 1999, p. 295–32.
- ZIPORYN, Brook : « The Self-So and Its Traces in the Thought of Guo Xiang », *Philosophy East and West*, vol. 43.3, 1993, University of Hawaiï Press, p. 511-539.

Annexes

I. GALERIE DE PORTRAITS

Les Sept Sages de la Forêt de Bambous



Ruan Ji sifflant



Ruan Ji parmi les Sept Sages de la forêt de bambous



Vignette représentant un homme sifflant dans une vallée
 (recueil de qin du Dayin daquanji)

Ji Kang jouant du qin



Ji Kang jouant du qin (Liexian quanzhuan)



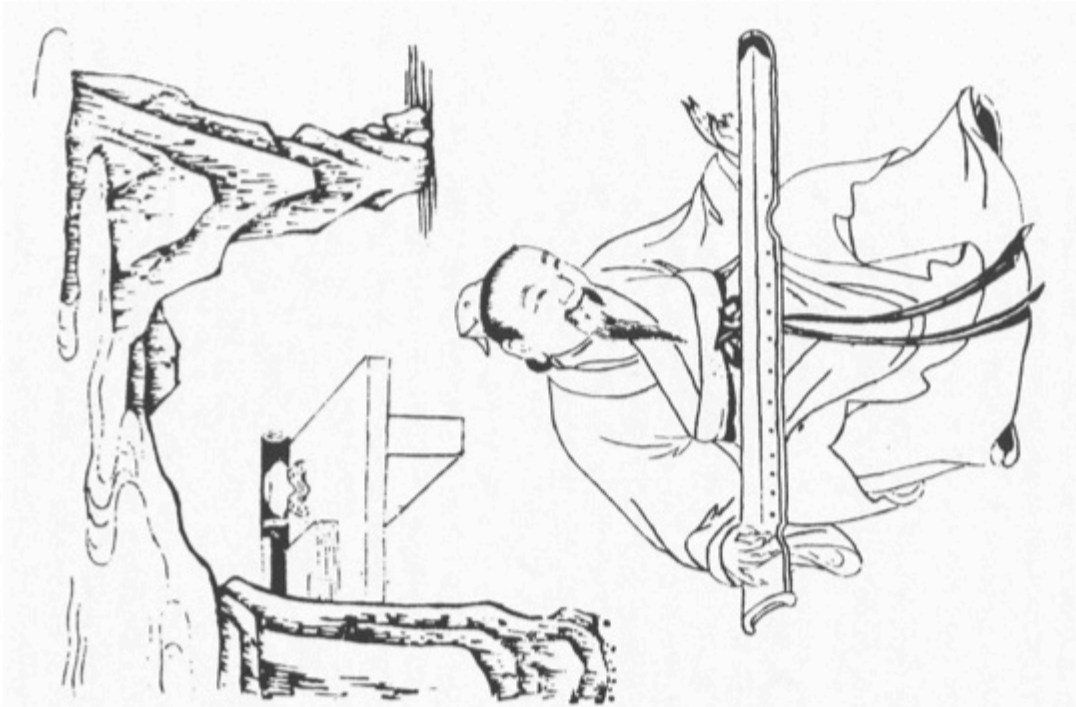
Ji Kang parmi les Sept Sages de la forêt de bambous

L'ermite Sun Deng et son qin monocorde



Portrait tiré du *Lixian Quanzhuan* (dyn. Ming)

Source : www.silkqin.com



Portrait tiré du *Sancai tuihui*

Source : *Music and the Concept of Art in Early China*

II. GÉNÉRALITÉS SUR LA MUSIQUE

A – ÉLÉMENTS FONDAMENTAUX DE THÉORIE MUSICALE

La musique chinoise recourait principalement à deux nomenclatures, dont on trouve les premières mentions dans le *Zhouli* 周禮 et le *Guoyu* 國語¹ :

1) L'échelle chromatique (la gamme des douze tons standards *lü* 律 ou *lülü* 律呂)²

C'est la suite chromatique (procédant par demi-tons successifs) correspondant aux douze demi-tons de l'octave. Absolue et invariable, cette gamme est liée à des standards d'autorité cosmique. Les récits mythologiques rapportent que les douze tons furent découverts par le Ministre de l'Empereur Jaune, Ling Lun 伶倫, chargé par ce dernier d'établir la gamme et de canoniser la musique. À partir d'un bambou cueilli dans une vallée des Monts Kunlun, il confectionna douze tuyaux de longueurs différentes ; la tonalité donnée par le premier fut fixée comme le ton *gong* 宮 de la Cloche Jaune *huangzhong* 黃鐘. Puis en écoutant le chant des phénix mâle et femelle, il établit deux autres séries de six tons chacune (six correspondant au chant du phénix mâle et six pour le phénix femelle)³. Les six tons *yang* 陽 portent le nom de *lü* 律 ; les six tons *yin* 陰 celui de *lü* 呂. Le ton le plus grave, dit de la « Cloche jaune » *huangzhong* 黃鐘, constitue la hauteur fondamentale immuable à partir de laquelle on accorde par des procédures algorithmiques⁴ tous les autres tons. Autrement dit c'est le principe générateur de la gamme toute entière, et le diapason qui permet de maintenir son juste accord.

Du grave à l'aigu, les tons se succèdent dans l'ordre chromatique suivant : 1 *Huangzhong* 黃鐘 « Cloche jaune » (correspond au fa) ; 2 *Dalü* 大呂 « Grande norme » (fa dièse) ; 3 *Taicou* 大簇 « Grand faisceau » (sol) ; 4 *Jiazhong* 夾鐘 « Cloche pincée (sol dièse) ; 5 *Guxian* 姑洗 « Pureté virginale » (la) ; 6 *Zhonglü* 仲呂 « Norme médiane » (la dièse) ; 7 *Ruibin* 蕤賓 « Hôte luxuriant » (si) ; 8 *Linzong* 林鐘 « Cloche de la forêt » (do) ; 9 *Yize* 夷則 « Règle juste » (do dièse) ; 10 *Nanlü* 南呂 « Norme méridionale » (ré) ; 11 *Wuyi* 無射 « Sans relâche » (ré dièse) ; 12 *Yingzhong* 應鐘 « Cloche consonante » (mi). 1, 3, 5, 7, 9, 11 sont les six *lü* 律 ; 2, 4, 6, 8, 10, 12 sont les six *lü* 呂⁵. Leurs titres seraient des allusions à des phénomènes liés aux douze lunaisons⁶.

¹ *Zhouli* 22, « Da siyue » 大司樂 et 23, « Dashi » 大師 ; *Guoyu*, « Zhouyu xia » 周語下, 7.

² En anglais : « *pitch* » ou « *pitch-standard* ».

³ Voir le récit du *Lüshi chunqiu* 呂氏春秋, chap. « guyue » 古樂 (ZHSJ p.120).

⁴ Pour une description plus technique, voir : Lothar von Falkenhausen, « On the Early Development of Chinese Musical Theory : the Rise of Pitch-Standards », *Journal of the American Oriental Society* 112.3, 1992, p. 433-439 ; Marc Kalinowski : « Théorie musicale et harmonie calendaire à la fin des Royaumes combattants : les livres des jours de Fangmatan (239 avant notre ère) », *Études chinoises*, vol. XXX, 2011, p. 99-138 ; J.M. Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*, p. 88 et suivantes ; Louis Laloy *La musique chinoise*, p. 37-53 ; présentation de E. Chavannes en annexe à la traduction de la section « Tuyaux Sonores » des *Mémoires Historiques*.

⁵ Après le *Zhouli* et le *Guoyu*, les douze *lü* sont listés dans la section sur les « Tons musicaux » (« yinlü » 音律) du *Lüshi Chunqiu* (trad. I. Kamenarović : *Printemps et Automnes de Lü Buwei*, Paris, Cerf, 1998, p. 100-102), les « Ordonnances mensuelles » (« Yueling » 月令) du *Liji*, les « Notices sur les tubes musicaux et le calendrier » (« lüli zhi » 律曆志) du *Hanshu* 漢書 21 ou le « Traité sur les tubes musicaux » (« Lüshu » 律書) du *Shiji* 25 (trad. Chavannes : *Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1967-1969, tome III, p. 293-319).

⁶ La compréhension de ces titres mêmes n'est pas unanime, nous reprenons ici largement la traduction proposée par M. Kalinowski (*op. cit.*, p. 108), qui peut être comparée avec celles de Amiot (p. 88-91), et Laloy (p. 39-40).

Les douze *lǚ* ont donc leur ancrage dans la Nature et font l'objet de corrélats cosmiques : ils sont associés aux douze mois du calendrier, aux douze heures de la journée et aux douze rameaux terrestres (*dizhi* 地支). Le ton *Huangzhong* par exemple est associé au onzième mois de l'année, celui du solstice d'hiver. D'autre part, ces douze *lǚ* sont des régulateurs de volume, de longueur, de poids, ils ont fonction d'étalons pour maintenir la justesse et l'uniformité des poids et des mesures ; leur précision et leur adéquation ont donc une utilité pour l'harmonisation de la société.

2) La gamme pentatonique (les cinq notes/tons *wusheng* 五聲 ou *wuyin* 五音)⁷

Elle est composée dans cet ordre, de : *gong* 宮, tonique (correspond généralement à do ou fa) ; *shang* 商, seconde (correspond généralement à ré ou sol) ; *jue* 角, tierce (correspond généralement à fa ou la) ; *zhi* 徵, quinte (correspond généralement à sol ou do) ; *yu* 羽, sixte (correspond généralement à la ou ré). Cette gamme pentatonique était considérée comme l'échelle orthodoxe, et l'adjonction ultérieure d'un ou deux tons supplémentaires comme une corruption de la gamme.

Dans cette division, les tons ne correspondent pas à des hauteurs absolues : c'est leur rapport qui est invariant. Dès lors qu'un ton est fixé, les quatre autres le seront en conséquence, dans le respect de cet intervalle fixe : « Des douze notes entre lesquelles l'octave se divise, cinq sont élues. Si la première est un fa, la seconde sera un sol, la troisième un la, la quatrième un ut et la cinquième un ré. Mais cet ensemble peut prendre son point de départ à tout degré de l'échelle chromatique ; à partir de la première note, toutes les autres sont transposées, leurs relations mutuelles restant invariables, ainsi que leurs noms, qui répondent à leur rôle, non à leur hauteur absolue. »⁸

Dans la tradition de la pensée corrélatrice, ces cinq notes furent intégrées à un système de connections résonantes entre les différents objets du cosmos, et mises en correspondance avec les cinq agents, mais aussi les cinq couleurs, saveurs, vertus, etc. Elles avaient également une signification symbolique dans la sphère humaine, chacune d'elles étant associée, dans le *Yueji*, à un élément du dispositif politique ou de l'ordre social : *gong* au prince (君), *shang* aux ministres (臣), *jue* au peuple (民), *zhi* aux affaires (事) et *yu* aux choses ou ressources (物).

La tonalité de la tonique *gong* est déterminée par sa référence à l'un des tons-standards fixes. Cette référence, qui permet également de déterminer dans quelle tonalité sera joué un air, est exprimée par *zhi* 之 (ex. : « *Huangzhong zhi gong* 黃鐘之宮 : *gong* de Cloche Jaune, ie. tonique sur fa », « *Guxian zhi gong* 姑洗之宮 : *gong* de Guxian, ie. tonique sur la), ou par *wei* 為 (ex. « *Huangzhong wei gong* 黃鐘為宮 : Fa fait fonction de *gong* », « *Taicou wei gong* 太簇為宮 Sol fait fonction de *gong* »).

Un troisième système venait s'adjoindre à ces deux nomenclatures :

3 - Les huit timbres instrumentaux (*bayin* 八音)⁹

L'ensemble des instruments était classé en huit timbres ou sonorités (*bayin* 八音), en fonction des matériaux dont ils étaient composés. Cette liste ne s'est pas constituée en une fois : le nombre (initialement : quatre matériaux) et les éléments se sont progressivement fixés avec le temps. On trouve la première non point liste mais simple mention de ces

⁷ En anglais : « tone ».

⁸ Louis Laloy, *La musique chinoise*, p. 54-55.

⁹ Cf. J. Needham : « Sound and Acoustics », dans *Science and Civilisation in China*, Cambridge, Cambridge U.P., 1962, vol. 4.1, p. 142 et suivantes ; F. Picard : « Du bois dont on ne fait pas les flûtes : la classification en huit matériaux des instruments en Chine », *Études chinoises* XV, n°1-2, 1996, p.159-181.

« huit matériaux » dans le *Shangshu* 尚書 (*Classique des Documents*)¹⁰, puis leur énumération dans le *Zhouli*¹¹. Les huit matériaux y sont énumérés dans l'ordre suivant : métal (*jin* 金), pierre (*shi* 石), terre (*tu* 土), cuir (*ge* 革), soie (*si* 絲), bois (*mu* 木), calebasse (*pao* 匏), bambou (*zhu* 竹). Sous les Han, le commentateur Zheng Xuan 鄭玄 explicitera cette liste en appariant à chaque timbre un instrument de musique : au métal (*jin* 金) les cloches (*zhong* 鐘) ; à la pierre (*shi* 石) les pierres musicales (*qing* 磬) : phonolithes (isolés) ou lithophones (organisés)¹² ; à la terre (*tu* 土) l'ocarina (*xun* 埙) ; au cuir (*ge* 革) les percussions membranophones comme le tambour (*gu* 鼓) ; à la soie (*si* 絲) les instruments à cordes (cithares *qin* 琴 et *se* 瑟) ; au bois (*mu* 木) les percussions idiophones telles que caisses de bois *zhu* 柷 et racleurs *yu* 敔 ; à la calebasse (*pao* 匏) l'orgue à bouche (*sheng* 笙 et *yu* 箏) ; au bambou (*zhu* 竹) les flûtes et tuyaux (*guan* 管)¹³.

Les « huit timbres » *bayin* désignent dès lors métonymiquement les huit familles d'instruments, et plus globalement encore la musique.

Dans le système holiste des correspondances, le nombre 8 permettait d'établir des associations avec les huit trigrammes (*ba gua* 八卦), les huit vents (*ba feng* 八風), les huit moments de l'année (*ba jie* 八節 quatre saisons et quatre moments de transition), les huit secteurs de l'espace (*ba fang* 八方 quatre points cardinaux et quatre point médians).

La gradation *sheng* 聲, *yin* 音, *yue* 樂

Le *Yueji* établit une gradation entre *sheng* 聲 qui désigne les sons simples, bruts, isolés ; *yin* 音 qui désigne les notes musicales, comprises dans leurs relations les unes par rapport aux autres ; et *yue* 樂 qui désigne les combinaisons de notes en séquences harmonieuses, accompagnées de chant et de danse. Cette gradation, qui correspond à un degré de raffinement et à d'élaboration croissant de la forme musicale, correspond également à un potentiel expressif croissant, doublé d'une valeur morale de plus en plus élevée : la note de musique (*yin* 音) se distingue du simple son (*sheng* 聲) en ce qu'elle est un son en rapport harmonique avec d'autres sons : il n'y a de notes musicales que dans la différentielle, lorsque plusieurs sons sont accolés. Elles sont par conséquent un moyen d'expression supérieur au simple son. La musique *yue* 樂 est quant à elle la forme la plus élaborée des notes agencées en séquences. Dans son ordre d'organisation supérieur, elle est porteuse d'un message de vertu, et diffuse les enseignements moraux des anciens rois. Le terme *yue* 樂 ne s'applique qu'aux musiques par nature vertueuses, et désigne plus spécifiquement la musique des anciens rois. *Yin* 音 en revanche, plus neutre, est souvent employé pour désigner les musiques licentieuses ou dépravées (par ex. : les airs de Wei et Zheng *Wei Zheng zhi yin* 鄭衛之音)¹⁴.

Principaux accessoires utilisés dans les chorégraphies : *jie* 節 les banderoles ; *yu* 羽 les plumes ; *yue* 籥 les flûtes de pan factices ; *gan* 干 les boucliers ; *qi* 戚 les haches ; *fu* 帔 les drapeaux ; *mao* 旄 les queue de yak ou flocons de poils¹⁵.

¹⁰ Section « Shun dian » 舜典 (Canon de Shun), *Shisanjing zhushu* p. 129, 131, 142.

¹¹ *Zhouli*, juan 23 « Chunguan, Dashi » 春官, 大司馬 (Les Fonctionnaires du Printemps. Les Grands Maîtres).

¹² Distinction d'après François Picard : « Du bois dont on ne fait pas les flûtes », p. 165.

¹³ Cf. *Zhouli*, *Shisanjing zhushu* p.795. Les différents instruments qui se classent dans cette taxinomie sont minutieusement décrits par J.M. Amiot dans son *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*, dont nous reprenons ci-après certaines planches illustratives.

¹⁴ Scott Cook : « *Yueji – Record of Music* : Introduction, Translation, Notes and Commentary », p. 21-22.

¹⁵ Picard p. 174 ; Amiot : « Les instruments qu'on emploie lorsque le *taizhonghe* préside », dans *De la musique des Chinois*, 1754, Paris, BNF, p. 18.

B - LES INSTRUMENTS



2



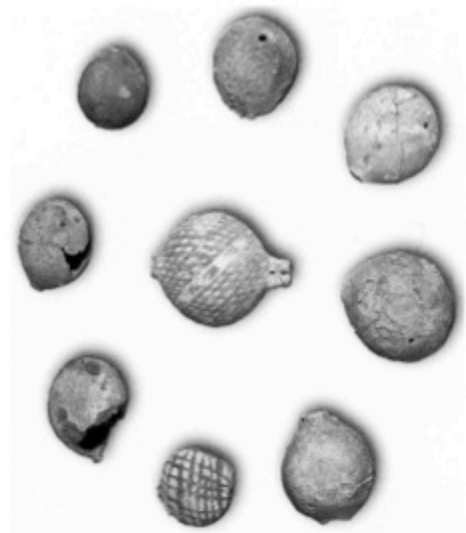
Instruments à vent

- 1 : ocarinas
- 2 : orgues à bouche
- 3 : flûte
- 4 : syrix

4

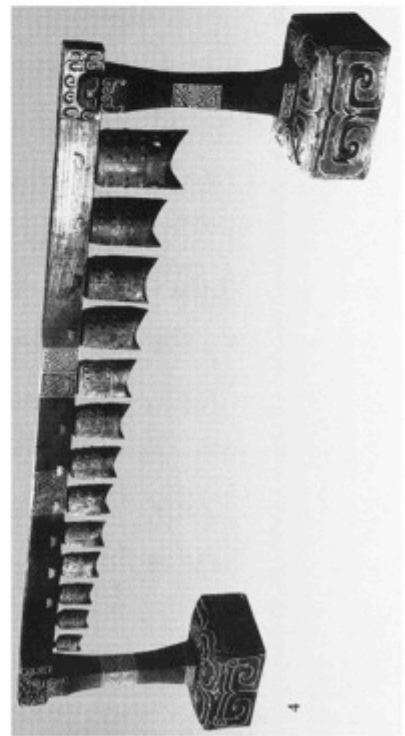


3



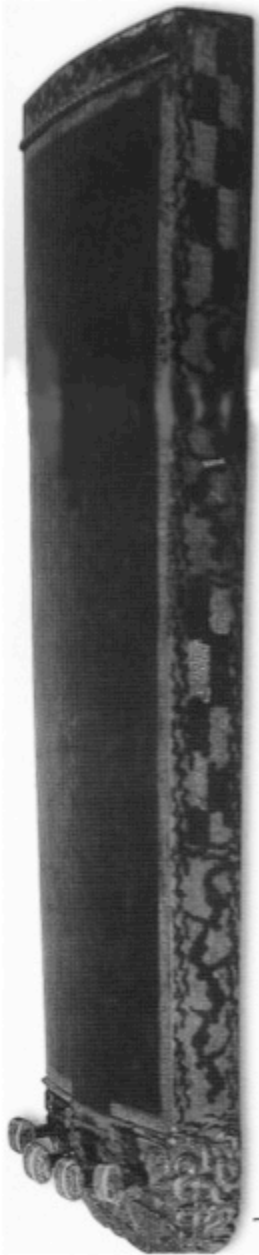
1

Source : *A Pictorial Guide of the History of Chinese Music*



- 1 : phonolithes
- 2 : lithophone
- 3 : cloches
- 4 : carillon de cloches

Source : *A Pictorial Guide of the History of Chinese Music*



1



3



4



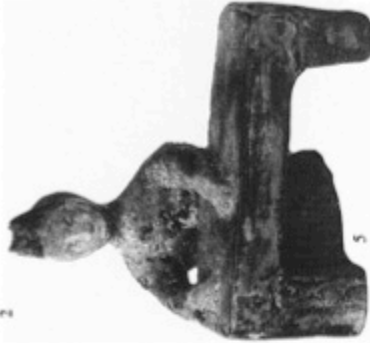
6



7



2



5

Instruments à cordes

- 1 et 3 : cithare se
- 2 et 4 : cithare zheng
- 5 : cithare qin
- 6 : pipa
- 7 : ruan

Source : *A Pictorial Guide to the History of Chinese Music*

Différents tambours

C – ACCESSOIRES UTILISÉS DANS LES DANSES RITUELLES

III. LA CITHARE À SEPT CORDES (QIN 琴)

A – PRÉSENTATION DU QIN

Description

De forme oblongue (dimensions : environ 110 cm de long, sur 17 de large pour la tête et 13 pour la queue) le *qin* est composé d'une table légèrement concave, en bois de paulownia (tong 桐), et d'un fond plat, en catalpa (zi 梓), percé de deux ouïes pour la diffusion du son. Cette structure constitue la caisse de résonance sur laquelle sont tendues les cordes (en soie, en boyau ou plus récemment en acier gainé de nylon), d'épaisseurs différentes : la plus éloignée du joueur et la plus épaisse, donne la note la plus grave ; la plus proche, et la plus fine, donne la note la plus haute. Le nombre de cordes était originellement de cinq, correspondant aux cinq notes de la gamme pentatonique chinoise. L'ajout de deux cordes semble dater de la période Zhou et serait attribué à Wendi 文帝 et Wudi 武帝¹⁶. Les sept cordes sont généralement montées pour rendre les tons suivants : do, ré, fa, sol, la, do, ré. Le long de première corde sont alignées treize petites marques circulaires, les *hui* 徽 « blasons » ou repères d'harmoniques, qui indiquent l'emplacement où il faut presser la corde.

Note sur la traduction du terme *qin* 琴

Le système de classification des instruments de musique mis au point au début du XX^{ème} siècle par les ethnomusicologues Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) et Curt Sachs (1881-1959), connu comme « Système de Sachs-Hornbostel¹⁷ », permet de classer les instruments du monde entier. Il regroupe les instruments à cordes, frottées, pincées ou frappées, sous le terme générique de « cordophones » ; cette catégorie est elle-même subdivisée en quatre familles : luths, lyres, harpes et cithares. C'est dans cette famille des cithares, caractérisée par une caisse de résonance sur laquelle sont tendues des cordes en nombre variable, qu'est inclus le *qin*, ainsi que le *se* 瑟 ou encore le *zheng* 箏, qui appartiennent tous trois dans l'organologie chinoise (*bayin* 八音) à la famille de la soie (*si* 絲), et se distinguent notamment par leur nombre de cordes (respectivement : 7, 25 à 50, 12 à 26). D'un point de vue organologique, le terme approprié pour traduire *qin* 琴 est donc « cithare » ou, si l'on veut être plus précis, « cithare à sept cordes », terme que nous avons retenu.

Cependant cette traduction n'est pas consensuelle, et l'on rencontre dans les textes de nombreuses autres suggestions, plus ou moins justifiées : on congédiera d'emblée une traduction comme « guitare¹⁸ », anachronique et inadéquate ; ce n'est pas non plus un « psaltérion », ni une « lyre ou une « harpe », ni même un « luth », comme le traduit R. van Gulik dans la monographie de référence qu'il consacre à cet instrument, *The Lore of the Chinese Lute*. Cependant, son argument pour justifier cette traduction en dépit son inexactitude organologique rend compte d'un véritable choix traductologique, qui mérite d'être rapporté :

Van Gulik soutient que pour une traduction, le terme choisi en langue occidentale doit rendre, davantage que la forme de l'instrument, sa dimension culturelle, et l'ensemble

¹⁶ Cette attribution est contestée par certains théoriciens qui soutiennent que le *qin* a toujours compté sept cordes, mais que l'accordage se faisait sur la base de cinq notes. La discussion est rapportée par J.M. Amiot dans son *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*.

¹⁷ « Systematik der Musikinstrumente » publié en 1914 dans le *Zeitschrift für Ethnologie* (n°46) et traduit en anglais dans le *Galpin Society Journal* en 1961.

¹⁸ Terme trouvé chez M. Kaltenmark, *Lie-sien tchouan*, p. 133.

des images, symboles, usages, auxquels il est associé. Dans le cas du *qin*, il concède que du point de vue formel « cithare » eût été plus approprié, et que « luth » (*lute*), qu'il a retenu, convient davantage au *pipa* 琵琶. En effet, d'après la classification de Sachs-Hornbostel susmentionnée, les cordes du luth sont tendues sur une caisse de résonance piriforme rattachée à une touche non résonante, ce qui est le cas du *pipa* mais non du *qin*. Néanmoins, sous un angle idéologique et culturel, et au regard des valeurs artistiques qu'il incarne, le *qin* est au monde chinois ce que le luth est au monde occidental, c'est pourquoi van Gulik choisit ce terme, et réserve celui de « cithare » au *se* et au *zheng*¹⁹.

Apprécié des élites aristocratiques dès le Moyen-Âge, le luth devient, à l'instar de la lyre en Grèce antique, le symbole de la culture, de l'élégance et du raffinement. Omniprésent aux fêtes, banquets et concerts, il permet également une expression plus solitaire et se fait aussi bien le fidèle compagnon du poète. Toute la Renaissance est marquée, dans les classes de la noblesse et de la riche bourgeoisie, par la mode du luth qui devient un signe extérieur de distinction et la composante obligée d'une bonne éducation. De ce point de vue, le choix de van Gulik, qui se concentre principalement sur l'histoire idéologique du *qin*, semble pleinement justifié. Toutefois, en admettant que les connotations idéologiques et les valeurs symboliques l'emportent sur l'adéquation organologique, la traduction par « lyre » pourra sembler encore plus appropriée. Car si le luth a bien cette aura de raffinement et d'élégance qui en fait l'instrument noble par excellence, il manque en revanche de la dimension légendaire, de l'origine mythique, des aspects magiques et mystiques dont est gratifié le *qin* et qui caractérisent également en revanche la lyre des Grecs. Instrument d'Apollon ou d'Orphée le civilisateur, associée aux vertus de la modération et de l'équilibre, et opposée à l'*aulos* (flûte à deux tuyaux) de Marsyas et Dionysos, la lyre renvoie mieux en outre à cette dichotomie entre musique vertueuse et musique vicieuse, que l'on trouve aussi bien en Chine qu'en Grèce ancienne.

Idéologie : le « noble qin », entre éthique confucéenne et mystique taoïste

Le *qin* cristallise les valeurs les plus élevées de la civilisation chinoise et les idéaux des lettrés, suivant deux axes principaux que sont la culture de soi confucéenne (dimension éthique) et la quête de la Voie taoïste (dimension mystique). Par son origine et ses fonctions il est aussi bien l'instrument des Saints rois de l'Antiquité ou de l'homme vertueux (le *junzi*), que celui des adeptes de longévité, avant de devenir plus tardivement celui des esthètes.

a) Vertu des Sages Rois et rectitude de l'homme de bien

La tradition littéraire fait remonter l'existence du *qin* 琴 (souvent mis pour *guqin* 古琴) au début de la période Shang : il apparaît notamment dans le *Shijing* 詩經 et le *Shangshu* 尚書²⁰. Les récits mythologiques le mettent entre les mains des Sages Rois de la haute Antiquité, attribuant selon les sources son invention à Shun 舜, Fuxi 伏羲 ou Shennong 神農, dont il incarne les vertus civilisatrices et véhicule les enseignements²¹.

¹⁹ Van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute*, p. ix.

²⁰ On le trouve mentionné par exemple dans les poèmes « Guanju » 關雎 (Section des « Airs de Zhou et du Sud » 周南), « Ding zhi fang zhong » 定之方中 (Section des « Airs de Yong » 鄘風), « Nü yue ji ming » 女曰雞鳴 (Section des « Airs de Zheng » 鄭風), « Lu ming » 鹿鳴 ou « Gu zhong » 鼓鍾 (Section des « Odes Mineures »), etc.

²¹ Cai Yong 蔡邕 ou Yang Xiong 楊雄 l'attribuent à Fuxi, peut-être en raison de sa corrélation avec les systèmes naturels ; de plus nombreux textes (*Huainanzi*, *Shuowen jiezi*...) l'attribuent à Shennong, en raison de son association avec la fabrication de la soie. Le *Yueji* enfin l'attribue à Shun « pour chanter les Airs du Sud ». Le *qin* incarne jusque dans sa forme le sage réputé l'avoir créé ou promu. Ainsi, parmi les

Si mythique soit-elle, cette attribution inclut le *qin* et sa musique au nombre des actes fondateurs de la civilisation, qui séparèrent les chinois des tribus barbares et des bêtes ; sa découverte suit immédiatement celle des motifs et des structures de la nature, et la mise en forme de signes comme les trigrammes pour représenter ces motifs.

Fort de ce pédigrée, le *qin* a dès l'origine sa place dans l'orchestre qui exécute les musiques rituelles accompagnant les cérémonies dans le temple ancestral, ou lors d'autres occasions solennelles²². Outre ce rôle orchestral, il acquiert très tôt son autonomie d'instrument soliste. Tenant une place de première importance dans l'enseignement des Six Arts traditionnels (*liu yi* 六藝 : les rites *li* 禮, le tir à l'arc *she* 射, la conduite du char *yu* 御, l'écriture *shu* 書, l'arithmétique *shu* 數 et la musique *yue* 樂) qui constituent la base de l'éducation du gentilhomme, il devient chez les confucéens l'instrument par excellence du *junzi* 君子, l'homme de bien appliqué à se parfaire par l'observance des rites et le perfectionnement de sa nature morale ; c'est l'instrument au moyen duquel l'homme vertueux polit sa conduite en canalisant ses émotions, pour leur donner une forme musicale qui évite les excès.

Considéré comme le vecteur de la musique cérémonielle antique, le *qin* est avant tout associé à l'idée de noblesse, de distinction. Depuis les premiers Han, l'épithète *ya* 雅²³ lui est si fréquemment accolée que la locution *yaqin* 雅琴 a fini par se lexicaliser et devenir synonyme du simple terme *qin* 琴. Dans la même idée, un lettré de la dynastie des Song du sud, Wei Zongwu 衛宗武, baptisera son instrument « Grande Élégance » *daya* (大雅), en hommage à la musique cérémonielle des Zhou²⁴. Le « noble *qin* » est encore associé aux notions de rectitude, de correction (*zheng* 正), mais aussi de restriction, d'interdiction ou de répression (*jin* 禁), à la faveur de la paronymie qui rapprochait les deux termes et que les auteurs des époques pré-impériale et Han n'eurent de cesse d'exploiter :

君子之近琴瑟，以儀節也，非以愒心也。C'est pour se conformer à l'étiquette et se maintenir dans les justes limites que le gentilhomme approche de la cithare *qin*, et non pour se laisser aller à réjouir son cœur²⁵.

雅琴，琴之言禁也，雅之言正也。君子守正以自禁也。Dans l'expression *yaqin*, le caractère *qin* veut dire *jin* « interdire » et le caractère *ya* signifie *zheng* « correct ». L'homme de bien s'en tient à ce qui est correct pour se maîtriser²⁶.

nombreuses formes qu'a pu prendre l'instrument au cours des âges, les deux modèles les plus courants sont le modèle Confucius 仲尼式 et le modèle Fuxi 伏羲式 (voir schéma des différents modèles).

²² Dans l'orchestre rituel traditionnel, six *qin* sont répartis à droite et à gauche ; on ne le distingue alors pas toujours du *se* 瑟, plus large et massif. La technique de jeu est extrêmement simple, la main gauche est à peine utilisée ; le son, assez grave, est recouvert par les percussions, et jouer du *qin* dans un orchestre n'est pas considéré comme une fonction gratifiante.

²³ Il faut rappeler l'association originelle de *ya* 雅 avec le Rituel : *yayue* 雅樂 désigne chez Confucius la musique cérémonielle de l'antiquité dans sa pureté parfaite, la seule qui soit tenue pour correcte (*zheng* 正) par l'orthodoxie musicale. *Ya* 雅 était également le nom donné à un petit tambour cylindrique utilisé dans la musique cérémonielle des Zhou, dont la fonction était de régler la cadence des danses rituelles. (Cf. G. Goormaghtigh, *L'Art du Qin*, p. 88). Enfin, le terme désigne les Odes, majeures (*Da Ya* 大雅) et mineures (*Xiao Ya* 小雅), du *Shijing*.

²⁴ G. Goormaghtigh : « La vertu de l'instrument. À propos de quelques inscriptions gravées sur les *qin* anciens », in *Cahiers d'ethnomusicologie* 7, 1994 (p. 95-103). L'inscription est conservée dans la somme encyclopédique du *Qinshu daquan* 琴書大全 (*Collection exhaustive des ouvrages sur le qin*, 1590). Cf. Zha Fuxi 查阜西, *Qinqu jicheng* 琴曲集成 (*Collection complète des airs de qin*), Pékin, ZHSJ, 1963, vol. V, p. 405.

²⁵ *Zuozhuan*, Première année du Duc de Zhao (昭公元年).

²⁶ *Sept Précis (Qi lue* 七略) de Liu Xin 劉歆 (env. 32 av. J.-C-23), cité par Li Shan 李善 dans une glose à la *Rhapsodie du Palais de Changmen (Changmen fu* 長門賦) de Sima Xiangru 司馬相如 (*Wenxuan* 文選 juan 16).

琴之言禁也，君子守以自禁也。La raison pour laquelle on dit que le *qin* signifie restreindre, c'est que le gentilhomme s'y tient pour se restreindre lui-même²⁷.

琴者，禁也，所以禁止淫邪，正人心也。*Qin* signifie interdire ; en interdisant les passions licencieuses on rectifie le cœur²⁸.

On voit bien ici comment Ban Gu glose *qin* 琴 par *jin* 禁 en exploitant l'assonance des deux termes, pour proclamer leur parenté sémantique et attribuer à l'instrument la faculté essentielle de brider les passions et d'empêcher les mauvaises tendances.

Cette faculté se trouve pour la première fois gravée sur le corps même de l'instrument, dans la texture de son bois, lorsque Li You 李尤 (55-135), poète des Han orientaux, fait porter sur la partie inférieure de son *qin* l'inscription (*ming* 銘) suivante :

琴之在音，盪滌邪心。雖有正性，其感亦深。存雅卻鄭，浮侈是禁。條暢和正，樂而不淫。Le son du *qin* purifie le cœur de ses penchants mauvais, mais il émeut aussi celui dont la nature est droite. Ne retenant que les mélodies les plus nobles, il écarte les sonorités lascives et empêche les excès. Sa musique pénétrante, harmonieuse et correcte emplit le cœur d'une joie qui jamais ne déborde²⁹.

Le « noble *qin* » *yaqin* 雅琴 est donc l'instrument de la modération des passions et de la réduction des désirs, par lequel le gentilhomme s'efforce à la rectitude de sa conduite, dans la démarche foncièrement morale de la culture de soi (*yangxin* 養心) qui caractérise l'éthique confucéenne. Cette perspective s'est maintenue à travers les siècles mais s'est enrichie, à mesure que s'amplifiait la vénération dont le *qin* faisait l'objet, d'une autre perspective, davantage marquée par la pensée taoïste.

b) Ascèse de l'adepte taoïste

Dans le paradigme taoïste, le *qin* est également considéré comme un moyen pour l'homme de retrouver la pureté de sa nature originelle, mais celle-ci n'est pas conçue sous les mêmes modalités que dans le paradigme confucéen. En tant qu'elle participe du Dao, elle peut être recouvrée par le retour à la simplicité mentale et physique, en se débarrassant des pensées, émotions, préférences et autres formes de vie intellectuelle ou affective superflues, et en se libérant des entraves constituées par les choses et affaires de ce monde, pour se concentrer sur l'essence du Dao. C'est toute l'entreprise du nourrissement de sa vie spirituelle *yangshen* 養神, nécessitant lui aussi une ascèse, une modération des désirs.

Au niveau spirituel, le jeu du *qin* est une sorte de pratique méditative permettant une communication directe avec le Dao : ses notes, rares et ténues, reproduisent les sons inaudibles de la Grande Musique, accordant l'âme du joueur avec le Dao. Et d'un point de vue corporel, c'est un moyen concret de purifier le corps, d'harmoniser sa circulation sanguine et de réguler ses souffles de manière à cultiver son essence vitale et expulser les influences néfastes à cette dernière. Par conséquent, en plus d'être un instrument de méditation, le *qin* était souvent considéré comme un instrument de longévité.

²⁷ *Nouveaux Traités (Xinlun 新論)* de Huan Tan 桓譚 (23 av. J.-C.-56) « Principes du *qin* » (« *qindao* » 琴道).

²⁸ *Débat de la Salle du Tigre Blanc (Bai hutong 白虎通)* de Ban Gu 班固 (32-92) : « Discussion sur la vertu ; du Rite et de la Musique » (« Delun, liyue » 德論, 禮樂).

²⁹ Traduction d'après G. Goormaghtigh, « La vertu de l'instrument. À propos de quelques inscriptions gravées sur les *qin* anciens ». L'inscription est conservée dans le *Qinshu daquan* 琴書大全. Cf. Zha Fuxi : *Qinqu jicheng* vol. V, p. 402.

Dans son ouvrage *The Lore of the Chinese Lute : An essay in qin ideology*, R.H van Gulik a montré la place prépondérante de la pensée taoïste dans l'idéologie du *qin*, et à ce titre la thématique privilégiée constituée par les immortels dans son répertoire. Associés à l'entretien du principe vital, les immortels incarnent aussi un idéal d'affranchissement des entraves mondaines et de communion avec le Dao. Ainsi, le thème de la randonnée mystique dans laquelle l'âme, libérée de ses liens terrestres par les sonorités éthérées du *qin*, atteint les hauteurs mystiques où séjournent les immortels pour être initiée aux arcanes de l'élixir de longue vie, est le motif d'un grand nombre de mélodies. Van Gulik range également dans cette catégorie les airs associés à la réclusion loin du monde, qui constitue la réplique terrestre de ces envolées mystiques : la retraite dans la montagne, l'excursion bucolique qui révèle au lettré la futilité des aspirations mondaines, l'extase du reclus qui en contemplant les forces de la nature atteint le Dao éternel, sont autant de thèmes pouvant être classés sous le motif du voyage mystique³⁰. Pour citer quelques exemples d'airs relevant de cette thématique : « Voyage au Palais de l'Ample Fraîcheur » (*Guanghan you* 廣寒遊), « Liezi chevauchant le vent » (*Liezi yu feng* 列子御風), « Chant de l'ascension de la Vacuité » (*Lingxu yin* 凌虛吟), « Randonnée au Faîte Suprême » (*Taiji you* 太極遊), « Voyage en esprit par-delà les huit confins » (*Shenyou baji* 神遊八極), « Retour à la campagne » (*guiqulai ci* 歸去來辭, d'après l'ode de Tao Yuanming), « Air du reclus » (*dunshi cao* 遁世操), « Chant de la retraite dans la montagne » (*shanju yin* 山居吟), « Chanson du pêcheur » (*yu ge* 漁歌), « Chanson du Ramasseur de bois » (*qiao ge* 樵歌), « Dialogue entre le pêcheur et le ramasseur de bois » (*yu qiao wenda* 漁樵問答).

c) Le tournant esthétique

À l'époque Wei-Jin, en même temps que ces vertus se voyaient exaltées par les adeptes du taoïsme alors en plein essor, le *qin* s'est fait porteur de valeurs plus proprement esthétiques : prenant progressivement une place éminente dans la vie des lettrés, poètes et esthètes, il est devenu leur compagnon de prédilection et bientôt même une sorte d'emblème d'un certain mode de vie. Sa seule présence auprès du lettré signale l'idéal d'une vie pure et raffinée, dévolue aux arts et nourrie d'un échange authentique avec quelques amis choisis ou d'une communion avec la Nature. Dans cette nouvelle idéologie du *qin* qui s'est développée dès le début des Six Dynasties, l'instrument est devenu le médium non plus d'une culture morale de soi (visant ultimement au gouvernement des hommes et à l'engagement dans les affaires du monde), mais d'un plaisir individuel, cherché pour soi-même dans l'intimité de la retraite, et permettant une osmose avec le Dao. Dans ce nouveau contexte, le terme *ya* 雅 auquel il restait associé a lui aussi évolué, venant désigner une idée de simplicité, de sobriété, de dépouillement, devenus des critères esthétiques fondamentaux de la musique pour *qin*.

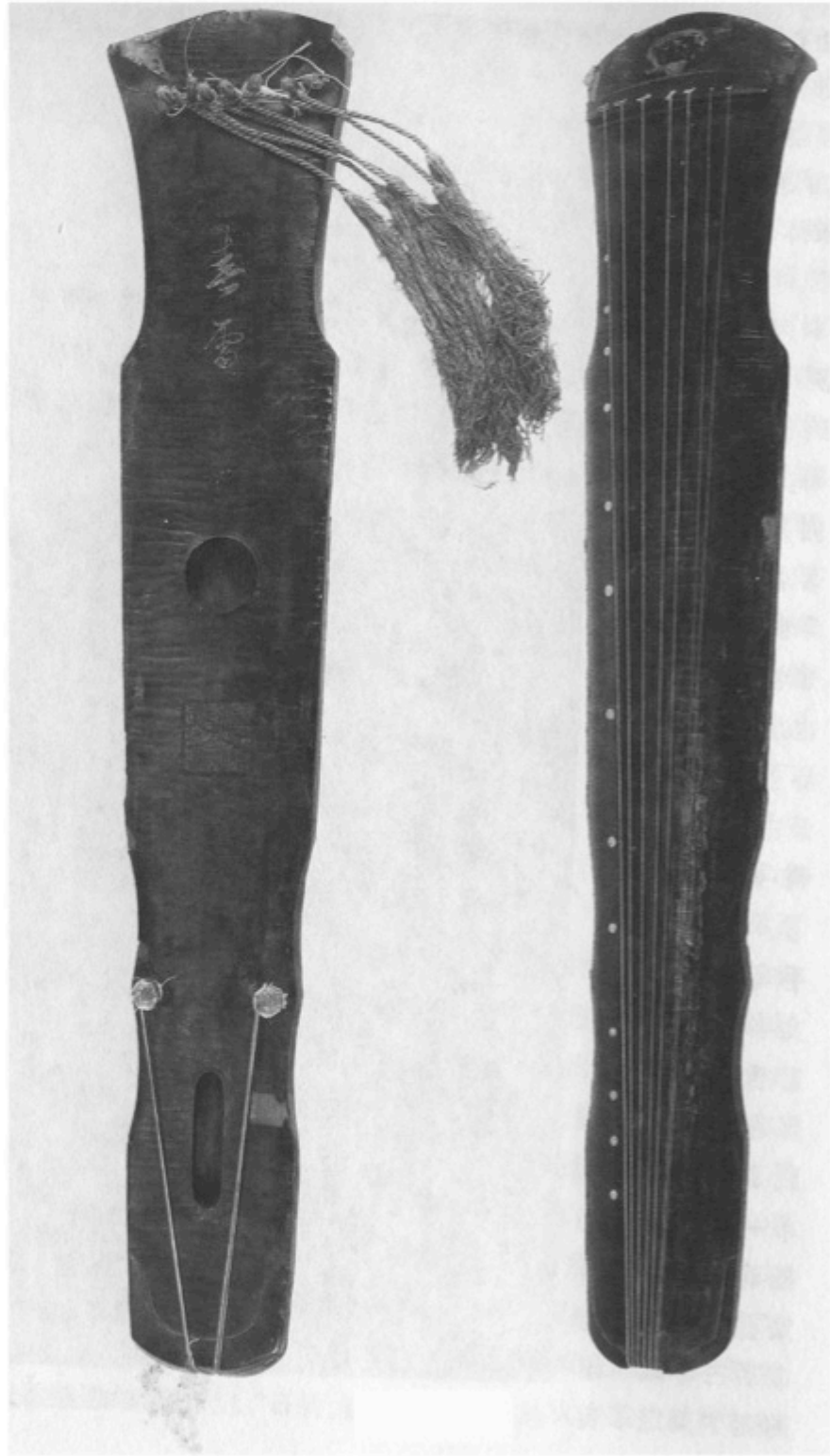
La pratique du qin :

Le *qin* cristallisait les idéaux aussi bien confucéens que taoïstes, d'élévation, de quiétude et de pureté. C'est avec une révérencieuse sobriété, une ascèse raffinée, qu'il convenait de l'approcher. Dans l'idéologie protéiforme qui s'est progressivement construite autour de lui, la volonté d'en faire l'instrument exclusif de l'élite lettrée et de préserver sa musique de toute influence vulgaire a conduit par la suite à surajouter aux raisons culturelles et pratiques (cherté, difficulté technique, rareté des bons professeurs, notation inaccessible sans formation spécifique) qui déjà le mettaient hors de portée des hommes ordinaires, un ensemble de barrières relativement artificielles exacerbant cet

³⁰ R.H. Van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute*, p. 45-47 et 89-93.

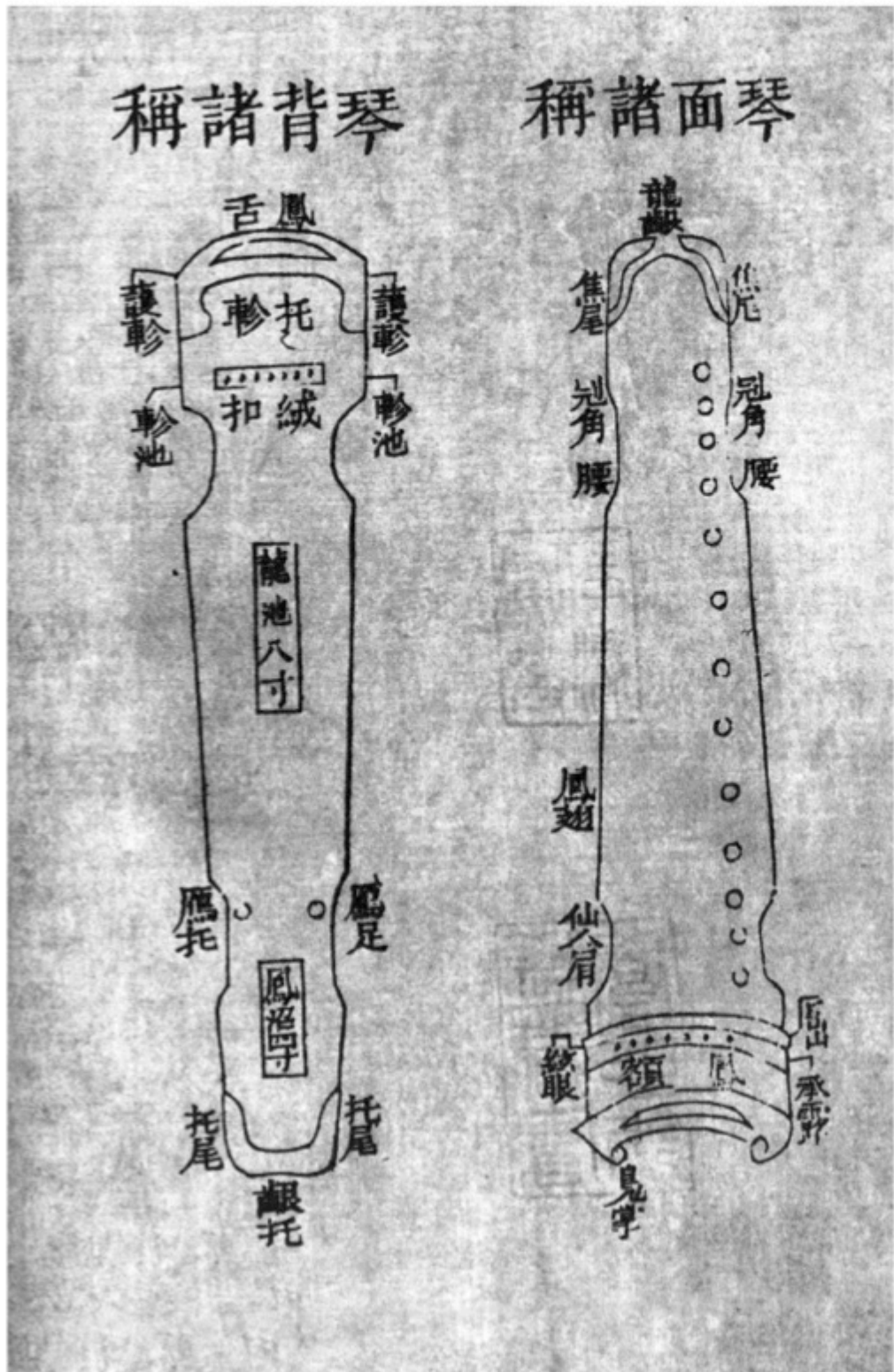
élitisme. Ainsi, dans les manuels qui foisonnèrent sous les Ming et les Qing et qui radicalisaient les tendances puristes du confucianisme Han, une attention particulière était portée au choix de la tenue, de l'auditoire, du cadre lieu et du moment où il seyait ou non de jouer, qui faisaient l'objet d'un ensemble de règles abondantes et scrupuleuses. Par exemple, il était prescrit de jouer en présence d'un auditeur rare comprenant la musique, comme un reclus taoïste ou un ami intime ; de privilégier les salles en hauteur ou à l'écart, ou encore la réclusion d'un jardin, à défaut d'un cadre naturel (le sommet d'une montagne, le bord d'une cascade ou d'un étang, l'ombre d'un bosquet...) ; la prédilection allait aussi aux moments où les souffles étaient purs : par une nuit limpide de printemps ou d'automne, au clair de lune, entre la première et la troisième veille (21h-1h), après que les bruits du jour sont entièrement éteints ; bercé d'une fraîche brise ou baigné des volutes lustrales de l'encens dont la subtile fragrance exaltait l'humeur, purifiait le cœur et élevait l'esprit. Inversement, il était défendu de se mettre à son *qin* par temps de pluie, de vent ou de tonnerre, ou encore à proximité de lieux triviaux comme les places publiques, les boutiques, les tribunaux ; il ne convenait pas non plus de jouer vêtu d'habits sales ou mal arrangés, sans s'être préalablement purifié par des ablutions ; ni devant un auditoire vulgaire (par ex. un barbare, un marchand, une courtisane, ou tout homme aux aspirations viles et étrangères aux valeurs mises en œuvre par le sage pour nourrir sa nature et cultiver sa personne) ; ni dans un entourage bruyant, notamment en présence de gens avinés. Cet ensemble de règles, certes postérieures à l'époque qui nous intéresse, accentue et codifie des tendances majeures de l'esthétique du *qin* depuis l'ère pré-impériale et plus encore depuis l'époque Han.

Un *qin* (cithare à sept cordes)



Un joueur de *qin* (portrait de Bo Ya)

Schéma d'un qin, de dos et de face



Différents modèles de *qin*



Présentation générale des recueils de qin³¹

Les premiers traités consacrés au *qin* remontent au début de notre ère, mais l'on trouve, éparses, des références poétiques ou philosophiques au *qin* dès l'époque pré-impériale. C'est sous les Tang et les Song que furent édités les premières grandes collections de matériaux sur l'instrument, et seulement sous les Ming qu'apparurent les premiers manuels imprimés. Cette littérature à visée généralement didactique est venue doubler le volume déjà considérable des récits, poèmes, traités où s'élaborait depuis des siècles une très riche idéologie, dont la maîtrise était aussi indispensable au joueur que l'acquisition des connaissances techniques. Compilant éléments théoriques, philosophiques et anecdotiques en tout genre, ainsi que des enseignements techniques (instructions pour le jeu, exercices spirituels de préparation à la pratique, illustrations pour l'apprentissage des doigtés, etc.), et enfin les tablatures, dans une notation particulière connue sous le nom de « notation en caractères réduits » (*jianzi pu* 減字譜), ces recueils étaient généralement composés sur un modèle identique : préface indiquant la provenance des versions des airs consignés ; notice préliminaire exposant les vues de l'auteur sur la signification du *qin* et de sa musique ; série de chapitres sur l'histoire du *qin* (comprenant indications sur sa confection, règles définissant la discipline du joueur, explications sur la terminologie technique, liste des airs, mais aussi de joueurs, luthiers ou instruments fameux) ; section sur la signification symbolique des tons ; chapitre dévolu à la technique des doigtés (*zhifa* 指法), avec une description littérale suivie d'une image représentant la posture des mains (*shoushi* 手勢).

Après ces chapitres propédeutiques venait le corps même de l'ouvrage, avec la notation des airs assortie d'une notice de présentation dans ces manuels, chaque air était précédé d'une notice ou préface explicative [*jieti* 解題] de l'auteur, fournissant des données importantes sur l'œuvre, son compositeur, son contenu, ses origines historiques ou légendaires, son sens symbolique ou poétique. Un soin particulier était apporté à la description de l'occasion ou des conditions qui l'avaient inspirée, et de l'humeur, état d'esprit, pensées ou sentiments que le compositeur entendait y exprimer. Ces précisions visaient à favoriser chez le joueur une immersion dans l'univers poétique et mental de la mélodie, une méditation sur sa signification symbolique qui lui permettait, par intimité, empathie ou imprégnation, de saisir l'intention de l'auteur et de se mettre dans une disposition analogue ; il était alors en mesure de restituer celle-ci dans son jeu, au lieu de reproduire simplement les notes dans un mimétisme externe et inanimé. Pour qui étudie la signification des mélodies, ces préfaces constituent une ressource formidable, où se mêlent souvent réalité historique et construction mythologique.

³¹ R.H. van Gulik : *The Lore of the Chinese Lute, An Essay in the Ideology of the Ch'in* (en particulier la section « Chinese Literature on the Lute » p. 177-187) ; Cecilia Lindqvist : *Guqin* 古琴 (*La Cithare Chinoise à Sept Cordes*), Pékin, sanlian shudian, 2006 ; G. Goormaghtigh, *Le chant du pêcheur ivre, Écrits sur la musique des lettrés chinois*, Gollion, Infolio.

Vignettes représentant la posture des mains (shoushi 手勢)

La description littérale des doigtés ne suffisant pas à la représentation mentale du geste ni à son exécution correcte, la section des doigtés était complétée d'une section illustrée intitulée *shoushi* 手勢, figurant schématiquement la « posture des mains ». En vis-à-vis de chaque vignette, une seconde représentant une scène naturelle (souvent des oiseaux ou autres animaux, des scènes de la nature, plus rarement des hommes) suggérait métaphoriquement l'esprit de la posture ; une note explicative *xing* 興 « métaphore poétique suggérant une humeur », venait développer l'image. Ce dispositif évocateur permettait de saisir mentalement le geste dans l'essence de son mouvement (par ex. « Le papillon volette sur les fleurs 粉蝶浮花 » évoque le jeu en harmoniques, « La mante religieuse capture une cigale 螳螂捕蟬 » deux cordes pincées simultanément, « Un canard solitaire se retourne pour regarder sa harde 孤鶩顧群 » un aller-retour du majeur, « Le héron se baigne dans un tourbillon d'eau 鷺浴盤渦 » une suite d'arpèges, « Le singe monte à l'arbre en criant 號猿升木 » un vibrato puissant et « La cigale transie chante à l'automne 寒蟬吟秋 » un vibrato plus léger, etc. Ces analogies évocatrices concernent moins l'*objet* même de l'analogie que son *mouvement*, sur lequel la main doit se modeler en cherchant à reproduire non pas son aspect extérieur mais plutôt son *qi* ou ses qualités internes³².

Les notation en caractères abrégés (jianzi pu 減字譜)

À la différence des partitions occidentales, la notation de la musique pour qin ne consiste pas en portées musicales, mais en doigtés indiquant la manière dont la corde doit être touchée et le son produit. Avant les Tang, les airs de *qin* étaient écrits sous la forme de « notation littérale » (*wenzi pu* 文字譜), qui décrivait textuellement les gestes à effectuer. Pour chaque note étaient littéralement décrits : le doigté effectué par la main droite (doigt, type d'attaque ou d'enchaînement) et la corde ; et pour la main gauche, généralement chargée des appogiatures, le repère d'harmonique (*hui* 徽), et le type de mouvement. « L'orchidée solitaire » (*Youlan* 幽蘭) de Qiu Ming 丘明 (494-590) est la seule partition qui nous soit parvenue sous cette forme. Cette écriture extrêmement longue et fastidieuse fut remplacée à la fin des Tang par le système du *jianzi pu* 減字譜, inventée par un certain Cao Rou 曹柔. Cette notation spécifique au *qin*, ingénieuse et complexe, comprend pour chaque doigté les indications autrefois données textuellement, qu'elle combine en ne conservant qu'une partie de la graphie correspondante : « Les tablatures de *qin* s'écrivent à l'aide de quelque cent-cinquante à deux-cents caractères d'écriture courante réduits à une seule de leurs composantes originales par une réduction sévère du nombre des traits, le but étant de créer un ensemble de signes susceptibles de se combiner dans un espace limité tout en restant déchiffrables³³. »

Cette forme d'écriture a pour principale caractéristique de ne pas comprendre d'indications de hauteur, de durée ou de volume des notes, lesquels sont laissés à la discrétion du joueur. Il en va un peu comme de la musique médiévale en occident, en particulier les tablatures pour luth au 15^{ème} siècle, qui ne contenaient que des indications rythmiques limitées. Cela dit, il ne faut pas exagérer le trait et imaginer que le musicien dispose d'une liberté absolue : il travaille toujours à l'intérieur d'un cadre établi de conventions métriques, si bien que les différentes interprétations d'une mélodie s'apparentent davantage à des variations qu'à de véritables reconfigurations.

³² K. DeWoskin, *A Song for One or Two : Music and the Concept of Art in Early China*, Ann Arbor, University of Michigan Center for Chinese Studies, 1982, p. 134. DeWoskin indique ici l'analogie avec la gymnastique taoïste, dont le but est l'accomplissement des qualités intérieures de l'animal imité.

³³ G. Goormaghtigh, *L'Art du Qin : Deux textes d'esthétique musicale traduits et commentés*, Bruxelles, 1990, p. 9.

Principaux manuels de *qin* relatifs à nos recherches

Les premiers manuels où sont conservés les tablatures de *qin* remontent à la dynastie Ming, époque où l'instrument a joui d'une popularité sans précédent parmi les lettrés et a vu son enseignement se répandre dans les hautes sphères de la société³⁴ :

- *Shenqi mipu* 神奇秘譜 : « Tablatures Secrètes et Merveilleuses »³⁵, édité en 1425 par Zhu Quan 朱權, alias l'Immortel décharné (*Qu xian* 臞仙), d'où l'autre nom de l'ouvrage *Quxian qinpu* 臞仙琴譜 « Tablatures pour *qin* de l'Immortel décharné ». Zhu Quan 朱權 (1378-1448), dix-septième fils du premier empereur Taizu 太祖 des Ming, préférait à la vie publique une vie de loisir raffiné, cultivant de nombreuses passions comme l'histoire, la géographie, la médecine, la bibliophilie, la littérature, et bien sûr la musique : grand joueur de *qin*, mais également luthier et compositeur, il mit douze ans à réaliser son recueil de tablatures. D'une remarquable qualité d'édition, celui-ci se compose de trois volumes et contient 64 pièces dont la préface explicative indique un goût prononcé pour les thèmes taoïstes. Les mélodies les plus anciennes, dont *Jiukuang* et *Guangling san* 廣陵散, ou encore *Gaoshan* 高山 « Hautes montagnes » et *Liushui* 流水 « Eaux coulantes », sont regroupées dans la première section « Œuvres divines de la Haute Antiquité » [*Taigu shenpin* 太古神品].

- *Fengxuan xuanpin* 風宣玄品 « Œuvres profondes propagées comme le vent » (1539) compilé par Zhu Houjiao 朱厚爟, prince de la région de Hui 徽 dans la province du Henan. Le recueil contient plus de cent mélodies, dont un tiers comporte des paroles.

- *Xilutang qintong* 西麓堂琴統 « Anthologie de *qin* de la Halle des sylves de l'ouest » (1549) attribué à Wang Zhi 汪芝 (natif de She 歙, sous-préfecture de l'actuelle Anhui). Cette anthologie, la plus vaste de l'époque Ming, comprend 138 mélodies (dont une centaine ne figure pas dans les autres recueils) réparties sur 25 volumes ; les cinq premiers sont occupés par une « Tradition du *qin* » *qin tong* 琴統 de Xu Li 徐理 (Song du sud), les vingt autres consistent en 170 manuels transmis depuis les Song.

- *Chongxiu zhenchuan qinpu* 重修真傳琴譜 « Tablatures de *qin* révisées et transmises dans leur forme authentique » édité par Yang Biaozheng 楊表正 (surnom Xifeng 西峰, d'où l'autre nom de l'ouvrage : *Xifeng qinpu* 西峰琴譜 « Tablatures de *qin* des Sommets de l'ouest »). Après une première publication en six volumes en 1573, l'ouvrage fut révisé et réédité en dix volumes en 1585. Les deux premiers comprennent des essais sur le *qin*, les huit autres rassemblent un peu plus de cent compositions pour l'instrument.

- *Taigu yiyin* 太古遺音 « Vestiges musicaux des temps anciens » édité par Xie Lin 謝琳 en 1511 (35 morceaux) ; un autre recueil du même nom est dû à Huang Shida 黃士達 en 1515 (38 morceaux).

- Le *Lixing yuanya* 理性元雅 « Anthologie raisonnée des airs élégants » édité par Zhang Tingyu 張廷玉 (1618). Le recueil en quatre volumes contient 72 tablatures accompagnées de paroles (dont un grand nombre composées par le compilateur).

³⁴ Sources consultées : Zha Fuxi 查阜西 : *Cunjian guqin qupu jilan* 存見古琴曲譜輯覽 (*Collection Synoptique des Partitions pour Guqin existantes*), Pékin, Wenhua yishu CBS, 2007 : l'ouvrage présente la totalité des compositions pour *qin*, manuels et paroles associées aux airs. Du même auteur, voir aussi le monumental *Qinqu jicheng* 琴曲集成 (*Collection complète des airs de qin*, trente vol.), Pékin, ZHSJ, 1963 ; R. van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute*, G. Goormaghtigh : *L'art du qin : deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Annexe 1 « Bibliographie commentée des manuels de *qin* », p. 161-185.

³⁵ Sur la traduction du titre, voir Cai Liangyu 蔡良玉 : *guqin yishu hanying shuangyu xiao cidian* 古琴藝術漢英雙語小辭典 (*L'Art de la cithare : Petit dictionnaire chinois-anglais*), Shanghai, Shanghai yinyue xueyuan CBS, 2007, p. 152. Pour une présentation de l'ouvrage, voir Goormaghtigh, *Le chant du pêcheur ivre* p. 77.

Vignettes de différentes postures de la main

Main droite

平龍穿雲勢



此曰
雲龍穿雲
龍身如雲
龍首如雲
龍尾如雲
龍爪如雲
龍足如雲
龍鬚如雲
龍鬃如雲
龍尾如雲
龍爪如雲
龍足如雲
龍鬚如雲
龍鬃如雲

右手大手中指



此曰
右手大手中指
中指伸出
中指收回
中指屈伸
中指屈伸
中指屈伸
中指屈伸
中指屈伸
中指屈伸
中指屈伸
中指屈伸
中指屈伸
中指屈伸
中指屈伸

鸞鳳和鳴勢



此曰
鸞鳳和鳴
鸞鳴如鳳
鳳鳴如鸞
鸞鳴如鳳
鳳鳴如鸞
鸞鳴如鳳
鳳鳴如鸞
鸞鳴如鳳
鳳鳴如鸞
鸞鳴如鳳
鳳鳴如鸞
鸞鳴如鳳
鳳鳴如鸞
鸞鳴如鳳
鳳鳴如鸞

右手食中中指



此曰
右手食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指

遊魚擺尾勢



此曰
遊魚擺尾
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲
魚尾如雲

右手食中中指



此曰
右手食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指

鸚鵡鳴舞勢



此曰
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞
鸚鵡鳴舞

右手食中中指



此曰
右手食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指

雙行郭沫勢



此曰
雙行郭沫
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲
郭沫如雲

右手食中中指



此曰
右手食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指

鸚鵡在險勢



此曰
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險
鸚鵡在險

右手食中中指



此曰
右手食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指

鸞鳥啄雲勢



此曰
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲
鸞鳥啄雲

右手食中中指



此曰
右手食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指

孤鸞顧群勢



此曰
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群
孤鸞顧群

右手食中中指



此曰
右手食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指
食中中指

神龜出水勢



此日
 龜者出圖
 張一戰九
 勢其有
 此再其有
 貴比與此打
 信音贊之不奇
 音轉貼貼

右手食名指



此日
 此指已
 大指指定食指出
 日此名指入打打
 日此指丁月或作
 日此指丁月或作
 三按進行三打六
 三按進行三打六
 三按進行三打六
 此打而變為一打
 作一勾便進行三打

尚羊款奔勢



此日
 有鳥傳見
 飛而如向
 天此傳見
 香其款奔
 屈名指以端款
 象木左常其岸

右手名指



此日
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月

Main gauche

左手大手指



此日
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月

號猿升木勢



此日
 時候號猿升木
 木欲上不上其勢
 遂逐重按指外分
 步款去來之揮連

左手大手中指名指



此日
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月

寒蟬吟秋勢



此日
 其而鳴者
 惟蟬如時
 秋高氣清
 大入之意
 審夫聲而取會
 合即其以水之

左手大手中指名指



此日
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月

鳴網過枝勢



此日
 鳴網過枝
 鳴網過枝
 鳴網過枝
 鳴網過枝
 鳴網過枝
 鳴網過枝
 鳴網過枝
 鳴網過枝

蜻蜓點水勢



此日
 無款蜻蜓于水之
 點水而飛于點
 連物點對而五足
 類物來之如斯
 音轉也

左手食名指



此日
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月

粉蝶浮花勢



此日
 粉蝶浮花
 粉蝶浮花
 粉蝶浮花
 粉蝶浮花
 粉蝶浮花
 粉蝶浮花
 粉蝶浮花
 粉蝶浮花

左手大手中指名指



此日
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月

左手大手中指名指



此日
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月
 此指丁月

落花隨水勢



此日
 落花隨水
 落花隨水
 落花隨水
 落花隨水
 落花隨水
 落花隨水
 落花隨水
 落花隨水

Source : Fengxuan xuanpin 風宣玄品 (1539)

Sélection de caractères abrégés

Quelques notations de doigtés et leur explication

Structure d'une notation de doigté

IV. RUAN JI

A – ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

1) Chen Shou 陳壽 : *Monographie des Trois Royaumes (Sanguo zhi 三國志)*³⁶

瑀子籍，才藻艷逸，而倜儻放蕩，行己寡欲，以莊周為模則。官至步兵校尉。

Commentaire de Pei Songzhi :

籍字嗣宗。魏氏春秋曰：籍曠達不羈，不拘禮俗。性至孝，居喪雖不率常檢，而毀幾至滅性。兗州刺史王昶請與相見，終日不得與言，昶歎賞之，自以不能測也。太尉蔣濟聞而辟之，後為尚書郎、曹爽參軍，以疾歸田里。歲餘，爽誅，太傅及大將軍乃以為從事中郎。後朝論以其名高，欲顯崇之，籍以世多故，祿仕而已，聞步兵校尉缺，廚多美酒，營人善釀酒，求為校尉，遂縱酒昏酣，遺落世事。嘗登廣武，觀楚、漢戰處，乃歎曰：「時無英才，使豎子成名乎！」時率意獨駕，不由徑路，車迹所窮，輒慟哭而反。籍少時嘗遊蘇門山，蘇門山有隱者，莫知名姓，有竹實數斛、白杵而已。籍從之，與談太古無為之道，及論五帝三王之義，蘇門生蕭然曾不經聽。籍乃對之長嘯，清韻響亮，蘇門生迥爾而笑。籍既降，蘇門生亦嘯，若鸞鳳之音焉。至是，籍乃假蘇門先生之論以寄所懷。其歌曰：「日沒不周西，月出丹淵中，陽精蔽不見，陰光代為雄。亭亭在須臾，厭厭將復隆。富貴俯仰間，貧賤何必終。」又歎曰：「天地解兮六合開，星辰隕兮日月頹，我騰而上將何懷？」籍口不論人過，而自然高邁，故為禮法之士何曾等深所讎疾。大將軍司馬文王常保持之，卒以壽終。子渾字長成。世語曰：渾以閑澹寡欲，知名京邑。為太子庶子。早卒。

2) Fang Xuanling 房玄齡 : *Livre des Jin (Jinshu 晉書)*³⁷

阮籍，字嗣宗，陳留尉氏人也。父瑀，魏丞相掾，知名於世。籍容貌瑰傑，誌氣宏放，傲然獨得，任性不羈，而喜怒不形於色。或閉戶視書，累月不出；或登臨山水，經日忘歸。博覽群籍，尤好《莊》《老》。嗜酒能嘯，善彈琴。當其得意，忽忘形骸。時人多謂之癡，惟族兄文業每嘆服之，以為勝己，由是鹹共稱異。籍嘗隨叔父至東郡，兗州刺史王昶請與相見，終日不開一言，自以不能測。太尉蔣濟聞其有雋才而辟之，籍詣都亭奏記曰：“伏惟明公以含一之德，據上臺之位，英豪翹首，俊賢抗足。開府之日，人人自以為掾屬；辟書始下，而下走為首。昔子夏在於西河之上，而文侯擁篲；鄒子處於黍谷之陰，而昭王陪乘。夫布衣韋帶

³⁶ *Sanguozhi* 三國志, *Weishu* 魏書 juan 21, Wang Can zhuan 王粲傳 (*Sanguo zhi*, ZHSJ, 1959,1964, p. 604).

³⁷ *Jinshu* 晉書 juan 49 (*Jinshu*, ZHSJ, 1974, p. 1359-1362).

之士，孤居特立，王公大人所以禮下之者，為道存也。今籍無鄒、魯之道，而有其陋，猥見采擇，無以稱當。方將耕於東臯之陽，輸黍稷之余稅。負薪疲病，足力不強，補吏之召，非所克堪。乞回謬恩，以光清舉。”初，濟恐籍不至，得記欣然。遣卒迎之，而籍已去，濟大怒。於是鄉親共喻之，乃就吏。後謝病歸。復為尚書郎，少時，又以病免。及曹爽輔政，召為參軍。籍因以疾辭，屏於田裏。歲余而爽誅，時人服其遠識。宣帝為太傅，命籍為從事中郎。及帝崩，復為景帝大司馬從事中郎。高貴鄉公即位，封關內侯，徙散騎常侍。籍本有濟世志，屬魏晉之際，天下多故，名士少有全者，籍由是不與世事，遂酣飲為常。文帝初欲為武帝求婚於籍，籍醉六十日，不得言而止。鐘會數以時事問之，欲因其可否而致之罪，皆以酣醉獲免。及文帝輔政，籍嘗從容言於帝曰：“籍平生曾遊東平，樂其風土。”帝大悅，即拜東平相。籍乘驢到郡，壞府舍屏鄣，使內外相望，法令清簡，旬日而還。帝引為大將軍從事中郎。有司言有子殺母者，籍曰：“嘻！殺父乃可，至殺母乎！”坐者怪其失言。帝曰：“殺父，天下之極惡，而以為可乎？”籍曰：“禽獸知母而不知父，殺父，禽獸之類也。殺母，禽獸之不若。”眾乃悅服。籍聞步兵廚營人善釀，有貯酒三百斛，乃求為步兵校尉。遺落世事，雖去佐職，恆遊府內，朝宴必與焉。會帝讓九錫，公卿將勸進，使籍為其辭。籍沈醉忘作，臨詣府，使取之，見籍方據案醉眠。使者以告，籍便書案，使寫之，無所改竄。辭甚清壯，為時所重。籍雖不拘禮教，然發言玄遠，口不臧否人物。性至孝，母終，正與人圍棋，對者求止，籍留與決賭。既而飲酒二鬥，舉聲一號，吐血數升。及將葬，食一蒸肫，飲二鬥酒，然後臨訣，直言窮矣，舉聲一號，因又吐血數升，毀瘠骨立，殆致滅性。裴楷往吊之，籍散發箕踞，醉而直視，楷吊唁畢便去。或問楷：“凡吊者，主哭，客乃為禮。籍既不哭，君何為哭？”楷曰：“阮籍既方外之士，故不崇禮典。我俗中之士，故以軌儀自居。”時人嘆為兩得。籍又能為青白眼，見禮俗之士，以白眼對之。及嵇喜來吊，籍作白眼，喜不懌而退。喜弟康聞之，乃賚酒挾琴造焉，籍大悅，乃見青眼。由是禮法之士疾之若仇，而帝每保護之。籍嫂嘗歸寧，籍相見與別。或譏之，籍曰：“禮豈為我設邪！”鄰家少婦有美色，當壚沽酒。籍嘗詣飲，醉，便臥其側。籍既不自嫌，其夫察之，亦不疑也。兵家女有才色，未嫁而死。籍不識其父兄，徑往哭之，盡哀而還。其外坦蕩而內淳至，皆此類也。時率意獨駕，不由徑路，車跡所窮，輒慟哭而反。嘗登廣武，觀楚、漢戰處，嘆曰：“時無英雄，使豎子成名！”登武牢山，望京邑而嘆，於是賦《豪傑詩》。景元四年冬卒，時年五十四。籍能屬文，初不留思。作《詠懷詩》八十余篇，為世所重。著《達莊論》，敘無為之貴。文多不錄。籍嘗於蘇門山遇孫登，與商略終古及棲神導氣之術，登皆不應，籍因長嘯而退。至半嶺，聞有聲若鸞鳳之音，響乎巖谷，乃登之嘯也。遂歸著《大人先生傳》，其略曰：“世人所謂君子，惟法是修，惟禮是克。手執圭璧，足履繩墨。行欲為目前檢，言欲為無窮則。少稱鄉黨，長聞鄰國。上欲圖三公，下不失九州牧。獨不見群虱之處裠中，逃乎深縫，匿乎壞絮，自以為吉宅也。行不敢離縫際，動不敢出裠襠，自以為得繩墨也。然炎丘火流，焦邑滅都，群虱處於裠中而不能出也。君子之處域內，何異夫虱之處裠中乎！”此亦籍之胸懷本趣也。

3) Ruan Ji dans le *Shishuo xinyu* 世說新語 : anecdotes traduites

1.15 晉文王稱阮嗣宗至慎，每與之言，言皆玄遠，未嘗臧否人物。

Sima Zhao louait un jour l'extrême prudence de Ruan Ji : à chaque fois que l'on parle avec lui, il s'exprime sur des sujets abstrus et lointains et ne profère jamais la moindre critique sur autrui.

4.67 魏朝封晉文王為公，備禮九錫，文王固讓不受。公卿將校當詣府敦喻。司空鄭冲馳遣信就阮籍求文。籍時在袁孝尼家，宿醉扶起，書札為之，無所點定，乃寫付使。時人以為神筆。

Lorsque la cour de Wei conféra à Sima Zhao, Prince de Jin, le titre de Duc, s'appêtant à donner pour lui la grande cérémonie des Neuf Distinctions, Sima Zhao fit mine de les refuser fermement. Les plus hauts dignitaires civils et militaires allèrent le trouver dans ses quartiers pour le presser d'accepter. Le Ministre des Travaux Publics Zheng Chong³⁸ dépêcha un messenger chez Ruan Ji pour le prier de composer le texte [destiné à convaincre Sima Zhao d'accepter l'investiture]. Ruan Ji se trouvait chez Yuan Xiaoni³⁹, où il s'était enivré toute la nuit au point qu'il avait besoin d'être soutenu pour se lever. Il écrivit directement sur une tablette de bois, sans relecture ni révision, il composa le texte et le remit au messenger. Les contemporains considèrent cette pièce comme un écrit d'inspiration divine⁴⁰.

18.1 阮步兵嘯，聞數百步。蘇門山中，忽有真人，樵伐者咸共傳說。阮籍往觀，見其人擁膝巖側。籍登嶺就之，箕踞相對。籍商略終古，上陳黃、農玄寂之道，下考三代盛德之美，以問之，屹然不應。復敘有為之教，棲神導氣之術以觀之，彼猶如前，凝矚不轉。籍因對之長嘯。良久，乃笑曰：「可更作。」籍復嘯。意盡，退，還半嶺許，聞上咽然有聲，如數部鼓吹，林谷傳響。顧看，迺向人嘯也。

Lorsque Ruan Ji sifflait on pouvait l'entendre à des centaines de pas à la ronde. Dans les montagnes de Sumen, un Homme Véritable fit son apparition, dont parlaient tous les coupeurs de bois. Ruan Ji alla se rendre compte par lui même des choses, et vit cet homme accroupi les genoux contre sa poitrine au bord de la falaise. Ruan Ji grimpa jusqu'au sommet pour s'en rapprocher et s'assit en vis-à-vis, les jambes écartées devant lui⁴¹. Ruan Ji discourt des temps les plus reculés, depuis la Voie mystérieuse et silencieuse de l'Empereur Jaune et de Shennong, pour finir avec l'excellence de la vertu suprême des trois âges (Xia, Shang, Zhou). Mais lorsqu'il le questionna, l'autre resta silencieux et ne répondit rien. Ruan Ji poursuivit alors avec les doctrines de l'activisme et les techniques du repos des esprits et de la conduite des souffles. Mais lorsque il le regardait, l'autre restait exactement comme auparavant, le regard fixe et immobile. Alors Ruan Ji lui fit face et émit un long sifflement. Après un long moment, l'homme lui dit en riant : « Faites-le encore. » Ruan Ji siffla une seconde fois, mais son intérêt s'étant épuisé, il se retira. Lorsqu'il fut redescendu jusqu'à mi-pente, il entendit un son qui semblait fait de plusieurs tambours et flûtes, répercuté à travers les vallées et les forêts ; se retournant pour regarder, Ruan Ji vit que celui qui sifflait n'était autre que cet homme qu'il venait de quitter.

³⁸ Zheng Chong 鄭冲 : lettré confucéen (éditeur d'un commentaire sur le *Lunyu*) et grand dignitaire. Il commença sa carrière comme Gouverneur de la commanderie de Chenliu et fut promu en 251 Directeur des Travaux, avec rang de noblesse. Après l'établissement de la nouvelle dynastie, il fut récompensé pour sa contribution par les titres de Grand Tuteur et de Duc. Biographie dans le *Jinshu* juan 33.

³⁹ Yuan Zhun 袁準, neveu de Ji Kang, était issu d'une famille célèbre. D'un naturel plutôt réservé et effacé, il n'occupa que des postes mineurs dans l'administration des Wei. Il laissa en revanche un grand nombre de textes, dont la majorité s'est perdue mais qui témoignent de sa préoccupation pour les questions philosophiques de son époque *Sanguozhi* 11 et *Jinshu* 83.

⁴⁰ Ce texte restera considéré comme un morceau d'anthologie.

⁴¹ Posture peu cérémonieuse qui contrevient aux prescriptions du *Mémoire sur les Rites*.

23.1 陳留阮籍，譙國嵇康，河內山濤，三人年皆相比，康年少亞之。預此契者：沛國劉伶，陳留阮咸，河內向秀，琅邪王戎。七人常集于竹林之下，肆意酣暢，故世謂竹林七賢。

Ruan Ji de Chenliu, Ji Kang de Jiao, Shan Tao de Henei avaient à peu près le même âge, Ji Kang étant le plus jeune. Ils furent ensuite rejoints par Liu Ling de Pei, Ruan Xian de Chenliu, Xiang Xiu de Henei, et Wang Rong de Langye. Ils se réunissaient souvent sous les bambous, laissant aller leurs pensées tout à leur gré et buvant tout leur saoul, c'est pourquoi leur siècle les surnomma les « Sept Sages de la Forêt de Bambous ».

23.2 阮籍遭母喪，在晉文王坐進酒肉。司隸何曾亦在坐，曰：「明公方以孝治天下，而阮籍以重喪，顯於公坐飲酒食肉，宜流之海外，以正風教。」文王曰：「嗣宗毀頓如此，君不能共憂之，何謂？且有疾而飲酒食肉，固喪禮也！」籍飲噉不輟，神色自若。

Alors que Ruan Ji était en deuil de sa mère, il était présent à un banquet chez le prince Wen de Jin (= Sima Zhao), se servant de la viande et du vin. Le censeur de la capitale He Zeng également présent, dit : « Votre Excellence gouverne le monde avec la piété filiale, or Ruan Ji en période de grand deuil paraît chez vous, buvant du vin et mangeant de la viande : il convient de le bannir par-delà les mers pour rectifier les enseignements sur les mœurs publiques. » Sima Zhao répondit : « Ruan Ji est émacié et déprimé à ce point, or vous êtes incapable de partager sa peine, pourquoi ? De plus, en cas de maladie sévère le vin et la viande s'accordent avec les rites de deuil. » Ruan Ji continuait de boire et manger sans s'interrompre, imperturbable et parfaitement maître de lui.

23.5 步兵校尉缺，廚中有貯酒數百斛，阮籍乃求為步兵校尉。

Le poste de commandant d'infanterie se retrouva vacant. Plusieurs centaines de *hu* de vin étaient entreposées dans les caves, aussi Ruan Ji demanda-t-il à être nommé à ce poste.

23.7 阮籍嫂嘗還家，籍見與別。或譏之。籍曰：「禮豈為我輩設也？」

Un jour que la belle-sœur de Ruan Ji rentrait chez elle, il la vit et lui dit adieu. Quelqu'un lui en fit le reproche, à quoi il répondit : « Les rites auraient-ils été faits pour des gens comme moi ? »

23.8 阮公鄰家婦有美色，當壚酤酒。阮與王安豐常從婦飲酒，阮醉，便眠其婦側。夫始殊疑之，伺察，終無他意。

La femme du voisin de Ruan Ji était fort jolie. Elle vendait du vin. Ruan Ji et Wang Rong allaient souvent boire chez elle, et lorsque Ruan Ji était saoul il se couchait et s'endormait à son côté. Le mari de la jeune femme fut très suspicieux dans un premier temps, puis l'ayant attentivement observé il se rendit compte que Ruan Ji n'avait pas d'autre intention.

23.9 阮籍當葬母，蒸一肥豚，飲酒二斗，然後臨訣，直言「窮矣」！都得一號，因吐血，廢頓良久。

Alors que Ruan Ji était sur le point d'enterrer sa mère, il se fit cuire de la viande grasse de porc et avala deux boisseaux de vin. Puis au moment de lui dire adieu, il poussa un simple « C'en est fini ! » et cracha du sang. S'ensuivit un long dépérissement.

23.10 阮仲容、步兵居道南，諸阮居道北。北阮皆富，南阮貧。七月七日，北阮盛曬衣，皆紗羅錦綺。仲容以竿掛大布犢鼻(巾軍)於中庭。人或怪之，答曰：「未能免俗，聊復爾耳！」

Ruan Xian et Ruan Ji habitaient du côté sud de la route, les autres membres de la famille Ruan du côté nord. Les Ruan du nord étaient riches, les Ruan du sud étaient pauvres. Selon une vieille coutume, le septième jour du septième mois, les Ruan du nord sortaient leur garde-robe pour l'étendre au soleil : dans la cour, ce n'étaient que brocards étincelants et soieries colorées, éblouissant les yeux. Ruan Xian et Ruan Ji quant à eux suspendirent un caleçon en toile grossière à une perche qu'ils plantèrent au milieu de leur cour. À ceux qui trouvent la chose

étrange ils expliquèrent : « N'ayant pu nous soustraire complètement aux usages du vulgaire, voilà à quoi nous en sommes réduits ! »

23.11 阮步兵喪母，裴令公往弔之。阮方醉，散髮坐床，箕踞不哭。裴至，下席於地，哭弔嘯畢，便去。或問裴：「凡弔，主人哭，客乃為禮。阮既不哭，君何為哭？」裴曰：「阮方外之人，故不崇禮制；我輩俗中人，故以儀軌自居。」時人歎為兩得其中。

Alors que Ruan Ji était en deuil de sa mère, Pei Kai vient lui présenter ses condoléances. Ruan Ji était ivre, assis les cheveux détachés sur son lit, les jambes étendues devant lui, sans pleurer. Lorsque Pei Kai arriva, il mit une natte par terre, pleura, présenta ses condoléances puis s'en alla. Quelqu'un demanda à Pei Kai : « L'usage veut que pour les condoléances l'hôte qui porte le deuil pleure, et que l'invité lui rende simplement ses hommages. Ruan Ji ne pleurant pas, pourquoi vous-même avez-vous pleuré ? » Pei Kai répondit : « Ruan Ji est un homme à part / au-delà de la moralité ordinaire, c'est pourquoi il ne respecte pas les cérémonies rituelles. Des gens comme vous et moi appartenons au domaine de la coutume ordinaire, c'est pourquoi nous nous tenons dans la voie régulière indiquée par l'étiquette. » Les contemporains admirèrent la manière dont chacun des deux avait trouvé son centre.

23.12 諸阮皆能飲酒，仲容至宗人間共集，不復用常杯斟酌，以大甕盛酒，圍坐，相向大酌。時有群豬來飲，直接去上，便共飲之。

Les Ruan étaient tous de grands buveurs. Lorsque Ruan Xian arriva parmi les membres de son clan pour se joindre à eux, ils cessèrent d'utiliser les coupes ordinaires pour porter des toasts, et s'assirent en vis à vis tout autour d'une grande jarre remplie de vin, à laquelle ils puisaient directement de grandes rasades. À un moment, une bande de cochons arriva pour boire : ils se dirigèrent directement sur la jarre, et dès lors hommes et cochons se mirent à boire tous ensemble.

23.51 王孝伯問王大：「阮籍何如司馬相如？」王大曰：「阮籍胸中壘塊，故須酒澆之。」 Wang Xiaobo (= Wang Gong) demanda un jour à Wang Chen : « Comment Ruan Ji pourrait-il égaler Sima Xiangru ? » Wang Chen répondit : « Les pierres s'accumulent dans la poitrine de Ruan Ji, c'est pourquoi il a besoin de vin pour les arroser. »

24.1 晉文王功德盛大，坐席嚴敬，擬於王者。唯阮籍在坐，箕踞嘯歌，酣放自若。

Le mérite et la vertu du prince Wen de Jin (Sima Zhao) étaient considérables ; lorsque il avait pris place en compagnie, il était majestueux et inspirait le respect dû à un roi. Seul Ruan Ji était assis en sa présence les jambes étendues devant lui, sifflant et chantant, buvant sans retenue, parfaitement à l'aise.

24.2 王戎弱冠詣阮籍，時劉公榮在坐。阮謂王曰：「偶有二斗美酒，當與君共飲。彼公榮者，無預焉。」二人交觴酬酢，公榮遂不得一椀。而言語談戲，三人無異。或有問之者，阮荅曰：「勝公榮者，不得不與飲酒；不如公榮者，不可不與飲酒。唯公榮，可不與飲酒。」

Wang Rong qui avait atteint la maturité vint rendre visite à Ruan Ji. Liu Chang était alors aussi présent. Ruan Ji dit à Wang Rong : « J'ai deux boisseaux d'excellent vin que je vais boire avec toi ; ce monsieur quant à lui ne se joindra pas à nous. » Les deux hommes échangèrent des toasts et burent à la santé l'un de l'autre, tandis que Liu Chang n'eut pas la moindre coupe. Cependant, dans leurs conversations et leurs plaisanteries, tous trois se comportaient comme s'il n'y avait là rien d'anormal. Quand quelqu'un questionna Ruan Ji à ce sujet, il expliqua : « Celui qui est supérieur à Liu Chang, je ne puis ne pas boire avec lui. Et celui qui lui est inférieur, je ne puis ne pas boire avec lui non plus. C'est seulement avec Liu Chang lui-même que je peux ne pas boire. »

仁之事者，必務求興天下之利，除天下之害。將以為法乎天下，利人乎即為，不利人乎即止。且夫仁者之為天下度也，非為其目之所美，耳之所樂，口之所甘，身體之所安；以此虧奪民衣食之財，仁者弗為也。是故子墨子之所以非樂者，非以大鍾、鳴鼓、琴瑟、竽笙之聲以為不樂也；非以刻鏤華文章之色以為不美也；非以糲黍煎炙之味以為不甘也；非以高臺厚榭邃野之居以為不安也。雖身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其樂也，然上考之不中聖王之事，下度之不中萬民之利，是故子墨子曰：為樂非也。

L'homme de bien qui se consacre aux affaires publiques doit s'employer à rechercher ce qui est bénéfique pour le royaume, et à rejeter ce qui lui est nuisible. Voulant proposer au monde un modèle à imiter, il adopte ce qui est bon pour les hommes, et écarte ce qui ne leur est pas avantageux. Lorsqu'il fait des projets pour le bien-être du peuple, il ne prend pas en considération ce que les yeux trouvent beau, ce dont se réjouissent les oreilles, ce dont se délecte la bouche et ce que le corps trouve confortable. Si tout cela se fait au détriment pour le peuple de ses moyens de se vêtir et de se nourrir, l'homme de bien ne l'entreprend pas. Ce pourquoi Mozi condamne la musique, n'est pas que les sons des cloches, des cithares et des instruments à vent ne sont pas plaisants, ce n'est pas non plus parce que la vue des ornements et des sculptures n'est pas belle, ce n'est pas non plus parce que la saveur des viandes grillées n'est pas délicieuse, et enfin pas non plus parce que les hautes tours, les larges pavillons et les halls paisibles ne sont pas confortables. Le corps sait bien que c'est confortable, la bouche sait que c'est délicieux, les yeux savent que c'est beau, les oreilles savent que c'est plaisant, mais si l'on examine les choses, en amont elles ne sont pas en accord avec les actions des sages rois de l'antiquité, et en aval elles ne sont pas non plus conformes à l'intérêt du peuple. C'est pourquoi Mozi dit : s'adonner à la musique est une mauvaise chose.

民有三患：飢者不得食，寒者不得衣，勞者不得息，三者民之巨患也。然即當為之撞巨鍾、擊鳴鼓、彈琴瑟、吹竽笙而揚干戚，民衣食之財將安可得乎？（...）今有大國即攻小國，有大家即伐小家，強劫弱，眾暴寡，詐欺愚，貴傲賤，寇亂盜賊並興，不可禁止也。然即當為之撞巨鍾、擊鳴鼓、彈琴瑟、吹竽笙而揚干戚，天下之亂也，將安可得而治與？（...）是故子墨子曰：“姑嘗厚措斂乎萬民，以為大鍾、鳴鼓、琴瑟、竽笙之聲，以求興天下之利，除天下之害而無補也。”是故子墨子曰：為樂非也。

Le peuple est principalement confronté à trois maux : la faim, le froid, la fatigue, telles sont ses plus grandes sources de tracas. Or faire résonner les cloches, les tambours et les cithares, brandir les haches et les boucliers, cela contribue-t-il à les vêtir et à les nourrir ? (...) Et lorsque les grands états attaquent les petits, les grandes familles molestent les petites, les forts oppriment les faibles, les majorités tyrannisent les minorités, les intelligents trompent les idiots, les éminents méprisent les humbles, lorsque bandits et brigands prolifèrent de toutes parts, les cloches, les tambours etc. contribuent-ils à sauver le monde du chaos et à restaurer l'ordre ? (...) Vouloir promouvoir ce qui est bénéfique pour le peuple et éliminer ce qui lui nuit, tout en accablant le peuple de taxes pour faire construire cloches, tambours, cithares n'est strictement d'aucune utilité. C'est pourquoi Mozi dit : s'adonner à la musique est une mauvaise chose.

⁴² Mozi 墨子, « fei yue » 非樂, juan 8 chap. 32. Wu Yujiang 吳毓江, Sun Qizhi 孫啟治 *Mozi jiaozhu* 墨子校注 Pékin, ZHSJ 1993, p. 379-399.

鍾 (...) 弗撞擊，將何樂得焉哉？其說將必撞擊之，惟勿撞擊，將必不使老與遲者。老與遲者，耳目不聰明，股肱不畢強， (...) 將必使當年，因其耳目之聰明，股肱之畢強 (...)。使丈夫為之，廢丈夫耕稼樹藝之時，使婦人為之，廢婦人紡績織紵之事。今王公大人唯毋為樂，虧奪民衣食之時以拊樂，如此多也。是故子墨子曰：為樂非也。

Tant que ces cloches ne sont pas frappées, quel plaisir procurent-elles ? Il faut donc les frapper ; les personnes employées pour cette tâche ne seront évidemment pas des personnes âgées ou des tout jeunes enfants, dont les yeux et les oreilles ne sont pas bien aiguisés, les quatre membres pas pleinement vigoureux (...), mais de jeunes gens aux sens bien aiguisés, aux bras et aux jambes assez bien musclés. Si ce sont de jeunes hommes, ils sont éloignés des travaux des champs ; si ce sont des jeunes femmes elles sont éloignées de leurs travaux de filage et de tissage. Ainsi les dirigeants et les ministres ont-ils leur musique au détriment du temps que le peuple pourrait consacrer à se nourrir et se vêtir. C'est pourquoi Mozi dit : s'adonner à la musique est une mauvaise chose.

今惟毋在乎王公大人說樂而聽之，即必不能蚤朝晏退，聽獄治政，是故國家亂而社稷危矣。今惟毋在乎士君子說樂而聽之，即必不能竭股肱之力，宣其思慮之智，內治官府，外收斂關市、山林、澤梁之利，以實倉廩府庫，是故倉廩府庫不實。今惟毋在乎農夫說樂而聽之，即必不能蚤出暮入，耕稼樹藝，多聚叔粟，是故叔粟不足。今惟毋在乎婦人說樂而聽之，即不必能夙興夜寐，紡績織紵，多治麻絲葛緒網布繆，是故布繆不興。曰：孰為大人之聽治而廢國家之從事？曰：樂也。是故子墨子曰：為樂，非也。

Si les rois et les hauts officiels se réjouissent de la musique et se mettent à l'écouter, ils ne seront plus en mesure de se rendre tôt à la cour et de se retirer tard pour écouter les sentences des affaires judiciaires et gérer les affaires du gouvernement, c'est pourquoi le royaume sera bientôt dans le désordre et l'état en danger. Si les gentilshommes se réjouissent de la musique et se mettent à l'écouter, ils ne seront plus en mesure de dépenser toute l'énergie de leur corps et les compétences de leur esprit pour se charger de l'administration locale et collecter les taxes des passes et des marchés sur les produits des montagnes et des forêts, des lacs et des champs, de manière à remplir les greniers et la trésorerie ; c'est pourquoi ceux-ci ne seront pas suffisamment alimentés. Si les fermiers se réjouissent de la musique et se mettent à l'écouter, ils ne seront plus en mesure de partir dès l'aube pour les champs et de rentrer au crépuscule, pour planter les semences et les arbres de manière à produire une grande quantité de grain, c'est pourquoi celui-ci ne sera pas suffisant. Si les femmes se réjouissent de la musique et se mettent à l'écouter, elles ne seront pas en mesure de se lever aux aurores et de veiller tard dans la nuit pour filer et tisser de manière à produire une grande quantité de soie, de lin et d'étoffe, par conséquent ceux-ci ne seront pas suffisants. Si l'on demande « Qu'est-ce qui a causé la négligence des dirigeants et du petit peuple à l'égard de leurs tâches respectives ? », on répondra que la musique est responsable. C'est pourquoi Mozi dit : s'adonner à la musique est une mauvaise chose.

逸群公子，體奇好異。傲世忘榮，絕棄人事。睇高慕古，長想遠思。將登箕山以抗節，浮滄海以遊誌。於是延友生，集同好。精性命之至機，研道德之玄奧。潛流俗之未悟，獨超然而先覺。狹世路之厄僻，仰天衢而高蹈。邈媿俗而遺身，乃慷慨而長嘯。於時曜靈俄景，流光濛汜。逍遙攜手，踟躕步趾。發妙聲於丹唇，激哀音於皓齒。響抑揚而潛轉，氣沖郁而燦起。協黃宮於清角，雜商羽於流徵。飄遊雲於泰清，集長風乎萬裏。曲既終而響絕，遺餘玩而未已。良自然之至音，非絲竹之所擬。是故聲不假器，用不借物。近取諸身，役心禦氣。動唇有曲，發口成音。觸類感物，因歌隨吟。大而不洩，細而不沈。清激切於竽笙，優潤和於瑟琴。玄妙足以通神悟靈，精微足以窮幽測深。收激楚之哀荒，節北裏之奢淫。濟洪災於炎旱，反亢陽於重陰。唱引萬變，曲用無方。和樂怡懌，悲傷摧藏。時幽散而將絕，中矯厲而慨慷。徐婉約而優遊，紛繁驚而激揚。情既思而能反，心雖哀而不傷。總八音之至和，固極樂而無荒。若乃登高臺以臨遠，披文軒而騁望。喟仰抃而抗首，嘈長引而嚶亮。或舒肆而自反，或徘徊而復放。或冉弱而柔撓，或澎湃而奔壯。橫郁鳴而滔洶，冽飄眇而清昶。逸氣奮湧，繽紛交錯。列列枳揚，啾啾響作。奏胡馬之長思，向寒風乎北朔。又似鴻雁之將雛，群鳴號乎沙漠。故能因形創聲，隨事造曲。應物無窮，機發響速。拂郁沖流，參譚雲屬。若離若合，將絕復續。飛廉鼓於幽隧，猛虎應於中谷。南箕動於穹蒼，清枳振乎喬木。散滯積而播揚，蕩埃藹之混濁。變陰陽之至和，移淫風之穢俗。若乃遊崇崗，陵景山。臨巖側，望流川。坐盤石，漱清泉。藉臯蘭之猗靡，蔭脩竹之蟬娟。乃吟詠而發散，聲駱驛而響連。舒蓄思之悱憤，奮久結之纏綿。心滌蕩而無累，誌離俗而飄然。若夫假象金革，擬則陶匏。眾聲繁奏，若笳若簫。礮礮震隱，訇濇口聊嘈。發徵則隆冬熙蒸，騁羽則嚴霜夏雕。動商則秋霖春降，奏角則谷風鳴條。音均不恒，曲無定制。行而不流，止而不滯。隨口吻而發揚，假芳氣而遠逝。音要妙而流響，聲激曜而清厲。信自然之極麗，羌殊尤而絕世。越韶夏與鹹池，何徒取異乎鄭衛。於時綿駒結舌而喪精，王豹杜口而失色。虞公輟聲而止歌，寧子檢手而嘆息。鍾期棄琴而改聽，孔父忘味而不食。百獸率舞而抃足，鳳皇來儀而拊翼。乃知長嘯之奇妙，蓋亦音聲之至極。

D – ÉTUDE DE LA MÉLODIE POUR CITHARE « LE FOL IVRE » (JIUKUANG 酒狂)

O Folie, superbe ivrognesse, quand, d'un coup de pied tu ouvres ta porte
et badines devant le public ;
quand tu vides ton sac en une nuit et fais la nique à la prudence ;
quand, sans rime ni raison, tu marches dans d'étranges sentiers et joues
avec des babioles ;
quand, naviguant au milieu des orages, tu casses en deux ton
gouvernail ;
... alors, je te suis, ma camarade, je m'enivre avec toi et je me donne au
diable.

J'ai perdu mes jours et mes nuits dans la compagnie de sages et honnêtes
voisins.
Beaucoup de savoir a grisonné mes cheveux et beaucoup de veilles ont
obscurci mon regard.
Pendant des années j'ai recueilli et entassé des bribes et des morceaux de
science :
que maintenant je les écrase, que je danse sur eux et que je les jette à tous
les vents.
Car je sais que la suprême sagesse est d'être ivre et de se donner au
diable.
Que s'évanouissent tous les scrupules trompeurs. Laissez-moi
désespérément perdre ma route.

Qu'un transport de vertige sauvage vienne et me balaye loin du port.
Le monde est peuplé de gens honorables, de travailleurs utiles et habiles.
Il y a des hommes qui se tiennent aisément au premier rang ; d'autres qui
occupent décemment le second.
Laissez-les être utiles et prospères et laissez-moi être inutile et fou.
Car, je le sais, là est la fin de tous les travaux : être ivre et se donner au
diable.

Je jure de renoncer désormais à toute prétention de dignité et de décence.
J'abandonne mon orgueil de savoir et mon jugement du vrai et du faux.
Je brise le réceptacle de mes souvenirs, éparpillant jusqu'aux dernières
gouttes de mes larmes.
Je me plonge dans l'écume du vin rouge des baies et j'en illumine mon
rire.
La politesse et la gravité, je les déchire en lambeaux.
Je fais le serment sacré d'être indigne, d'être ivrogne et d'aller au diable.

Rabindranath Tagore : Le Jardinier d'amour⁴³

⁴³ R. Tagore : *Le Jardinier d'amour* XLII, traduit par H. Mirabaud-Thorens, Gallimard, 1963, p. 80-81.

Introduction

醉翁之意端不在乎酒...

Ce n'est pas dans l'alcool que l'on trouvera la vérité de l'homme ivre...

Ruan Ji, connu pour être un grand joueur de *qin* 琴 (cithare à sept cordes), est également le compositeur d'une mélodie pour cet instrument : *Jiukuang* 酒狂, que nous proposons de traduire « le Fol ivre »⁴⁴. Dans la mesure où c'est le seul morceau du répertoire existant qui lui soit attribué⁴⁵, au regard des quelque cent textes de son œuvre littéraire, dont une petite dizaine plus ou moins directement relatifs à la musique, il a d'emblée suscité notre intérêt ; et ce d'autant plus qu'il renvoie à l'expérience réelle et vraisemblablement quotidienne de l'alcool chez Ruan Ji. Ces considérations liminaires nous invitent à réfléchir sur cette œuvre et à nous interroger sur son statut, son inspiration, la signification et la valeur qu'on doit lui accorder, les enseignements qu'on peut en tirer concernant la pratique et l'esthétique musicales de Ruan Ji.

Nous soulignerons pour commencer la double exception qui fait de *Jiukuang* une œuvre unique et saillante dans le répertoire de *qin* : d'un point de vue formel, *Jiukuang*, avec son rythme ternaire (c'est le seul cas connu de morceau qui ne soit pas construit sur la base d'une mesure à deux temps), son architecture très charpentée, sa grande musicalité malgré une relative simplicité technique, son exceptionnelle brièveté (environ deux minutes, quand la durée moyenne des morceaux pour *qin* se situe entre cinq et dix minutes), est un air tout à fait singulier et immédiatement remarquable. En vérité, il instaure déjà par son titre, et donc par le thème annoncé, un contraste très net avec le reste du répertoire, l'ivresse et l'état de folie dans lequel elle transporte étant un sujet atypique et peu représenté dans la musique pour *qin*.

En dépit, ou peut-être en vertu de son caractère insolite, *Jiukuang* jouit d'une large popularité auprès des joueurs de *qin* (on compte près d'une vingtaine de versions enregistrées) comme des auditeurs, et peut être considéré, tant musicalement que symboliquement, comme un petit chef-d'œuvre de la musique pour *qin*. Toutefois, il ne semble guère avoir retenu l'attention des différents spécialistes intéressés à la vie, à l'œuvre, à la pensée ou à l'esthétique de Ruan Ji. Peut-être en raison de sa brièveté ou de son unicité, qui ne livrent pas suffisamment de matière à l'analyse de sa pratique musicale, *Jiukuang* est le plus souvent simplement mentionné à titre d'illustration de ses habitudes éthyliques, mais ne semble nullement considéré comme une œuvre à part entière ; ou bien lorsque c'est le cas, il ne suscite pas suffisamment la curiosité pour qu'en soit dit autre chose que des poncifs à peine soumis à l'examen critique. C'est donc la signification de ce morceau que nous nous proposons d'étudier ici, afin de pallier d'une part l'injuste paucité

⁴⁴ Autres traductions possibles : « Folie de l'ivresse » ou « Déchainé par l'ivresse » ; en anglais, Cai Liangyu propose « Intoxicated », « Feigned Drunkness » et « A Drunken Man ». Cf. Cai Liangyu 蔡良玉 : *Guqin yishu hanying shuangyu xiao cidian* 古琴藝術漢英雙語小辭典 (*L'Art de la cithare : Petit dictionnaire chinois-anglais*), Shanghai, Shanghai yinyue xueyuan CBS, 2007, p. 80. Le morceau est joint, dans plusieurs versions que nous commenterons au cours de cette étude, en annexe audio.

⁴⁵ Rien ne permet de dire si Ruan Ji a composé d'autres airs qui ne nous seraient pas parvenus. *Jiukuang* n'est pas mentionné dans sa biographie, et quoique les sources plus tardives (Ming-Qing) lui en décerneront le plus souvent la paternité, une certaine circonspection reste de mise quant à cette attribution. Selon certains spécialistes comme Yang Dian 楊典, la composition serait en réalité ultérieure (probablement après les Tang) ; mais dans la mesure où *Jiukuang* s'accordait intimement à la personnalité et à la vie de Ruan Ji, il lui a été unanimement rattaché (communication privée). Cf. aussi Xiu Hailin 修海林 et Li Jiti 李吉提 : *Zhongguo yinyue de lishi yu shenmei* 中國音樂的歷史與審美 (*Histoire et esthétique de la musique chinoise*), Pékin, Renmin daxue CBS, 2008, p. 75.

des travaux sur ce qui nous semble une œuvre importante de Ruan Ji, et d'éclairer d'autre part un nouvel aspect de ses conceptions musicales, en complétant l'examen théorique des textes par une réflexion sur sa pratique.

Ivresse et folie : remarques liminaires sur le titre

L'observation du titre nous permet de poser les premiers jalons de la réflexion et de mettre en place ses principaux enjeux. Ce titre nous donne en effet d'emblée à entendre *Jiukuang* comme un *autoportrait musical* de son auteur, mais un autoportrait qui, de par l'éventail sémantique de chacun des termes, s'avère complexe et protéiforme :

Kuang 狂 a le sens général de « fou, extravagant, insensé », décliné sur différents degrés et nuances : « frénétique, agité », « brusque, impétueux », « furieux, brutal », « libertin, débauché »⁴⁶. Le *Shuowen jiezi* 說文解字 de Xu Shen 許慎 nous livre l'étymologie de ce mot, qui s'applique initialement au chien enragé⁴⁷. Parmi les usages anciens inventoriés dans le *Ricci*, on relève le sens de « idiot, stupide »⁴⁸, qui retient notre attention parce qu'il renvoie à l'état de stupeur, d'hébétude (*chi* 癡) souvent évoqué à propos de Ruan Ji, notamment dans la biographie du *Jinshu*. Enfin, si en français « fou » peut se comprendre comme « déchaîné », alors on pensera à celui qui au sens propre n'a *plus de chaînes*, plus d'entraves, qui est littéralement *débridé* ; autrement dit de manière figurée « libertin, licencieux », comme dans les anecdotes consignées dans la section « rendan » 任誕 du *Shishuo Xinyu*, mais aussi « libre, affranchi », comme y aspirait Ruan Ji dans sa quête de transcendance et d'évasion mystique.

Quant à l'alcool *jiu* 酒, il renvoie bien sûr à l'expérience intime qu'avait Ruan Ji de l'ivresse, expérience dont nous avons souligné la complexité : procédant de motivations diverses et irréductibles à l'une seule d'entre elles, l'éthylisme peut être interprété chez lui à la fois comme l'épanchement cathartique d'une conscience opprimée et déchirée, le besoin d'un philtre balsamique ou d'un breuvage anesthésique contre l'angoisse et la douleur, une expression d'anti-ritualisme et de contestation de valeurs et de normes artificielles imposées par un pouvoir illégitime, une stratégie de survie par éviction et prostration volontaire, ou enfin le moyen d'une libération physique et spirituelle, d'une évasion mystique hors du siècle.

En somme, ces deux termes du titre synthétisent toute une palette de significations qui constituent autant d'aspects de la personnalité, de la psychologie, du mode de vie de Ruan Ji, et évidemment de son œuvre, poétique comme musicale. De libéré à libertin, de fuyant à frondeur, le « Fol Ivre » dissimule maintes facettes sous les vapeurs de l'alcool, et l'on trouvera autant de significations à *Jiukuang* qu'il en existe de l'ivresse de Ruan Ji.

Nous exposerons donc les significations de cette œuvre et ses implications esthétiques, en approfondissant les remarques liminaires soulevées par son titre suivant les axes suivants : du point de vue de son objet ou de son thème, l'ivresse, *Jiukuang* est présenté comme un air de la dépression, de la fuite ou de la contestation politique : telle est l'interprétation qu'on en lit le plus souvent, et qui souligne avant tout les motivations « négatives » de l'ivresse chez Ruan Ji. En contrepoint de cette lecture et en mettant au jour

⁴⁶ *Dictionnaire Ricci des caractères chinois*, 1999, p. 999.

⁴⁷ Dans la section du radical « chien » (犬部, juan 11) la définition « 狂, 獠犬也 : *kuang*, signifie chien enragé » est précédée *mutatis mutandis* de « 獠: 狂犬也 : *zhi* signifie chien enragé ». On voit donc que *zhi* 獠 et *kuang* 狂 s'emploient réciproquement, et désignent tous deux un « chien fou, féroce, enragé », sens qui s'étend ensuite aux autres animaux, puis aux hommes.

⁴⁸ *Hanfeizi* 韓非子, cité dans le *Ricci* p. 999.

les motivations « positives » de cette dernière, nous proposerons d'entendre *Jiukuang* comme un air de la joie, puis de la transcendance, notion qui nous semble constituer le cœur de l'esthétique de Ruan Ji. En éclairant mutuellement ses pratiques éthyliques et musicales, nous serons en mesure de proposer le concept d'« esthétique dionysienne », qui conjoint dans une même expérience le vin, la musique et l'extase. En nous plaçant ensuite sur le plan de l'œuvre elle-même et en nous interrogeant sur les ressorts de sa composition, nous montrerons que *Jiukuang* subvertit les principes de l'idéologie traditionnelle du *qin* et propose à la création de nouvelles valeurs, lois et finalités : ancré dans un vécu intime et procédant d'une expression libre et personnelle, il s'affranchit des logiques publiques et collectives qui régissent normalement la composition et l'écoute musicale. Il témoigne ainsi de la primauté inédite accordée à l'individu dans la pratique artistique, par quoi se définit le nouveau paradigme esthétique qui se fait jour sous les Wei-Jin.

I. Présentation générale de *Jiukuang* : sources et description

A – Les sources : manuels de *qin* conservant la tablature

Jiukuang est conservé dans plusieurs recueils de tablatures, datant principalement de l'époque Ming⁴⁹. Parmi les plus importants, citons :

- Le plus ancien de ces manuels est le *Shenqi mipu* 神奇秘譜, les « Tablatures Secrètes et Merveilleuses », édité en 1425 par Zhu Quan 朱權. Dans cette notation, qui est sans doute la plus proche de la mélodie originale, *Jiukuang* est composé de quatre parties (*duan* 段) désignées par un titre et suivies d'une coda.

- Le *Fengxuan xuanpin* 風宣玄品 « Œuvres profondes propagées comme le vent » (1539) compilé par Zhu Houjiao 朱厚燾 : dans l'ensemble, *Jiukuang* y est conservé sous la même forme que dans le *Shenqi mipu*, mais compte cinq parties ;

- Le *Xilutang qintong* 西麓堂琴統 « Anthologie de *qin* de la Halle des sylves de l'ouest » (1549) de Wang Zhi 汪芝 : *Jiukuang* y compte huit sections, et est conservé sous le titre *Liushang* 流觴 « Les coupes flottantes », variante qu'il nous faudra commenter.

- Le *Chongxiu zhenchuan qinpu* 重修真傳琴譜 « Tablatures de *qin* révisées et transmises dans leur forme authentique » édité par Yang Biaozheng 楊表正. Dans cette notation, *Jiukuang* compte six parties désignées par un titre et est accompagné de paroles qui transforment l'air instrumental d'origine en air chanté (*qinge* 琴歌). Malheureusement, aucune autre source n'indique d'où provient cette version, ni en quelles occasions elle était jouée. Cette notation sera reprise avec quelques variantes dans les recueils suivants.

- Le *Taigu yiyin* 太古遺音 « Vestiges musicaux des temps anciens » édité par Yang Lun 楊掄 (vers 1609). La version de *Jiukuang* présente quelques différences avec les notations antérieures dans les doigtés et la mélodie, ainsi que dans les paroles ;

- Le *Lixing yuanya* 理性元雅 « Anthologie raisonnée des airs élégants » édité par Zhang Tingyu 張廷玉 (1618). La tablature, précédée d'une introduction, est composée de sept parties accompagnées de paroles qui reprennent la version du *Taigu yiyin*.

⁴⁹ Ouvrages consultés pour cet inventaire : Zha Fuxi 查阜西: *Cunjian guqin qupu jilan* 存見古琴曲譜輯覽 (*Collection Synoptique des Partitions pour Guqin existantes*), Pékin, Wenhua yishu CBS, 2007. Du même auteur, voir aussi le *Qinqu jicheng* 琴曲集成 (*Collection complète des airs de qin*, trente vol.), Pékin, ZHSJ, 1963.

L'inventaire de ces différents recueils révèle un certain nombre de disparités, qui entrent dans l'une des trois catégories suivantes : variations dans le nombre et le titre des sections ; différences dans le titre de l'air ; existence de versions purement instrumentales (les plus proches de l'original), et d'autres accompagnées de chant. Dans les trois versions chantées, l'insertion des paroles occasionne à son tour des variations dans la partition instrumentale, et les paroles elles-mêmes diffèrent d'une version à l'autre. Ces différences rendent compte d'une flexibilité constitutive de la musique pour *qin*, et *Jiukuang* à cet égard ne fait pas exception⁵⁰. Il était fréquent en effet qu'une même histoire ou un même titre se retrouvent dans des airs différents, ou que différents titres ou interprétations soient donnés au même air, ou encore qu'un même air soit noté dans des versions différentes. Ces divergences témoignent de la pluralité des conceptions et des contributions qui ont façonné l'histoire de la musique pour *qin*.

B – Description du morceau

D'après la notation conservée dans le *Shenqi mipu*, *Jiukuang* est composé dans le mode *gong* [*gong diao* 宮調], premier des cinq modes fondamentaux de la gamme pentatonique. Bref et sans grande difficulté technique, il réalise la gageure d'une riche musicalité en dépit de son économie de moyens : des matériaux mélodiques simples et harmonieux, déployés sur un rythme singulier et agencés dans une structure bien charpentée, concourent à donner l'impression presque visuelle d'un homme plongé dans l'ivresse.

L'air se développe sur la base d'un motif mélodique principal aux phrases brèves et légèrement saccadées, reproduit sur différentes octaves, avec à chaque fois l'introduction de variations permettant de rompre la monotonie de séquences uniformes. Une phrase de liaison, elle aussi identique mais jouée à des octaves différentes, vient s'insérer entre chaque séquence répétée. D'après la partition du *Shenqi mipu*, le morceau se compose de quatre sections, suivies d'une coda intitulée *xianren tu jiu* 仙人吐酒 « l'immortel exhale son vin ». Le premier mouvement expose le motif mélodique qui parcourra tout le morceau ; la séquence s'enchaîne plusieurs fois en montant dans l'aigu, puis redescend. Le rythme bien balancé et l'effet de contraste net entre temps forts et faibles, suggèrent la démarche de l'homme ivre, qui va cahin-caha et semble à tout moment sur le point de tomber. Le second mouvement reprend la structure mélodique du premier, mais introduit une légère variation au niveau des doigtés : les cordes sous la main gauche ne sont plus appuyées mais glissées. Cette reprise permet à la mélodie de se consolider et de s'approfondir, tout en lui donnant un aspect plus lisse et fluide. Le troisième mouvement est une séquence de transition qui introduit une tonalité sensiblement différente : plus aigue, elle produit un effet vigoureux, qui reviendra plus tard ponctuer la mélodie. La quatrième section, considérée comme l'acmé du morceau, reprend les séquences des parties antérieures en leur donnant leur plein déploiement expressif. Enfin, la mélodie retourne dans les graves pour la coda, qui s'achève sur un enchaînement de notes identiques semblant imiter le gargouillis du vin exhalé par l'immortel (仙人吐酒) ou le ronflement du fol ivre assoupi.

Lorsque l'on parle de la mélodie *Jiukuang* aujourd'hui, on se réfère à la partition qu'en a établie le maître de *qin* Yao Bingyan 姚丙炎 (1921-1983) en se basant sur la tablature du *Shenqi mipu*. Yao Bingyan a choisi de fixer la mélodie de Ruan Ji dans un rythme ternaire,

⁵⁰ Dans son article « Meaning and structure : the case of Chinese *qin* (zither) music », *British Journal of Ethnomusicology*, vol.10 n°1 : *Music and Meaning* 2001, p. 39-62, F. Kouwenhoven se base sur différentes compilations de tablatures pour montrer la nature mouvante du répertoire, où les titres, les récits, les notes explicatives et les partitions circulent et se remodèlent constamment. *Jiukuang* ne fait pas partie des quelques cas Kouwenhoven, mais ses conclusions peuvent à l'évidence s'y appliquer.

très rare dans le répertoire. Nul doute que la volonté de suggérer l'ivresse à travers l'irrégularité du tempo a présidé à ce choix. En effet, la mesure à trois temps (6/8), ainsi que le marquage du temps fort sur le 2^{ème} temps, rendent de manière très vivante l'impression de titubation. En outre, la présence sur le temps faible (1^{er} temps de la mesure) d'une note fortement accentuée, grave ou longue, tel un martèlement de basse continue, donne à ce rythme une structure du type début lourd – fin légère, qui renforce cette sensation de déséquilibre⁵¹.

Dès lors que la longueur des notes n'est pas indiquée sur la partition, le rythme peut varier considérablement selon les choix de l'interprète, et avec lui, l'impression générale qui se dégage à l'écoute ; ainsi, certaines interprétations rapides et bien marquées produiront une impression de vivacité et d'allégresse, tandis que d'autres lentes et moins régulières en produiront une plus aérienne et contemplative.

À cet égard, la comparaison de deux versions peut s'avérer intéressante : Wu Wenguang 吳文光 et Gong Yi 龔一, grands maîtres de *qin*, livrent à notre étude deux exemples canoniques⁵². Le premier attaque sur un tempo rapide et bien tranché, qu'il maintient avec une régularité inflexible jusqu'à la fin du morceau. La progression, égale et cadencée, produit un effet de détermination et d'impétuosité assez leste, presque guilleret. L'ensemble rend bien la notion de frénésie presque maniaque (狂) mais perd quelque peu celle de l'ivresse (酒), du chavirement et de la perte de contrôle dont elle s'accompagne. Quant à Gong Yi, dont l'enregistrement est sensiblement plus long, il démarre sur un rythme très lent, créant un effet de suspension, d'étirement, pour préparer une brusque accélération et, par un jeu de contraste entre les passages lents et rapides, convier une sensation d'irrégularité caractéristique de l'ivresse. La lenteur contemplative qui infuse tout le morceau fait imaginer, plutôt qu'un furieux ivre, un esprit méditatif fluidifié par les vertus du vin. Plus aléatoire et inspiré, l'ensemble perd toutefois passablement la dimension de folie (狂).

On voit ici que c'est l'atmosphère entière du morceau qui peut changer d'une version à l'autre, et que les différences de rythme tout à la fois *révèlent* et *informent* des compréhensions différentes, pointant une certaine indétermination qui prend toute son importance lorsque nous voulons nous interroger sur la signification de cet air.

II. De la fuite à l'extase : relecture de l'ivresse de Ruan Ji

A –Un air de l'esquive mélancolique

1) Dépression et politique : le consensus d'une interprétation négative

Les premiers éléments d'explication sur la signification de *Jiukuang* sont à trouver dans les anciennes préfaces des manuels de *qin*, destinées à préciser les conditions dans lesquelles un air avait été composé, et l'état d'esprit que le compositeur entendait y exprimer. Voici les deux plus représentatives, figurant dans le *Shenqi mipu* et le *Taigu yiyin*⁵³ :

臞仙曰，是曲者，阮籍所作也；籍嘆道之不行，與時不合。故忘世慮於形骸之外，託興於酗酒，以樂終身之志。其趣也若是；豈真嗜於酒耶。有道存焉，妙妙於其中，故不為俗子道；達者得之。

D'après l'Immortel Décharné, cet air est une composition de Ruan Ji. Déplorant que la Voie ne fût pas suivie, Ruan Ji n'était pas en accord avec son temps. C'est pourquoi il

⁵¹ Cf. support audio.

⁵² Cf. support audio.

⁵³ On trouve ces préfaces dans Zha Fuxi, *Cunjian guqin qupu jilan* 存見古琴曲譜輯覽, *op. cit.*, p. 31.

oubliait les soucis de son siècle hors de son propre corps et confiait son plaisir à la consommation effrénée d'alcool, se réjouissant de l'ivresse dont il avait fait l'aspiration ultime de son existence. Tel était son état d'esprit ; comment aurait-il pu véritablement s'agir d'un goût immodéré pour l'alcool ? Il y a ici une vérité de l'ordre du Dao, profonde et subtile, qui échappe au commun des hommes ; seuls les esprits pénétrants peuvent y atteindre.

按是曲，本晉室竹林七賢阮籍輩所作也。蓋自典午之世，君暗後昏，骨肉相殘，而銅駝荆棘，胡馬雲集，一時士大夫若言行稍危，往往罹夫奇禍。是以阮氏諸賢，每盤桓於修竹之場，娛樂於曲藥之境，鎮日酩酊，與世浮沈，遮不為人所忌，而得以保首領於濁世。則夫酒狂之作，豈真恣情於懷舉者耶？昔箕子佯狂，子儀奢欲，皆此意耳。

La composition de la mélodie *Jiukuang* est attribuée à Ruan Ji, membre du groupe des sept Sages de la forêt de bambous, du temps de la dynastie des Jin. Sous le règne des Sima, les dirigeants étaient peu éclairés et la cour plongée dans la confusion, les membres d'une même famille s'entretenaient, le palais royal était un roncier de fourbes et de flagorneurs, les armées barbares déferlaient. Les lettrés, par leurs propos ou leur conduites, étaient exposés au danger, souvent confrontés à l'adversité et victimes de malheurs. C'est pourquoi Ruan Ji et les autres Sages préféraient déambuler parmi les bosquets de bambous, trouvant leur plaisir dans les contrées de l'alcool ou des drogues ; tout le jour durant ils restaient plongés dans l'ivresse, se laissant flotter au gré des vicissitudes. Ainsi la plupart ne rencontraient-ils pas l'animosité de leurs contemporains, et purent garder la vie sauve malgré les turpitudes du siècle. Pour ce qui est de cet air du Fol Ivre, comment exprimerait-il réellement une passion débridée de Ruan Ji pour la dive bouteille ? Dans l'idée, il en va de même que pour ces figures de jadis, Jizi simulant la folie⁵⁴ ou Ziyi animé de désirs extravagants⁵⁵.

Outre ces deux préfaces les plus couramment citées à propos de *Jiukuang*, on trouve également dans le *Chongxiu zhenchuan* la présentation suivante :

嘆己道與世不合故忘塵慮於形骸之外，乃託於酒而好逃焉。豈可以酒徒視之乎？
(...) Déplorant que sa propre voie ne s'accordât pas avec son siècle, Ruan Ji oubliait les soucis du monde hors de son corps, c'est pourquoi il s'en remettait au vin, son échappatoire de prédilection. Comment limiter notre vision de cet air à un simple goût pour la boisson ?

Dans ces trois préfaces, une interrogation rhétorique (« Comment aurait-il pu véritablement s'agir d'un goût immodéré pour l'alcool ? », « comment exprimerait-il réellement la passion débridée de Ruan Ji pour la dive bouteille ? », « comment limiter notre vision de cet air à un simple goût pour le vin ? ») suggère que la signification profonde du morceau ne se limite pas au goût de Ruan Ji pour l'alcool, et met en garde contre une lecture superficielle et réductrice qui s'arrêterait à l'objet explicite de la composition. Les préfaces soulignent donc le caractère emprunté de cette ivresse, qui n'est qu'un *prétexte* (le terme *tuo* 託 « s'en remettre à, confier » mais aussi « alléguer, prétexter » revient à deux reprises), et dévoilent une signification implicite qui confère à l'œuvre davantage de profondeur, de gravité, de noblesse aussi.

⁵⁴ Le vicomte de Ji 箕子 était l'oncle et ministre de Zhou Xin 紂辛. Jeté en prison pour avoir osé faire des remontrances à son prince, et terrifié par le sort de Bi Gan 比干, autre vertueux ministre condamné à avoir le cœur arraché, il dut pour échapper à la mort feindre la folie et se faire esclave du tyran. Cf. *Lunyu* 18.1 et *Shiji, Annales de la dynastie Yin* 史記·殷本紀. Plusieurs recueils sur le *qin* mentionnent une mélodie qu'il aurait composée pour donner libre cours à sa peine : « la complainte/l'air de Jizi » (箕子吟/操).

⁵⁵ On trouve dans les sources historiques trois personnages répondant au nom de Ziyi 子儀 mais aucun élément ne permet de comprendre l'allusion à des « désirs immodérés » (*sheyu* 奢欲). On inférera qu'il s'agit d'un personnage qui comme Ruan Ji masquait sa douleur derrière un comportement extravagant.

Même si elles ne le formulent pas ainsi, ces préfaces invitent à comprendre que l'ivresse, derrière ses dehors triviaux, est chez Ruan Ji un moyen de s'élever au-dessus du vulgaire, de se soustraire aux turpitudes du monde, et de rester pur et fidèle à ses aspirations profondes. Elle dénote donc des dispositions élevées, incarne des valeurs nobles qui font d'elle un état supérieur, plus conforme à l'esprit raffiné de la musique pour *qin*.

2) Entre feinte et fuite : l'ivresse comme faux-fuyant

D'après ces interprétations, l'ivresse était donc avant tout la manifestation chez Ruan Ji du désir de fuir un monde avec lequel il ne se sentait pas en accord, et d'oublier les soucis où le plongeait cet état de crise. Nous qualifions cette lecture de « négative » dans la mesure où elle fait tenir l'ivresse à des motivations passives et par défaut, plutôt qu'à un choix librement embrassé : une stratégie d'effacement, de fuite, d'oubli, s'accompagnant d'états opprimés, déprimés et malheureux. Le parallèle avec Jizi, dont le tyran Zhou Xin avait fait son bouffon, semble d'autant plus pertinent que dans les deux cas l'exécution inique d'un alter ego confrère ou compère (Bi Gan dans le cas de Jizi, Ji Kang dans celui de Ruan Ji) constitue un point commun d'effroi, qui les accula à modifier leur attitude pour éviter le même sort. La troisième préface pointe la dimension d'échappatoire de l'ivresse en employant le terme *tao* 逃 « prendre la fuite ». Empruntée (託), feinte (佯), l'ivresse était donc en un mot un *faux-fuyant* (逃).

Cette clé interprétative est restée en vigueur à travers les siècles, puisque la critique moderne s'est accordée à entendre *Jiukuang* comme l'expression de l'humeur chagrine et accablée de son compositeur. Mais là où les auteurs des Ming donnaient simplement une interprétation du sens de l'air à partir de données extrinsèques sans évoquer concrètement la musique, les commentateurs ont cherché par la suite dans la mélodie même des éléments corroborant de manière immanente cette lecture. Au vu des notices introductives glanées dans les différents articles et monographies récemment publiés sur le *qin*, tout se passe comme si l'on avait effectivement retrouvé dans le rythme, la structure, le développement de la mélodie, l'expression de ces sentiments opprimés et mélancoliques. Ainsi lit-on de manière récurrente que l'air suggère la démarche désordonnée, l'état confus, le cœur intranquille de celui qui se réfugie dans l'ivresse. Le rythme ternaire où le temps fort porte sur le second temps donne l'impression d'une foulée irrégulière tandis que les phrases brèves et saccadées font imaginer une progression entravée, procédant par à-coups sans se déployer pleinement. La structure mélodique de la première section en particulier se compose d'une phase ascensionnelle vers l'aigu, suivie d'une phase inverse où les mains regagnent leur point de départ : comme si au terme d'une progression ardue vers un point d'acmé, le fol ivre ne pouvait que redescendre, la ligne mélodique figurant les aspirations d'abord ferventes du compositeur, confrontées aux réalités décevantes de son époque. D'après ces lectures toujours, on perçoit dans le développement d'ensemble de la mélodie une amplification progressive de la pesanteur. L'accablement, la colère, l'impuissance, s'exacerbent avant de gagner à la fin toute leur intensité : la coda, avec ses chaînes répétées d'une même note, donne libre cours au sentiment d'indignation qui emplit la poitrine du fol ivre. Et puis son humeur retombe et il se tait, la tête lourde, dans une ultime séquence qui laisse imaginer l'hébétéude de sa prostration⁵⁶.

⁵⁶ Yin Wei 殷偉 : *Qin : Zhonghua qiangu wenren de yangxing yiqing* 琴：中華千古文人的養性怡情 (*La cithare chinoise et les lettrés : l'art millénaire de nourrir sa nature et d'épanouir son âme*), Pékin, Zhongguo wenshi CBS, 2008 p. 245-246 ; Xu Jian 許健, *Qinshi chubian* 琴史初編 (*Histoire du qin*), Pékin, renmin yinyue CBS 2009, p. 37 ; Xiu Hailin 修海林 : *Zhongguo yinyue de lishi yu shenmei*, op. cit. p. 75-77 ; Yi Cunguo 易存國 : *Zhongguo guqin yishu* 中國古琴藝術 (*L'art de la cithare chinoise*), Pékin, Renmin yinyue CBS, 2003. p. 298-299.

En souscrivant à l'idée selon laquelle *Jiukuang* renferme une signification qui excède la pure et simple passion du vin, on se demandera pourtant si cette élucidation d'un sens moins superficiel en termes de contexte historique n'est pas elle-même simplificatrice, et si cette perception de l'œuvre en termes d'humeur déprimée n'est pas elle aussi réductrice. En effet, un certain nombre d'observations ou d'objections nous invitent à reconsidérer cette lecture.

En premier lieu, d'un point de vue empirique, l'auditeur entend-il vraiment toutes ces émotions imputées à Ruan Ji lors d'une écoute « vierge » (c'est-à-dire non préalablement avertie par des lectures ou informée par des connaissances) de la mélodie ? Et sont-ce là vraiment les émotions qu'un interprète de ce morceau cherche à exprimer ? En second lieu, du point de vue de l'histoire musicale, l'évolution des notations de la mélodie dont nous avons fait état plus haut révélait certaines fluctuations, suggérant que sa signification n'était pas univoque ; ces éléments requièrent d'être analysés de plus près, car ils dénotent un univers mental très différent de celui qui est communément invoqué, et étayaient la possibilité d'une autre signification de la mélodie. Troisièmement, du point de vue de Ruan Ji lui-même, peut-on vraiment réduire l'ivresse à un exutoire au chagrin, une issue de secours ou une stratégie de survie ? Qu'en est-il des autres connotations du mot, exaltation, griserie, enthousiasme, volupté ? Qu'en est-il de la dimension philosophique qu'elle pouvait également revêtir chez certains lettrés, en particulier à l'époque ? Une incursion sur ces trois terrains nous permettra d'envisager non plus la dimension « négative » de l'ivresse mais sa dimension « positive » : non pas les raisons pour lesquelles on s'y réfugie par défaut, mais celles pour lesquelles on l'embrasse par choix ; non pas ce à quoi elle soustrait mais ce qu'elle apporte, non pas le monde qu'elle évite mais les sphères auxquelles elle élève.

B – Un air du plaisir et du loisir euphorique

Un certain nombre d'indices, d'ordre empirique ou textuel, nous suggèrent la possibilité d'une compréhension différente de l'ivresse de Ruan Ji et de sa mélodie. À commencer par les sensations éprouvées par le joueur et les impressions induites chez l'auditeur, qui s'avèrent bien différentes de celles auxquelles il est d'usage de les circonscrire. La convocation de l'expérience et sa confrontation au discours reçu pointent donc une tendance projective de nombreuses gloses à investir la musique du sens qu'elle est censée exprimer, au lieu de dégager ce sens à partir de ce qui est réellement entendu.

1) Éléments pour une autre hypothèse interprétative

Du point de vue de l'audition tout d'abord, *Jiukuang* est un air qui sonne objectivement gai, ouvert, léger : les principaux accords majeurs, la stabilité de la tonique et l'écho soutenu entre la tonique et la dominante sont caractéristiques d'une tonalité majeure ; la mélodie, simple mais pas monotone se déploie dans un mouvement fluide et coulant ; le rythme à trois temps crée un effet d'allant, dont se dégage un certain aplomb, renforcé par la rigueur de la structure. Du point de vue de l'exécution, quelques musiciens interrogés sur leur expérience ont témoigné d'une perception également très différente : l'un retient l'allégresse de la mélodie, l'exaltation qu'elle suggère et le détachement serein qu'elle lui semble exprimer ; un autre évoque le souffle vigoureux, l'élégance magnanime d'un air plein d'allure ; un troisième plus nuancé suggère l'existence de deux lignes thématiques qui s'entrecroisent, l'une décrivant le for intérieur du buveur oppressé par son siècle mais foncièrement libre et dégagé, et l'autre le déroulement de la scène d'enivrement,

s'achevant sur le ronflement du buveur assoupi⁵⁷. En somme, dans le ressenti de l'écoute et de l'exécution, la mélodie de Ruan Ji semble donner le portrait complexe et pluriel d'un fol ivre certes embrumé par les vapeurs de l'alcool, mais aussi observateur lucide et clairvoyant ; certes pris de démence, mais aussi serein et détaché ; certes accablé et solitaire, mais aussi exalté et insoumis.

Les sources textuelles viennent étayer ces premières observations empiriques. L'intitulé des parties du morceau dans les éditions du *Chongxiu zhenchuan qinpu* 重修真傳琴譜, du *Taigu yiyin* 太古遺音 et du *Lixing yuanya* 理性元雅, ainsi que les paroles de la chanson adjointe à la version instrumentale initiale, quoique ultérieurs à la mélodie même, indiquent que l'ivresse est affine ici d'un détachement serein et joyeux :

- 1- *Le jiu wang you* 樂酒忘憂 Me délectant du vin j'oublie tout souci
- 2- *Zui wu fei xian* 醉舞飛僊 Grisé je danse et vole comme un immortel
- 3- *Hao ge tian di* 浩歌天地 Je chante à pleine voix l'ode à l'univers
- 4- *Shi jiu wang xing* 嗜酒忘形 Épris de boisson j'oublie mon propre corps
- 5- *Hua jian cao sao* 花箋草掃 J'esquisse quelques mots sur le papier orné
- 6- *Di di tu jiu* 低低吐酒 Incliné vers l'avant pour exhaler mon vin
- 7- *Tuo jiu yang kuang* 托酒佯狂 Je m'en remets au vin et feins la folie⁵⁸

Hormis les deux derniers titres qui rappellent en effet la nature accablée, simulée et contrainte de l'ivresse, les autres titres suggèrent plutôt son versant grisant, balsamique, voire extatique. Elle apparaît comme un objet de joie qui fait oublier les entraves du corps et le poids du souci, invite à chanter et à danser, à communier avec l'univers et à rejoindre les immortels ; elle est également l'inspiratrice d'une activité évoquée en termes d'élégance et de raffinement : l'écriture poétique ou calligraphique.

L'examen des paroles composées pour chacune de ces parties renforce ces tendances. Bien qu'adjointes postérieurement à la mélodie, elles confirment la possibilité d'une autre lecture. Voici ces paroles dans la version du *Taigu yiyin* et du *Lixing yuanya* :

- 1- *Le jiu wang you* 樂酒忘憂 Me délectant du vin j'oublie tout souci

白駒世事笑奔忙，悄悄憂心空斷腸。何以解憂曰杜康，醺醺鎮日任疏狂。百年三萬六千場，會須一飲三百觴。陶陶那樂入醉的那鄉，醒而後醉醉而的那狂。入山大事頓相忘。
Je ris des hommes qui s'empressent après les choses du monde, si fugaces pourtant. Silencieusement je m'afflige, mais vaine est ma souffrance. Il n'est qu'un remède pour dissiper mon chagrin, c'est la dive bouteille. Constamment plongé dans l'ivresse, je m'abandonne avec désinvolture. Chaque jour de ma vie, comptât-elle cent années, j'avalerais d'un trait trois-cents coupes. Quel délice, quelle félicité, que ces contrées de l'ébriété ; quel vertige, quelle folie, d'à peine dégrisé replonger dans l'ivresse. Une fois dans les montagnes j'oublie sur le champ les affaires de ce monde.

⁵⁷ Nous avons questionné sur leur compréhension de *Jiukuang* cinq citharistes de notre connaissance : Yang Dian 楊典 professeur à Pékin, Gu Zhimin 顧致敏 luthier à Pékin, Wang Weiheng 王偉恆 président de l'association Paris Guqin, Zhang Hezhi 張何之 et Georges Goormaghtigh.

⁵⁸ Les titres donnés par le *Chongxiu zhenchuan* sont globalement identiques, avec de légères variantes : « *le jiu wang you* 樂酒忘憂 » est remplacé par « *Tiandi hong wang* 天地鴻荒 : Immensité chaotique du ciel et de la terre », et « *shi jiu wang xing* 嗜酒忘形 » par « *shi jiu xinghai* 嗜酒形骸 : Épris de boisson je sors de mon corps ». En outre, on n'y trouve pas la section finale qui figure dans le *Taigu yiyin*.

2- *Zui wu fei xian* 醉舞飛僊 Grisé je danse et vole comme un immortel

天有酒星地酒泉，杖頭常掛百文錢，池酒糟丘是所歡。飄飄醉舞，慌疑羽化，羽化而登其仙。酒中得道真暢然。

Dans le ciel brille l'étoile du vin ; sur la terre jaillit la source du vin. Des centaines de sapèques pendent au bout de ma canne. Un bassin de boisson, une montagne de marc, voilà tout ce qui me réjouit. Émoustillé, je me sens léger et me mets à danser. Je me demande soudain s'il ne me pousse pas des ailes, des ailes qui me feraient devenir immortel. C'est une joie sans limite que de trouver la Voie dans le vin.

3- *Hao ge tian di* 浩歌天地 Je chante à pleine voix l'ode à l'univers

換酒不惜千金裘，相酌能消萬古愁。香醪百罌襟懷放，浩歌一曲興悠悠。宇宙間樂無過的那酒，酒中那趣真罕的那有，果然嘯傲輕王侯。

Pour un peu de vin j'abandonnerais ma meilleure fourrure. Boire entre amis dissipe les plus profonds chagrins. Après cent coupes de la fragrante liqueur nous défaisons nos tuniques, et entonnons un chant qui s'élève jusqu'aux lointains. De toutes les joies de l'univers il n'en est pas une qui surpasse celle du vin, il est bien peu de plaisirs comparables à celui qu'il nous offre. Sifflant superbement, nous méprisons alors en effet rois et seigneurs.

4- *Shi jiu wang xing* 嗜酒忘形 Épris de boisson j'oublie mon propre corps

白酒初熟紫蟹肥，呼朋拉伴共啣杯。或樂山兮或樂水，不知人世。更有理亂，理亂及安與危。玉山自倒非人推。

La chair grasse et mauve des crabes accompagne la diaphane liqueur. J'ai appelé mes amis, réuni mes compagnons, la coupe à la bouche nous sommes tous ensemble. Nous réjouissant tantôt des sommets tantôt des cours d'eau, nous ignorons le monde des hommes. Peu nous chaut qu'il soit ordonné ou chaotique, que la paix règne ou que le péril sévise. [Dans l'ivresse nous sommes pareils à] la montagne de jade, qui s'effondre d'elle-même sans le concours de personne.

5- *Hua jian cao sao* 花牋草掃 J'esquisse quelques mots sur le papier orné

醉後斗酒詩百篇，龍蛇體格染銀箋。長安那市，酒家的那眠。天子宣呼，不上的那船。自稱臣是酒中僊。

Après l'ivresse, de nouveau boisseaux m'inspirent une myriade de poèmes. Les arabesques de la cursive viennent humecter le papier argenté. Dans la ville de Chang'an, une taverne abrite mon sommeil. La barque ne me portera pas jusqu'à la cour qui m'appelle. L'Immortel plongé dans l'alcool, tel est le nom que je me donne.

6- *Di di tu jiu* 低低吐酒 Incliné vers l'avant pour exhaler mon vin

吐酒山翁聲款款，功名富貴無心戀。劉伶畢桌與陶潛，清風高節，此身不服，不服天宮的管；相與枕藉共留連。

Dans une longue haleinée le vieux de la montagne exhale son vin. Il n'a pour les honneurs et les richesses pas l'ombre d'une convoitise. Liu Ling, Bi Zhuo et Tao Qian, étaient des êtres purs à l'âme probe et vertueuse. Jamais de leur existence ils ne se soumirent ou ne se compromirent dans l'administration impériale. Comme ils reposent nous n'en finissons pas de chérir leur mémoire.

7- *Tuo jiu yang kuang* 托酒佯狂 Je m'en remets au vin et feins la folie

舉世皆醉我也獨醒，拖意麴蘖期遠禍疹。豈誠酒沉耽飲蹈荒淫，作醉人。古來多少顯達皆寂寞，惟有飲者留其名。醉翁之意端不在乎酒。

Tout le monde est saoul, et moi seul suis lucide ; dans l'alcool je place toutes mes pensées, escomptant tenir à distance les maux et les fléaux. Comment s'agirait-il simplement de s'abandonner à la boisson et de se vautrer dans le vice, comme un vulgaire ivrogne ? De tous temps, innombrables furent les hommes éminents condamnés à la solitude ; seuls les buveurs

laissèrent leur nom à la postérité. Ce n'est pas dans l'alcool que l'on trouvera la vérité suprême du vieillard ivre⁵⁹.

À l'exception du dernier couplet, qui pointe la motivation sous-jacente de l'ivresse, sa dimension simulée et impuissante, et qui dans une paradoxale inversion révèle la lucidité de l'auteur face à la confusion des hommes de son siècle, les thèmes principaux de ces couplets déclinent les plaisirs multiples apportés par le vin.

2) Agréments de l'ivresse

S'adonner à la boisson est décrit comme une activité agréable (池酒糟丘是所歡), qui procure un plaisir unique et insurpassable (宇宙間樂無過的那酒, 酒中那趣真罕的那有) et met tout l'être en joie (酒中得道真暢然); elle transporte dans un état proche de l'euphorie (陶陶那樂入醉的那鄉) et suscite l'envie de chanter et danser (浩歌一曲興悠悠, 飄飄醉舞). Elle fait oublier les affaires mondaines (大事頓相忘), qui paraissent risiblement futiles et éphémères (白駒世事笑奔忙); elle favorise le détachement du monde des hommes (不知人世) et porte jusqu'à une sphère lointaine où ni le statut des princes (嘯傲輕王侯), ni le renom ni les honneurs (功名富貴無心戀; 換酒不惜千金裘) ne sont choses enviables. Cette indifférence aux valeurs qui constituent les aspirations du commun des hommes, cette préférence pour une vie à l'écart du siècle, sont le signe d'un état de conscience supérieur, résumé dans le second couplet par *de dao* 得道 « atteindre la Voie ». Elles signalent également une probité morale, des idéaux purs et sans compromission (清風高節) dont Liu Ling et Tao Yuanming sont invoqués comme les modèles impérissables. Cette insoumission se manifeste par un laisser-aller du corps et de l'esprit, une désinvolture (任疏狂), la recherche d'une aise physique qui passe par le relâchement vestimentaire (香醪百罍襟懷放). Enfin, l'ivresse a pour cadre privilégié la nature (入山; 或樂山兮或樂水) et pour compagnie les amis (相酌; 呼朋拉伴共啣杯), qui l'associent autant à la réclusion qu'à la convivialité et à la commensalité, où sont valorisés les plaisirs des sens (白酒初熟紫蟹肥).

Un des aspects les plus notables de cette description chantée de l'ivresse nous semble être le lien qu'elle établit dans le second couplet avec les Immortels (*xian* 仙 ou 僊). Entraîné par la griserie dans une danse où ses pieds ne touchent plus le sol, le fol ivre se sent pousser des ailes, *ie.* se sent devenir immortel (懷疑羽化, 羽化而登其仙). Le motif de l'Immortel reparait un peu plus loin dans le cinquième couplet, où l'homme ivre se donne lui-même pour surnom « L'Immortel plongé dans l'alcool » (*jiu zhong xian* 酒中僊). Ce lien entre les deux figures était patent déjà dans l'intitulé de la coda qui clôt la mélodie dans la partition du *Shenqi mipu*, identifiant expressément le fol ivre à un « immortel déglutissant son vin » (仙人吐酒). On peut donc établir une chaîne analogique entre ces trois éléments : le Fol ivre 酒狂 est un immortel 仙人, il est l'Immortel plongé dans l'alcool 酒中僊.

Le lien entre l'ivresse et l'immortalité ne manque pas de surprendre si l'on songe que cette dernière repose sur l'entretien du principe vital, avec lequel l'alcool semble *a priori* incompatible. Ce rapport est complexe et variable à travers l'histoire⁶⁰. De nombreux textes de la Chine pré-impériale montrent qu'à l'origine, le vin destiné aux hommes lors des offrandes sacrificielles avait pour fonction l'entretien de la santé : ses vertus

⁵⁹ Les paroles données dans le *Chongxiu zhenchuan* diffèrent légèrement mais sont dans la même veine.

⁶⁰ Ning Jiayu 寧稼雨 a consacré un article aux différents usages de l'alcool sous les Wei-Jin : « Zuiweng zhi yi bu zai jiu » 醉翁之意不在酒 (« La vérité de l'homme ivre ne se trouve pas dans l'alcool »), *Wei-Jin mingshi fengliu* 魏晉名士風流 (*Manières des grands lettrés sous les Wei-Jin*).

thérapeutiques, apéritives et revigorantes en faisaient un remède efficace dans le traitement de certaines maladies⁶¹. Chez les taoïstes, les pratiques physiologiques mises en œuvre dans la recherche de l'immortalité comportaient un régime diététique basé sur l'abstinence des céréales et plantes à saveur forte, de la viande et du vin, afin d'épuiser les Trois Vers rongeurs de vitalité. Toutefois, la boisson pouvait être préconisée, à condition d'être absorbée à doses modérées et en temps opportun ; quant à l'ivresse qui « blesse l'Esprit et diminue la longévité », elle était rigoureusement proscrite⁶². Dans le contexte troublé de la fin des Han puis de la transition Wei-Jin, l'omniprésence de la mort exacerbant la conscience de la fragilité de la vie, deux voies de salut s'offraient : le désir de prolonger sa vie, ou la jouissance d'un plaisir immédiat, manière de chercher l'éternité dans l'instant présent. Cette alternative prenait forme dans l'opposition entre l'absorption de drogues d'immortalité et celle de l'alcool⁶³. Un grand nombre de lettrés, renonçant au prolongement de l'existence, cherchaient à en accroître l'intensité. C'est ainsi que le vin, pour le plaisir qu'il procurait aux papilles et la sensation de flottement qu'il apportait à l'esprit, devint une substance privilégiée de cet hédonisme. Le souci de longévité se trouvait alors totalement éclipsé, et le vin ne revêtait plus aucune vertu hygiénique. C'est donc de manière métaphorique que l'ivresse restait associée à l'immortalité, élevant l'esprit par-delà les confins de l'univers et l'invitant une évolution libre qui s'apparentait aux voyages des immortels (*youxian* 游仙).

3) Ivresse et création poétique : le cas de la mélodie « Les coupes flottantes »

Le vin favorise également l'inspiration poétique (醉後斗酒詩百篇，龍蛇體格染銀箋). L'ensemble de ces activités, en particulier la poésie et la calligraphie (cinquième couplet), suggère une atmosphère de loisirs raffinés, caractéristique des réunions poétiques de lettrés, telles qu'on en trouve la description dans la « Préface au Recueil du Pavillon des Orchidées » (*Lanting ji xu* 蘭亭集序) de Wang Xizhi 王羲之 (321-379). Il est d'ailleurs significatif que la tablature de *Jiukuang* soit conservée sous le titre *Liushang* 流觴 « Les coupes flottantes » dans le recueil du *Xilutang qintong*. L'expression *liushang* 流觴, généralement complétée de *qushui* 曲水 — littéralement : « faire s'écouler les coupes le long des sinuosités de l'eau —, désigne un loisir répandu chez les lettrés, une sorte de jeu dans lequel on faisait flotter sur un cours d'eau sinueux des coupes en laque pleines de vin ; assis sur la berge, on attendait qu'une coupe passe devant soi pour la boire et composer un poème. Dans la version du *Xilutang qin tong*, l'air n'est donc pas attribué à Ruan Ji, et n'évoque pas l'ivresse feinte et forcée, mais la célèbre réunion poétique qui eut lieu près de cent ans plus tard sur le site de Lanting 蘭亭 (sud-ouest du district de Shanyin 山陰 dans l'actuel Shaoxing), lieu de retraite privilégié des lettrés des Jin orientaux. En

⁶¹ Quelques exemples : « 酒者，所以養老也，所以養病也 : L'alcool sert à entretenir la santé des personnes âgées ou malades. » (*Liji*, « she yi » 射義) ; « 飲，養陽氣也 : Boire permet de nourrir les soufflés *yang*. » (*Liji*, « Jiao te sheng » 郊特性).

⁶² H. Maspéro : « Les procédés de “nourrir le principe vital” dans la religion taoïste ancienne » (première publication : *Journal Asiatique*, 1937. Reprise dans « Le Taoïsme et les religions chinoises », Gallimard, Paris, 1971, p. 479-589).

⁶³ C'est ce qu'a montré Lu Xun 魯迅 dans son article « Wei Jin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu de guanxi » 魏晉風度及文章與藥及酒的關係 (« Style et discours sous les Wei-Jin et leurs relations avec les drogues et l'alcool »). Wang Yao 王瑤 parle également d'une opposition entre les tenants de l'absorption des drogues (*fuyao pai* 服藥派) et ceux de la consommation d'alcool (*yinjiao pai* 飲酒派), « Wenren yu jiu » 文人與酒 (« Les hommes de lettres et l'alcool ») in *Wei Jin fengdu ershi jiang* 魏晉風度二十講 (*Vingt conférences sur le style Wei-Jin*), Pékin, Huaxia chubanshe, 2009, p. 200-222.

effet, voici comment le compilateur du *Xilutang* présente l'air *Jiukuang / Liushang* dans sa postface à la tablature⁶⁴ :

永和，諸賢修禊蘭亭，蕭□放達之興。膾炙千載，後人遂有此曲。江左之風高，概可想見矣。○
Durant l'ère Yonghe, les esprits les plus distingués se réunirent à Lanting pour célébrer la fête de la Purification. La joie d'un détachement souverain, d'une liberté sans entrave les animait, tandis que mille mets délicieux se déployaient sous leurs yeux. Par la suite on composa la présente mélodie, qui rend bien compte des manières élevées des lettrés sous les Jin orientaux.

En dépit de l'indétermination portant sur son compositeur (mais qui d'un point de vue chronologique exclut résolument Ruan Ji), l'air est expressément associé à la réunion printanière du Pavillon des Orchidées qui eut lieu au printemps 353, à l'occasion de la fête de la Purification (xi 禊)⁶⁵. Les poèmes composés pour la circonstance furent rassemblés en un recueil pour lequel Wang Xizhi rédigea une préface dont voici les premières lignes :

永和九年，歲在癸丑，暮春之初，會於會稽山陰之蘭亭，修禊事也。群賢畢至，少長咸集。○
此地有崇山峻嶺，茂林修竹；又有清流激湍，映帶左右，引以為流觴曲水。列坐其次，雖無絲竹管弦之盛，一觴一詠，亦足以暢叙幽情。是日也，天朗氣清，惠風和暢，仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以游目懷，足以極視聽之娛，信可樂也。(…)

La neuvième année de l'ère Yong He, comme s'ouvrait le dernier mois du printemps de cette année *Guichou*, nous nous sommes réunis au Pavillon des Orchidées, dans le district de Shanying rattaché à la commanderie de Kuaiji, pour célébrer le rituel de la Purification. Les plus éminents lettrés avaient afflué, jeunes comme âgés, tous venus se rassembler pour l'occasion. En ce lieu se trouvaient des montagnes altières aux faîtes escarpés, des bosquets luxuriants aux bambous élancés, ainsi qu'une onde vive et limpide qui réfléchissait les environs, et engageait au jeu des coupes flottantes. Nous nous sommes assis le long de la rive, et bien que nous manquât l'éclat des cithares et des flûtes, chaque coupe levée s'accompagnait d'un poème, et cela suffisait tout autant à épancher nos sentiments les plus intimes. Ce jour-là, le ciel était clair et l'air était pur, une brise amène soufflait légèrement ; levant la tête on contemplait l'immensité de l'univers, et observait en l'abaissant la profusion des créatures. Ainsi, laisser vaguer nos regards et notre âme se dilater à loisir pourvoyait pleinement aux délices de nos yeux et de nos oreilles, et nous inspirait un sentiment de parfaite félicité. (…)

C'est donc à cette atmosphère empreinte de joie, de sérénité, d'élégance, que le compilateur du *Xilutang* associe *Jiukuang / Liushang*. L'air s'inscrit dès lors dans une catégorie importante du répertoire pour *qin* : l'évocation de la vie littéraire, où sont chantés les joies et les loisirs raffinés des lettrés. Ces thèmes et cette atmosphère étaient déjà perceptibles dans la mélodie notée sous le titre *Jiukuang* dans les autres recueils de *qin* (en particulier dans le cinquième couplet de la chanson), mais le titre *Liushang* la rattache encore plus directement à ce registre.

Sans adhérer à une lecture qui ne fait pas de Ruan Ji le compositeur de *Jiukuang* ni de la « folle ivresse » son objet, sans perdre de vue non plus que dans le cas de la chanson associée il ne s'agit pas des paroles originales de Ruan Ji mais de strophes composées ultérieurement pour accompagner la version instrumentale ; sans aller donc jusqu'à tenir les éléments exposés ici pour la signification ultime et véritable de cet air, nous ne pouvons qu'être réceptifs à l'éclairage différent qu'ils apportent. Outre leur teneur, leur existence même indique la possibilité d'une autre manière d'appréhender la composition de Ruan Ji, élargissant le champ de sa compréhension et brisant l'univocité initiée par Zhu

⁶⁴ Cf. Zha Fuxi, *Cunjian guqin qupu jilan* 存見古琴曲譜輯覽, *op. cit.* p. 180.

⁶⁵ La fête de la Purification (xi 禊) est une coutume ancienne (on la fait remonter aux Zhou) visant à conjurer les mauvais esprits. Le rituel consistait initialement en ablutions et offrandes, complétées sous les Han par un banquet puis sous les Wei par le jeu des coupes flottantes. Sous les Jin enfin, une nouvelle pratique est introduite pour compléter les festivités : la composition poétique. Par la suite, les lettrés prirent l'habitude de se réunir ce jour le long d'un cours d'eau à la campagne ou dans un parc, et le terme xi 禊 en vint à désigner leurs réunions.

Quan, puis alimentée et consolidée par des générations de commentateurs. Il ne s'agit donc pas de choisir entre deux interprétations du sens de *Jiukuang* (saoulerie malheureuse *versus* griserie joyeuse) — d'ailleurs, ces divergences interprétatives ne se situent pas sur le même terrain : la conception que nous venons d'exposer porte davantage sur les *effets* de l'ivresse, et celle de Zhu Quan sur ses *motivations* présumées, de sorte que les deux aspects restent compossibles et s'enrichissent plutôt qu'ils ne s'invalident mutuellement. On niera difficilement le rôle de la réalité historique et psychologique rappelée par Zhu Quan, car de fait la conjoncture politique de l'époque et la conscience malheureuse qu'elle engendrait chez un lettré comme Ruan Ji furent déterminantes dans son existence et pour son activité créatrice, poétique comme musicale. Toutefois, on ne réduira pas cette création au seul fruit d'une conscience malheureuse en désaccord avec son siècle, ni l'ivresse à une stratégie négative et déprimée pour s'y soustraire. Cette dernière s'avère aussi susceptible, de manière bien plus positive, de faire accéder à un état de conscience supérieur, à mettre l'esprit et le corps dans une disposition propice au détachement, à la communion avec la nature, à la sensation d'immortalité, à l'amitié, à la joie, et à la création.

C – Un air de la libération extatique : l'esthétique dionysienne de Ruan Ji

1) *Le Fol Ivre et Dionysos*

Dans un texte qui prend le contrepied des lectures négatives de *Jiukuang*, Yang Dian 楊典 propose une relecture novatrice de la mélodie, nourrie par sa propre pratique du *qin* et par la lecture de Nietzsche⁶⁶. Il suggère un rapprochement entre le Fol Ivre et la figure de Dionysos, telle qu'elle est mise en lumière dans la « philosophie dionysienne » (*Jiushen zhexue* 酒神哲學) inaugurée par ce dernier⁶⁷.

Dans *Naissance de la tragédie* (1872), préfiguré par un texte plus bref resté inédit de son vivant, *La vision dionysiaque du monde* (1870), Nietzsche dépeint l'opposition paradigmatique entre les deux grands dieux des arts chez les Grecs, Apollon et Dionysos, qui symbolisent aussi deux instincts créateurs et délimitent deux formes artistiques. Apollon, dieu de la norme juste, des formes harmonieuses et de la lumière intellectuelle, est celui qui insuffle aux arts l'ordre, la beauté, l'équilibre. Dionysos, Dieu du vin, de l'extase et de la musique, incarne quant à lui les énergies irrationnelles, délirantes et capiteuses venues des religions mystiques de l'Asie. L'ivresse qui le caractérise peut résulter bien sûr d'un breuvage narcotique (le vin), mais également des instincts naturels réveillés par le printemps, ou encore d'une extase spirituelle. Dionysos, auquel Nietzsche s'identifie par ailleurs volontiers, incarne selon lui la nécessité pour l'art et le beau de s'exprimer à travers l'ivresse : la création artistique requiert l'ébriété, elle est un état d'ébriété. La musique en particulier, qui est l'art de Dionysos par excellence et que Nietzsche, grand mélomane (admirateur de Wagner, à qui est dédié *Naissance de la tragédie*, et lui-même compositeur) nomme encore le « miroir Dionysiaque du monde ».

Ce dualisme entre le monde apollinien et le monde dionysiaque est aussi bien l'opposition entre la mesure, l'apparence, la forme d'un côté, et l'ivresse, l'extase et l'oubli de soi de

⁶⁶ Yang Dian 楊典 : « Jiukuang : chimi, tuifei yu zidu de yinyue » 酒狂：癡迷，頹廢與自瀆的音樂 (« *Jiukuang* : musique de folie, de décadence et d'auto-blasphème »), dans *Yinji changxiao lu, gudai qinren fenggu yu dangdai jingshen chujing* 隱几長嘯錄，古代琴人風骨與當代精神處境 (*Siffler contre un accoudeur : Joueurs de qin de l'antiquité et mentalités contemporaines*) Taipei, Xinrui wenchuang CBS, 2012, p. 50-60.

⁶⁷ Dans l'Europe du 19^{ème} siècle, cette philosophie a inspiré la création de nombreuses œuvres musicales autour du thème de Bacchus. Ainsi par ex. *Daphné* de R. Strauss, tragédie bucolique en un acte ; *Dionysos*, tragédie lyrique en trois actes de C. Debussy ou encore *Le triomphe de Bacchus*, suite d'orchestre pour piano à quatre mains, ou encore un *Triomphe de Bacchus*, opéra-ballet de A. S. Dargomyjski (1813-1869).

l'autre : Apollon a le pouvoir de délimiter les contours des êtres, il incarne le principe d'individuation, tandis que Dionysos dissout ces contours et fait éclater ce principe, amenant le sujet à perdre toute conscience de soi. Sous l'effet de l'ivresse, la perception régresse depuis l'apparence individuée des êtres vers leur fonds commun indifférencié, où le subjectif se dissipe entièrement. Abolissant toutes limites, toutes hiérarchies, non seulement entre l'homme et l'homme mais aussi entre l'homme et la nature, l'état dionysiaque fait accéder à une harmonie universelle qui n'est pas sans rappeler l'état de confusion indifférenciée de la philosophie taoïste (en particulier l'équivalence de toutes choses *qiwu* 齊物 du *Zhuangzi*), et porte dans une extase qui s'apparente là aussi au thème taoïste de la libre évolution (*xiaoyao you* 逍遙遊).

Yang Dian considère donc que cet état dionysiaque s'apparente à celui de folle ivresse de Ruan Ji. Le « fou du vin » (*jiukuang* 酒狂) n'est autre qu'un « dieu du vin », un Dionysos (*jiushen* 酒神). À la lumière du paradigme dionysien, Yang Dian promeut une interprétation de la mélodie en termes de transcendance ou de détachement, et non de dépression comme dans l'exégèse traditionnelle : « 琴曲《酒狂》的意境不是頹廢，而是超脫 : L'inspiration de la mélodie *Jiukuang* n'est pas l'abattement mais l'élévation⁶⁸. »

Glosant lui aussi sur la matière musicale de la mélodie, dont il a une connaissance intime à travers sa pratique de l'instrument, il perçoit dans son rythme non plus seulement cette agitation bancale et oppressée que le plus grand nombre s'accorde à imputer à la mesure à trois temps, mais aussi une forme d'équilibre et de stabilité, d'ordre et de précision : la combinaison de ces deux aspects pourrait figurer la lucidité de Ruan Ji dans la confusion de son ivresse et de sa folie. Yang Dian mentionne plus particulièrement la séquence finale de la mélodie, qui n'est plus l'expression d'une indignation impuissante, mais donne plutôt l'impression de voir un homme ivre et parfaitement désinhibé se rouler par terre, sans la moindre retenue. Par cet épanchement qui oublie le monde vulgaire et ainsi que son *moi*, le fol ivre accède à un calme profond, à une sérénité désentravée qui est signe non de démence, mais d'une haute sagesse.

2) « Le rapt dionysiaque » : esprit et spiritueux

Yang Dian rejoint ici la thèse principale de E. Zhang dans un article intitulé « Life and death : The Dionysian Spirit of Juan Chi and Neo-taoists », portant sur les attitudes iconoclastes de Ruan Ji et ses compagnons de la forêt de bambous, en particulier Ji Kang et Liu Ling⁶⁹. E. Zhang y propose de comprendre l'ivresse à laquelle ils s'adonnaient et dont leur œuvre garde la trace⁷⁰, comme une force de résistance et d'élévation caractéristique de la posture philosophique néo-taoïste, l'indice d'une aspiration à transcender la finitude humaine. Ou, plutôt que l'indice, sa mise en œuvre même, le moyen de réaliser concrètement cette quête spirituelle d'un univers affranchi des contingences du siècle et des repères ordinaires de la raison. L'ivresse est un état idéal, inscrit sous le signe de « l'esprit dionysien », c'est à dire l'esprit du vin, de la musique et d'une liberté absolue, où l'on voit reliés dans une veine toute nietzschéenne l'esprit (*shen* 神) se déployant dans toute sa plénitude, et les esprits (酒) spiritueux.

⁶⁸ Yang Dian *op. cit.* p. 56.

⁶⁹ Ellen Y. Zhang : « Life and death : The Dionysian Spirit of Juan Chi and Neo-taoists », *Journal of Chinese Philosophy* n°26, sept. 1999, p. 295-321.

⁷⁰ Si Ruan Ji est le compositeur de la mélodie *Jiukuang*, Liu Ling est l'auteur d'un *Éloge à la vertu du vin* (*Jiude song* 酒德頌), et Ji Kang d'une Rhapsodie sur le vin (*Jiu fu* 酒賦) aujourd'hui perdue, mais dont on trouve un vers dans les annexes de ses *Œuvres Complètes*, p. 328.

E. Zhang rappelle comment dans la pensée de Zhuangzi ou Liezi, l'ivresse représentait un état privilégié de spontanéité pure, de suspension de l'intentionnalité permettant de se préserver dans son intégrité. Ce propos était illustré chez ces deux auteurs par la parabole d'un homme ivre se tirant indemne d'une chute de char, alors que lucide il aurait succombé. C'est précisément parce qu'il était plongé dans l'ivresse, c'est-à-dire dans un état d'hébétude, de confusion, qu'il n'avait eu ni conscience de se trouver dans le char, ni conscience d'en tomber, et que les deux actes s'étaient accomplis dans la plus parfaite spontanéité, conformément au cours naturel des choses que les taoïstes appellent encore la Nature ou le Ciel :

夫醉者之墜車，雖疾不死。骨節與人同，而犯害與人異，其神全也。乘亦不知也，墜亦不知也。死生驚懼不入乎其胸中，是故遺物而不懼。彼得全於酒而猶若是，而況得全於天乎！聖人藏於天，故莫之能傷也。

Lorsque un homme ivre tombe d'un char, si violente soit sa chute il n'en meurt pas. Ses os et ses articulations sont les mêmes que les autres hommes, mais sa vulnérabilité diffère, car ses esprits vitaux sont entiers. Pas plus qu'il n'avait conscience d'être monté sur le char, pas plus il n'a conscience d'en être tombé. Les notions de vie et de mort, de frayeur, d'angoisse, ne pénètrent pas dans son cœur ; c'est pourquoi il ne craint rien de ce qu'il rencontre. Si cet homme-là se préserve par le vin, et qu'il en est ainsi, combien plus alors saura-t-on se maintenir intact en vertu du Ciel ? Le saint se réfugie dans le Ciel, c'est pourquoi il n'est aucune chose susceptible de lui porter atteinte⁷¹.

Dans cet exemple, l'ivresse servait de métaphore pour expliquer l'art de préserver la pureté des souffles chez les Hommes Parfaits (*zhiren* 至人), d'une manière naturelle qui ne recourait à aucune raison ou habileté, et ne requérait aucune audace ou résolution. Chez Ruan Ji, Liu Ling et Ji Kang en revanche, l'ivresse est bien davantage une réalité concrète et probablement quotidienne, autrement dit un équivalent physique de cette métaphore.

On peut dire que d'une certaine manière, le vin a souvent permis à Ruan Ji de rester en vie : comme le relate sa biographie, nombreuses furent les situations délicates (la demande en mariage de Sima Zhao, les pièges répétés de Zhong Hui) dont il put s'extirper grâce à l'ivresse, rendant par elle sa personne inabordable, sa pensée insaisissable et toute discussion impossible. Toutefois, les effets salutaires de l'hébétude et de la confusion jouent ici sur des ressorts différents, que l'on peut qualifier à la fois de négatifs et paradoxaux : paradoxaux, car l'état d'ébriété résulte d'une intention consciente de se rendre inconscient, d'une volonté lucide d'être confus ; négatifs, car cet effort résolu et quasi forcené de Ruan Ji pour s'enivrer participait d'une stratégie de survie dans un contexte politique qui l'oppressait et le menaçait : stratagème d'éviction et de dérobaie, l'état d'ébriété constituait une zone de repli relativement protégée entre la confrontation directe (et donc le risque de condamnation à mort, telle qu'en fut victime Ji Kang en 261) et la collaboration forcée (et donc le compromis) avec les dirigeants, et ne permettait la préservation de l'individu qu'en le soustrayant à l'actualité du monde.

Fuite et refuge, l'ivresse est cependant aussi de manière plus positive un remède à un monde dénué de transcendance, une expérience même de transcendance. En favorisant des comportements spontanés, débarrassés des conventions sociales et culturelles, elle affranchit physiquement et spirituellement l'individu des entraves mondaines et mène à une sensation de liberté où se réalise l'osmose de l'homme avec la Nature ou le Dao. Comme l'écrit E. Zhang,

L'esprit du vin constitue le lieu où s'éprouve pour Ruan Ji l'existence authentique de l'humanité, car il confère une liberté totale dans laquelle l'individu se trouve dans un état de parfait oubli de soi et d'indépendance, immergé dans le pouvoir créateur de l'univers.

⁷¹ *Zhuangzi* 19 « Da sheng » 達生 (ZHSJ p. 636) et *Liezi* 2 « Huangdi » 黃帝 (ZHSJ p. 51).

(...) Dans le « rapt dionysien », toutes les distinctions entre réel et idéal, soi et les autres, tragique et comique etc. se trouvent brouillées. L'ivresse devient la ressource spirituelle qui permet de panser les blessures et d'immortaliser à la fois l'âme et le corps. L'enivrement est une tentative pour s'affranchir de l'introversion d'un système rigide avec sa rationalité et ses codes moraux institutionnalisés. Il réalise la liberté taoïste, favorise le laisser-aller des impulsions spontanées, et élève l'être dans un flottement et une dérive mystique, où s'ouvre la voie d'une union de l'esprit avec les forces de vie primordiales du grand Dao⁷².

3) Liu Ling et l'ivresse du Grand Homme

C'est un texte de Liu Ling 劉伶, un des sept sages de la forêt de bambous et grand compagnon de boisson de Ruan Ji (rappelons qu'il apparaissait dans le sixième couplet du chant composé sur la mélodie *Jiukuang*), qui permet le mieux de comprendre cet aspect. À la différence de ce dernier, Liu Ling ne se réfugiait pas par défaut dans l'alcool mais l'embrassait d'un consentement plénier, et n'avait pas développé une stratégie, mais ce que l'on peut véritablement appeler une philosophie de l'ivresse.

Liu Ling 劉伶 (*zi* Bolun 伯倫, 221 ?-300 ?), natif de la commanderie de Pei 沛 (au nord-ouest de Suixi 濉溪 dans l'actuel Anhui)⁷³, était dépourvu d'ambition mandarinale, et exerça pour toute charge celle, peut-être honoraire, d'aide de camp sous le règne des Cao. Lorsque Sima Yan s'empara du pouvoir, il présenta une dissertation d'examen développant, dans la veine taoïsante du *Xuanxue* 玄學, une théorie du gouvernement par le non-agir peu conforme aux attentes des dirigeants, qui le fit évidemment passer pour un incompetent. Renvoyé de l'administration, il vécut donc à l'écart de la vie politique, indifférent aux honneurs et aux richesses, passant son temps à boire et à flâner dans la nature, suivi d'un page chargé de l'enterrer sur place le jour de sa mort. Calme et peu bavard, il ne se commettait pas dans un commerce vain et hypocrite avec les hommes et préférait entretenir une relation authentique avec les rares amis qui partageaient ses aspirations, comme Ji Kang et Ruan Ji. Les sources le dépeignent toutes comme un homme aux manières libres et dégagées, habité d'un idéal spirituel élevé contrastant avec une certaine disgrâce physique : négligeant son apparence⁷⁴, il traitait son corps comme du bois ou de la terre et flânait deci delà⁷⁵, semblant flotter entre ciel et terre sans avoir jamais le cœur préoccupé⁷⁶. Il savait se rendre parfaitement imperméable aux sollicitations des sens : sans désirs ni émotions, il ne se réjouissait pas du son des cloches et ne se laissait pas éblouir par la splendeur des choses extérieures⁷⁷. D'un naturel taciturne et introverti, il était pourtant réfractaire à toute norme qui vînt contraindre ses désirs, auxquels il donnait toute licence. Sa biographie et nombreuses anecdotes du *Shishuo xinyu* montrent que des sept sages, il était celui qui se livrait à la boisson avec le moins de retenue, et qui dans l'ivresse se laissait aller aux excès les plus outranciers.

⁷² Ellen Y. Zhang : « Life and death : The Dionysian Spirit of Juan Chi and Neo-taoists », p. 315.

⁷³ Liu Ling fait l'objet d'une biographie courte et peu détaillée dans les annales historiques (*Jinshu* 49), et de biographies non officielles des Jin Orientaux (*Zhulin qixian lun* 竹林七賢論 *Essai sur les Sept Sages de la forêt de bambous* de Dai Kui 戴逵 ; *Wenshi zhuan* 名士傳 *Biographies des Lettrés célèbres* de Yuan Hong 袁弘) ; il apparaît dans un certain nombre d'anecdotes des *Nouveaux Propos Mondains* (*Shishuo Xinyu* 世說新語) (notamment 4.69 ; 14.13 ; 23.3 et 23.6) ; voir aussi le troisième des cinq *Poèmes en hommage aux cinq grands hommes* 五君詠 de Yan Yannian 顏延年 (384-456) (*Wenxuan* 文選, juan 21, « Poèmes » 詩, sous-section des « Poèmes lyriques sur l'histoire » 詠史).

⁷⁴ “遺形骸” (*Jinshu*).

⁷⁵ “土木形骸，遨遊一世” (*Mingshi zhuan*).

⁷⁶ “伶處天地間，悠悠蕩蕩，無所用心” (*Zhulin qixian lun*).

⁷⁷ “劉伶善閉關，懷情減聞見。鼓鍾不足歡，榮色豈能眩？” (*Wujun yong*).

Sa seule œuvre connue, *l'Éloge de la vertu du vin* (jiude song 酒德頌)⁷⁸, dans lequel « il confia ses aspirations profondes et le sens même de son existence⁷⁹ », égale en beauté la « Biographie du Grand Homme » de Ruan Ji à laquelle il est souvent associé (les deux textes ont pour protagoniste un homme parfait : « Sieur Grand Homme » *daren xiansheng* 大人先生). Cet éloge témoigne de l'élévation de son idéal spirituel et de la profondeur des idées philosophiques qui soutenaient sa conception de l'ivresse.

有大人先生者，以天地為一朝，萬期為須臾，日月為扃牖，八荒為庭衢。行無軌跡，居無室廬，幕天席地，縱意所如。止則操卮執觚，動則挈榼提壺，唯酒是務，焉知其余。有貴介公子，搢紳處士，聞吾風聲，議其所以。乃奮袂攘襟，怒目切齒。陳說禮法，是非鋒起。先生於是方捧墨承槽，銜杯漱醪，備髻箕踞，枕麴藉糟。無思無慮，其樂陶陶。兀然而醉，恍爾而醒，靜聽不聞雷霆之聲，熟視不見泰山之形；不覺寒暑之切肌，利欲之感情。俯觀萬物之擾擾，如江漢載浮萍。二豪侍側焉，如蜾蠃之與螟蛉。

Sieur Grand Homme considère le vaste univers comme un matin, et quelque mille années comme une fraction de temps ; le soleil et la lune comme des portes et des fenêtres, les déserts des huit directions comme une cour et des rues. Il marche sans laisser de traces et ne séjourne en aucune maison ; le ciel lui sert de tenture et la terre de natte, il ne va que suivant son bon gré. S'il arrête c'est pour saisir une coupe ou tenir une gourde, s'il remue c'est pour porter un flacon ou prendre une bouteille. Le vin est son unique occupation, comment pourrait-il connaître autre chose ? Un jeune seigneur de noble maison et un lettré retiré, aux oreilles de qui est parvenue sa renommée, viennent le trouver pour discuter ses manières. Agitant leurs manches et empoignent leurs revers, roulant des yeux furieux et grinçant des dents, ils le sermonnent et lui exposent les règles de la politesse, et leurs jugements sur ce qui est bien et mal s'élèvent comme une nuée d'abeilles. Là-dessus, Monseigneur s'empare d'une jarre à pleines mains qu'il remplit à la cuve, porte la coupe à ses lèvres et hume le capiteux nectar ; puis détachant ses cheveux et allongeant devant lui ses jambes, il prend pour oreiller le ferment et la lie pour traversin. Sans pensée ni souci, son cœur se dilate de bonheur. Confusément le voilà plongé dans l'ivresse, et tout à coup le voilà dégrisé. Tendant l'oreille en silence, il reste sourd au grondement du tonnerre ; scrutant attentivement au loin, il ne voit même pas la forme du Taishan. Il ne sent ni le froid ni le chaud mordre sa chair, ni l'intérêt ni le désir exciter ses passions. Il s'incline pour regarder l'agitation des dix-mille êtres, pareils à des lentilles d'eau flottant sur le Fleuve Bleu ou la rivière Han. Les deux notables se tiennent à ses côtés, comme guêpe et chenille.

Cette description du Grand Homme pour qui l'univers ne représente qu'un matin et l'éternité un fugace instant, les astres et les confins se réduisent à des éléments de l'architecture domestique, le ciel et la terre à la tenture et la natte d'un simple lit, est récurrente dans la bouche de Liu Ling : sa biographie dans le *Mingshi zhuan* dit qu'il « considérait l'univers comme quelque chose d'étroit (以宇宙為狹) », et celle du *Jinshu* mentionne que la vision d'un « univers minuscule, où les dix-mille êtres étaient tous sur un même niveau, occupait le cœur de sa pensée (常以細宇宙齊萬物為心) » ; il faut ajouter à ces mentions biographiques une anecdote du *Shishuo xinyu* dans laquelle Liu Ling ivre, offusquant par sa nudité les esprits bien-pensants, répliquait à leurs remontrances par une répartie facétieuse et truculente :

劉伶恆縱酒放達，或脫衣裸形在屋中，人見譏之。伶曰：“我以天地為棟宇，屋室為禪衣，諸君何為入我禪中！”

Liu Ling quand il se livrait à la boisson, se laissait souvent aller. Quelquefois il retirait ses vêtements et se retrouvait tout nu chez lui. Certains l'ayant vu l'en blâmèrent. Liu Ling

⁷⁸ Le texte est conservé dans l'anthologie littéraire de Xiao Tong : *Wenxuan* 文選 47, la biographie du *Jinshu*, ainsi que dans la Prose complète des Jin 全晉文 (juan 65) compilée par Yan Kejun. Traductions de Georges Margouliès : *Éloge de la vertu du vin*, dans « Le Kou-wen chinois », Paris, 1926, p.124, et Henri Maspéro dans « Le Poète Xi Kang et le club des sept sages de la forêt de bambous », in « Le Taoïsme et les religions chinoises », Gallimard, Paris, 1971.

⁷⁹ “劉伶著《酒德頌》，意氣所寄” (*Shishuo xinyu* 4.69).

répondit: “De l’univers je fais ma maison, et de ma maison mon pantalon. Qu’avez-vous donc, messieurs, à entrer dans mon pantalon ?”⁸⁰

Ce leitmotiv fait état d’une posture intellectuelle héritée du *Zhuangzi* où toutes choses sont perçues comme égales (*qi wu* 齊物) et les distinctions communément instaurées par la raison abolies : l’immense et le minuscule s’équivalent, le moi et les choses se confondent, l’éternité est plus fugace qu’une aurore et l’univers pas plus grand qu’une maison.

Vautré dans une ivresse voluptueuse, plongé dans une torpeur hébétée, le Grand homme est évidemment insensible aux piques de ses détracteurs, et plus généralement au monde extérieur. Le passage « Tendait l’oreille au silence, il reste sourd au grondement du tonnerre ; scrutant attentivement au loin, il ne voit même pas la forme du Taishan. Il ne sent ni le froid ni le chaud mordre sa chair, ni l’intérêt ni le désir exciter ses passions » fait écho à ce passage sur l’homme ivre du char dans le *Zhuangzi* : « Les notions de vie et de mort, de frayeur, d’angoisse, ne pénètrent pas dans son cœur ; c’est pourquoi il ne craint rien de ce qu’il rencontre. » Il ne s’agit pas simplement d’une anesthésie physique, une analgésie provoquée par le narcotique, mais bien plutôt d’une indifférence de l’esprit au monde extérieur, un détachement placide de l’être qui dans sa confusion fait corps avec le Dao lui-même confus et indifférencié.

Sous cet éclairage, le *Jiukuang* de Ruan Ji pourrait être une sorte d’homologue musical du *Jiude song* de Liu Ling, une ode à l’ivresse et à l’état de transcendance qu’elle favorise. Le fol ivre de la mélodie fait lui aussi l’expérience d’une émancipation des entraves mondaines, et connaît non pas une prostration accablée mais un déploiement ailé, un essor fluide et délié de l’esprit qui donne tout son sens à la contiguïté existant en langues occidentales entre esprit/spirituel (*shen* 神) et esprits/spiritueux (*jiu* 酒).

4) Vin, musique et extase : l’esthétique dionysienne de Ruan Ji

On peut dire en somme que l’ivresse est une expérience d’extase, comprise littéralement comme le fait de se tenir *hors de soi-même*, de son propre corps. C’est le lieu d’un oubli ou d’une sortie de soi, comme le formulera d’une autre façon Wang Yun 王蘊 (330-384), buveur notoire de la dynastie Jin : « 酒，正使人人自遠：Le vin est exactement ce qui permet à tout homme de s’éloigner de lui-même⁸¹. » On peut comprendre ici *zi* 自 avec une valeur adverbiale : « de soi-même, spontanément » et donc *zi yuan* 自遠 dans le sens de « s’éloigner naturellement » (sous entendu : du monde, de ses turpitudes et du souci qu’il apporte) ; ou bien, comme un pronom réfléchi, complément d’objet antéposé, indiquant que c’est de lui-même que l’homme s’éloigne par la vertu du vin. Or c’est précisément la même expérience d’extase que Ruan Ji fait dans la musique, et c’est cette affinité entre la musique et l’ivresse qui nous fonde à parler de l’ébriété, qu’elle soit narcotique ou musicale, comme d’une expérience esthétique, qui peut être qualifiée d’« esthétique dionysienne ».

Dans deux des notices explicatives de la mélodie *Jiukuang*, on trouve une formule très similaire à celle de Wang Yun, qui fait état d’un transport hors de soi-même : « 故忘世慮於形骸之外：C’est pourquoi [Ruan Ji] oubliait les soucis de son siècle hors de lui-même » dans le *Shenqi mipu*, et « 忘塵慮於形骸之外：[Ruan Ji] oubliait les soucis mondains hors de

⁸⁰ *Shishuo xinyu* 23.6.

⁸¹ *Shishuo Xinyu*, 23.35. Wang Yun 王蘊 fut Conseiller personnel de l’Empereur (*guanglu dafu* 光祿大夫) et Préfet métropolitain (*neishi* 內史) de Kuaiji 會稽 au Zhejiang. Il avait auprès de ses contemporains la réputation d’un homme « pur et affable » (*qinghe* 清和) (*Shishuo Xinyu* 8.137). Cf. biographie dans la section des biographies de parentés extérieures « waiqi » 外戚 du *Jinshu*.

son corps » dans le *Chongxiu zhenchuan*. La formule « *yu xinghai zhi wai* 於形骸之外 à l'extérieur de son corps » peut être rapprochée de celle-ci, tirée de la biographie du *Jinshu* : « 嗜酒能嘯，善彈琴。當其得意，忽忘形骸 : Il adorait l'alcool et savait siffler à la manière des ermites taoïstes, c'était aussi un excellent joueur de *qin*. Lorsqu'il trouvait satisfaction, il en oubliait son propre corps. » L'ambiguïté de *dang qi deyi* 當其得意 (renvoie-t-il à *shi jiu* 嗜酒, *xiao* 嘯 ou *tan qin* 彈琴 ?) suggère ici l'affinité de ces trois expériences, qui sont également capables d'apporter à Ruan Ji cette satisfaction qui le mettra en extase.

Nous rejoignons ici E. Zhang qui comparait les deux formes d'ivresse, éthylique et musicale : à l'instar de la boisson, la musique transforme l'état psychosomatique d'une personne et lui donne le pouvoir de se libérer des entraves mondaines, des soucis, et de pénétrer dans une sphère mystique d'unité entre les énergies cosmiques primordiales et les esprits qui résident dans le corps. De même que Ruan Ji s'oublie totalement en buvant, de même il oublie tout son être physique lorsqu'il siffle ou joue de la cithare⁸².

L'idée selon laquelle la musique, comme l'ébriété narcotique, entraîne dans une expérience de transe et de transcendance, se retrouve bien sûr chez Nietzsche lorsqu'il décrit l'homme ivre de musique, exultant sous le charme de Dionysos :

Par ses chants et ses danses, l'homme montre qu'il est d'une communauté supérieure, il a oublié la marche et la parole, il est sur le point de s'envoler en dansant dans les airs (...) Il marche extasié et soulevé au-dessus de lui-même⁸³.

C'est d'ailleurs ce même état que décrivait le second couplet des paroles composées sur la mélodie de Ruan Ji, évoquant la sensation de légèreté et d'essor du buveur-musicien qui se sent pousser des ailes et s'envole dans sa danse.

Restituant à l'ivresse ses connotations de griserie et d'exultation, la relecture que proposent Yang Dian et Ellen Zhang à la lumière de Nietzsche et Dionysos rend une signification positive à cette pratique qui constituait une dimension majeure de l'existence de Ruan Ji, et ouvre à une compréhension foncièrement renouvelée de l'œuvre qui en procédait. Dans l'exclusivité de son éclairage, elle nous semble toutefois trop partielle car elle élude l'aspect souffrant, passif et contraint – excessivement souligné à l'inverse dans les interprétations traditionnelles – que pouvait aussi revêtir l'ivresse chez Ruan Ji, du moins dans ses motivations. C'est pourquoi si l'on souscrit à l'idée que « ce n'est pas dans l'alcool que réside la vérité du vieillard ivre » et que son œuvre « n'exprime pas simplement la passion débridée de Ruan Ji pour la dive bouteille », l'on entreprendra de chercher ce sens en ayant soin d'éviter deux écueils : sans adhérer d'une part à l'interprétation consacrée qui sur la base unique du facteur historique fait de *Jiukuang* un air de prostration, d'abatement et de déréliction, sans aller d'autre part jusqu'à défendre la thèse adverse fondée sur une compréhension philosophique, tout aussi univoque, d'un air plein de joie et d'enthousiasme dionysiaque, on pourrait émettre l'hypothèse interprétative d'un air qui, indéniablement composé dans un climat politique oppressif et sinistre, reflète bien pour partie l'humeur mélancolique et inquiète d'un lettré aux prises avec son siècle, mais exprime davantage le bienfait philosophique dont le gratifie ce remède, muant le recès en ressource et la retraite en richesse créatrice.

Jiukuang traduit selon nous une forme de détachement serein, un essor où le fol ivre atteint en même temps que les lointains sa propre plénitude ; lui que le siècle se plaisait à taxer d'idiot (*chi* 痴), s'avère le vrai sage (d'ailleurs, l'oncle de Ruan Ji ne s'y trompait pas,

⁸² E. Zhang p. 314.

⁸³ *Naissance de la Tragédie*, chap. 1.

voyant dans cette hébétude l'indice d'une sagesse supérieure⁸⁴), au même titre que ses six autres compères de la forêt de bambous, surnommés « sages » *xian* 賢 malgré leurs conduites excentriques, déréglées et volontiers délirantes.

« Une vérité profonde qui ne se laisse pas nommer... »

Nous concluons sur un aveu : pour avoir tenté, dans notre exploration de la perception et du traitement de cette œuvre unique laissée par Ruan Ji, d'élargir le spectre de sa compréhension en intégrant la perspective historique, extrinsèque et contingente, autant que des éléments philosophiques plus constitutifs de la personnalité et de l'idéal de Ruan Ji, nous demeurons incapable de déterminer ce que cette œuvre par elle-même signifiait exactement. Car *Jiukuang* n'est pas un poème : la musique ne dit rien à proprement parler, et ne crypte rien non plus ; l'on ne fait pas l'exégèse d'une œuvre musicale (a fortiori instrumentale, comme c'est le cas de cet air dans sa version originale) comme on fait celle d'un texte, d'un poème. Les différentes pistes à la faveur desquelles nous avons émis nos hypothèses ne sont à vrai dire fondées que sur des rapprochements (Liu Ling et Ruan Ji), des interpolations (les titres de parties et les paroles composées sur la mélodie), des impressions subjectives (l'écoute ou le jeu). Mais Ruan Ji n'est pas Liu Ling et *Jiukuang* n'est pas le *Jiude song*, le fol ivre n'est pas non plus forcément ou exclusivement Ruan Ji, et nos impressions restent des impressions, aléatoires car tributaires d'une interprétation — commandée par des choix interprétatifs, eux-mêmes commandés par une sensibilité particulière et une compréhension préalable de l'œuvre. On peut bien avoir une sensibilité particulière, chez le musicien une inclination à jouer le morceau de telle ou telle manière, chez l'auditeur une préférence pour telle ou telle version exprimant telle ou telle humeur, mais saura-t-on jamais comment il convient objectivement de jouer cet air ? Qui pourra jamais prétendre savoir ce que voulait exprimer Ruan Ji ? Le jugement de Wang Chang, l'inspecteur provincial de Yangzhou qui trouvait Ruan Ji « insondable »⁸⁵ peut être repris et appliqué à son œuvre musicale.

Nous laissons donc le mot de la fin à Zhu Quan, comme le faisait Georges Goormaghtigh en nous confessant sa perplexité à ce sujet : « 有道存焉，妙妙於其中，故不為俗子道；達者得之 : Il y a ici une vérité de l'ordre du Dao qui, profonde et subtile, réside au cœur de l'œuvre et ne peut être expliquée au commun des hommes ; seuls les esprits pénétrants peuvent l'atteindre. » À quoi fait écho F. Kouwenhoven, dans l'article précédemment cité : « Le *qin* enchante autant par ce qu'il dit, que par ce qu'il omet d'expliquer⁸⁶. »

III. Récusation de l'orthodoxie et exaltation du sujet : le nouveau paradigme esthétique du Fol Ivre

En resserrant l'étude sur l'aspect proprement musical de cette mélodie, nous allons nous interroger à présent sur la signification non plus de l'ivresse mais de l'œuvre elle-même et de sa création, sur ses implications et ce qu'elle nous révèle de la pratique musicale de Ruan Ji : quel geste Ruan Ji commet-il avec une telle composition, que représente cette mélodie dans l'histoire du *qin* et son répertoire, que nous enseigne-t-elle de la manière dont Ruan Ji pouvait jouer, composer et *faire concrètement* de la musique ? Que signifie la contradiction manifeste entre cette pratique et les principes exposés dans le *Yuelun* ?

⁸⁴ Biographie du *Jinshu* : « 時人多謂之癡，惟族叔文業每嘆服之，以為勝己 : Nombre de ses contemporains le qualifiaient d'idiot, il n'y avait que son oncle Ruan Wenye pour l'admirer et le trouver supérieur à lui-même. »

⁸⁵ “自以不能測也”, biographie du *Sanguozhi*.

⁸⁶ Kouwenhoven, *op. cit.* p. 60.

À la lumière de l'idéologie musicale qui s'est élaborée autour du *qin*, nous montrerons que *Jiukuang* prend le contrepied des vertus et visées traditionnellement imputées à la musique en général, et plus spécifiquement à cet instrument. Ces entorses aux codes musicaux du *qin* nous fondent à parler d'une subversion de l'idéologie musicale dont Ruan Ji se faisait pourtant l'apologiste dans son *Yuelun*. Nous montrerons que ce renversement des critères esthétiques présidant à l'écriture du *Yuelun* et de *Jiukuang* illustre une mutation capitale de la pensée de Ruan Ji, et a pour contexte l'émergence d'une priorité nouvelle dans le champ artistique : la priorité accordée à l'individu, au regard duquel les préoccupations d'ordre public prévalant dans l'idéologie musicale traditionnelle passent au second plan. À cet égard, *Jiukuang* s'inscrit, autant qu'il le façonne, dans un nouveau paradigme esthétique.

A) *Jiukuang*, une hérésie musicale

À maints égards, *Jiukuang* constitue une exception, voire une infraction aux règles dominantes de l'idéologie du *qin* et de son répertoire. La grande majorité des airs de *qin* dépeignent une atmosphère paisible et harmonieuse, un état d'esprit noble et serein : sur plus de six-cents titres⁸⁷, sources et époques confondues, aucun n'a l'ivresse pour thème ; du moins pas sur le mode dément et déchaîné qui la caractérise dans *Jiukuang*. S'il arrive que le motif du vin soit présent (car de fait, nombreux lettrés joueurs de *qin* étaient connus pour être de grands buveurs), c'est sous la forme d'une griserie légère, contenue et raffinée, chez un personnage qui incarne une certaine sagesse, une philosophie de la vie en accord avec les idéaux des lettrés. À l'instar de cet air intitulé « Pêcheur ivre chantant dans le soir » (*zuiyu wan chang* 醉漁晚唱) où le pêcheur, figure par ailleurs récurrente des airs de *qin*, n'est autre qu'un lettré retiré du monde, vivant de la pêche et goûtant les plaisirs simples de la nature en compagnie de ses amis et du vin ; ou bien encore la « Mélodie du Vieil ivrogne » (*zuiweng cao* 醉翁操) inspirée par la figure d'Ouyang Xiu 歐陽修 surnommé le Vieil Ivrogne, plongé dans un état d'ébriété heureuse et se délectant de la contemplation d'un splendide paysage ; ou bien enfin cette mélodie rappelant Li Bai 李白 « Levant sa coupe et conviant la lune » (*ba jiu wen yue* 把酒問月).

À l'inverse, *Jiukuang* annonce d'emblée par son titre des motifs de folie, de violence, de dérèglement (狂) et d'ivresse (酒). *Kuang* 狂, avec ses connotations de débridement, de frénésie, apparaît d'emblée comme un antonyme de *jin* 禁 et de *ya* 雅 qui constituent l'essence du *qin* 琴 dans sa conception traditionnelle. A fortiori s'il est accolé à la boisson ou à l'ivresse 酒, qui peut elle-même être considérée comme un mépris de la retenue. Il faut rappeler ici la nature foncièrement anticonformiste de l'ivresse, et ce renversement à la faveur duquel la consommation d'alcool, activité rituelle en ses origines, est devenue sous les Wei-Jin une manifestation privilégiée d'anti-ritualisme : en premier lieu parce qu'elle ignore la codification rigoureuse qui réglait, dans son contexte cérémoniel initial, l'utilisation du vin en fonction des circonstances, du statut social, de l'âge etc. ; en second lieu parce que, libérant du corset physique (codes sur l'habillement, la coiffure, la manière de marcher, de s'asseoir ou de se tenir) autant que du carcan social (étiquette, hiérarchies) qui régissaient la conduite des individus et leurs rapports, elle encourageait toutes sortes d'inconduites et d'inconvenances, qui signifiaient autant d'actes de dissidence dont on trouve un bon éventail dans les anecdotes du *Shishuo Xinyu*.

Qu'elle soit le sujet de la mélodie, l'état supposé de son auteur lors de sa composition, celui du musicien lors de l'exécution ou encore celui de ses éventuels compagnons auditeurs, la « folle ivresse » contrevient donc aux principes et valeurs qui, à différents niveaux, font la

⁸⁷ Près de trois-mille si l'on tient compte des versions différentes.

quintessence de la musique pour *qin*. Toutes les infractions aux codes musicologiques et idéologiques de cet instrument dénotent littéralement une certaine *im-pertinence* de cette œuvre de Ruan Ji : *in-conforme*, elle signale dans son seul titre le caractère *non conformiste*, insoumis et provocateur de son auteur. Sans être une de ces œuvres aux sonorités licencieuses (*yinsheng* 淫聲) mises au ban de la musique par l'orthodoxie confucéenne, *Jiukuang* ne satisfait manifestement pas aux standards de la musique pour *qin* énoncés dans le *Zuozhuan*, le *Yueshu* et autres traités dont nous avons fait par ailleurs la présentation⁸⁸. Et plus largement, il prend le contrepied des visées traditionnelles de la musique cependant défendues par Ruan Ji lui-même dans un texte comme le *Discours sur la musique* : envisagerait-on par exemple de jouer cette ode à l'ivresse, à la folie, au déchainement, dans l'intention de « plier le corps et discipliner le cœur, encourager l'individu dans la culture de soi et l'inciter à s'établir paisiblement dans ses occupations, réguler l'ouïe et discipliner le regard, préserver l'oreille et les yeux⁸⁹ », comme y étaient destinées les musiques chorégraphiques des anciens Saints rois dont Ruan Ji faisait par ailleurs l'éloge ? Imaginerait-on de diffuser les enseignements et les accomplissements vertueux de ces sages rois au moyen d'une composition qui exalte par son thème le mépris des rites ? Concevrait-on de maintenir des hiérarchies, les distances convenables dans le corps social harmonisé par la musique de l'ivresse, quand chez les Ruan cette dernière abolit si bien les distinctions qu'elle fait boire à même la jarre et à la même jarre les hommes et les cochons⁹⁰ ?

Le fol ivre, un apostat ?

Il semble que l'on découvre ici une contradiction saillante de Ruan Ji : la contradiction entre sa défense théorique des normes incarnées par les musiques rituelles, telle qu'on pouvait la lire dans le *Yuelun*, et une pratique musicale exaltant au contraire le dérèglement, l'extravagance, le mépris des codes musicaux et de l'idéologie confucéenne qu'ils représentent, telle qu'on la voit à l'œuvre dans *Jiukuang*. Quelle est la compatibilité de ces deux postures antithétiques ? Comment résoudre leur tension ? *Jiukuang* serait-il donc l'expression criante d'une intenable contradiction, d'une schizophrénie musicale de Ruan Ji ? ou bien l'aveu d'un revirement esthétique et philosophique ? Il semble d'autre part que cette contradiction en rejoigne une autre : la contradiction entre la condamnation des musiques tristes, et la pratique effective d'une musique triste qui transparaît dans certains poèmes de Ruan Ji.

Si l'on cherche à comprendre et articuler ces polarités, nous trouverons qu'elles se subsument sous une opposition entre ce qui relève de la sphère *publique* d'une part, et ce qui ressortit à la sphère *privée* d'autre part : si l'idéal d'une musique définie comme joie se justifie dans le *Yuelun* par sa destination publique (cette joie se comprend comme la satisfaction qui résulte de la réalisation de sa nature morale et de la concorde sociale), la tristesse s'inscrit en revanche dans la sphère privée (c'est une peine personnelle qui s'épanche de soi et ne s'adresse à personne, du moins pas au corps social). Et de même, la musique correcte participe d'une entreprise d'harmonisation générale, tandis que la musique folle n'a pas d'autre vocation, ni d'autre prétention, que l'expression spontanée, de soi et pour soi, d'un état personnel.

C'est donc la notion d'*individu*, noyau central de la sphère privée, qui constitue la pierre de touche d'une réflexion sur les contradictions de Ruan Ji et le passage de sa « première esthétique », ancrée dans l'idéologie confucéenne, à sa « seconde esthétique », marquée

⁸⁸ Voir la notice sur le paragraphe sur l'idéologie du *qin* en annexe.

⁸⁹ “將以屈形體，服心意，便所修，安所事也。 (...) 節耳， (...) 制目， (...) 耳目不傾不衰” Cf. *Yuelun*.

⁹⁰ *Shishuo Xinyu* 23.12.

par les conceptions taoïstes et le nouveau paradigme esthétique qui se fait jour à cette époque.

B) Art et individu : un nouveau paradigme esthétique

1) Inspiration intime et destination privée de la création

C'est l'évidence et la banalité même : l'ivresse, objet de la mélodie *Jiukuang*, est également une *expérience intime*, et vraisemblablement une réalité quotidienne de Ruan Ji. Au vu des anecdotes rapportées à son sujet dans ses biographies ou le *Shishuo xinyu*, le vin occupait, en volume, en temps et en signification, une place considérable dans sa vie. Il est notoire que Ruan Ji buvait follement et démesurément, soit à l'écart, dans le cadre des flâneries sous les bambous en compagnie des autres Sages ou en famille avec d'autres buveurs de son clan, soit à la cour, au vu et au su de ses détracteurs scandalisés, lors de banquets donnés par les dirigeants ou censément en fonction à des postes qu'il délaissait. Comme nous l'avons vu, cet abandon sans retenue à la boisson pouvait avoir chez Ruan Ji différentes significations, et apparaître comme une manifestation d'anti-ritualisme, une expression de son refus du compromis, mais également comme une stratégie de protection dénotant sa souffrance devant la réalité qu'il cherchait à fuir, et enfin comme l'aspiration à une libération des liens mondains. Acte de dissidence idéologique, stratégie d'éviction politique ou désir de transcendance mystique, quelle que soit l'interprétation que l'on choisira de donner à sa pratique de l'ivresse, on peut dire que le Fol ivre c'est Ruan Ji lui-même, et sa composition peut dès lors être qualifiée d'*autoportrait musical*. Toutefois, dans la mesure où Ruan Ji n'a pas ouvertement déclaré parler de lui-même dans ce morceau et où aucun élément discursif ne permet effectivement de l'établir, on peut parfaitement admettre aussi qu'il dépeint d'autres buveurs de son entourage immédiat, comme Liu Ling, Ji Kang ou son neveu Ruan Xian ; ou que de manière encore moins localisée il fait une sorte de portrait type et universel du fol-ivre. Dans tous les cas, ce motif n'en reste pas moins un état qu'il connaît personnellement et intimement.

Qui que soit exactement le fol-ivre, on ne peut donc que souligner la dimension personnelle de cette figure et le caractère *privé* de cette œuvre, qui rend compte avant tout d'une réalité vécue et intime. La composition musicale est inspirée ou prend pour objet une expérience familière ancrée dans l'affectivité du sujet, dans son vécu corporel et psychologique. À la différence des airs composés par les anciens rois et traditionnellement destinés à diffuser leurs enseignements parmi le peuple, la musique se fait ici plus soucieuse de l'introspection et de l'expression personnelle. Cela ne signifie pas que ces airs officiels ne soient pas eux aussi ancrés dans vécu intime, dans un idéal moral ou affectif, de leur compositeur ; mais leurs destinataires et partant leurs desseins respectifs diffèrent radicalement. On peut dire que des chants incarnant des valeurs publiques, standardisées et normatives, et visant à réguler, discipliner le corps social, sont avant tout préoccupés de leur auditoire et de leur réception, autrement dit tournés vers l'extériorité ; tandis qu'une composition comme *Jiukuang*, qui émane d'une sensibilité singulière et n'ambitionne pas de rayonner aux quatre coins du royaume, s'adresse peut-être à Ruan Ji seul, ou tout au plus à ses proches compagnons, ce qui lui confère une dimension d'intériorité inédite. En s'autorisant à gloser sur la notion de transformation *hua* 化 qui, comme nous l'avons vu en première partie de ce travail avec le motif de la transformation des mœurs (移風易俗), constitue la pierre de touche de l'idéologie musicale confucéenne, nous dirions qu'avec une mélodie comme *Jiukuang* le compositeur n'est pas dans la volonté de transformer l'autre mais dans l'exploration de soi et l'expression de son propre état, des propres transformations qui l'affectent. Aussi lira-t-on dans les paroles composées sur la mélodie : « je me demande si je ne me transforme pas en immortel 懷疑羽化, 羽化而登其仙 », où le sujet de la transformation n'est pas l'auditeur mais l'auteur en personne.

2) *Jiukuang*, une œuvre témoin : évolution des pratiques musicales et naissance de l'esthétique

Cette dimension privée, intime de la création indique une certaine modification des pratiques musicales, qui marque une étape majeure dans l'histoire de la musique — et dans l'évolution de l'activité artistique en général : après l'effondrement de l'empire Han, on observe en effet dans tous les domaines de la création (peinture, musique, calligraphie, littérature), tant à travers les œuvres elles-mêmes que les traités de théorie, l'apparition de ce qu'on peut appeler une sphère *personnelle* dans laquelle, en même temps que l'individu, sa conscience, sa sensibilité, ses affects, son loisir etc. commencent à occuper le centre de la création, l'œuvre s'affranchit d'un système, d'une logique holiste dans lequel elle était séculairement inscrite, et des finalités éthiques et civiques auxquelles elle était traditionnellement asservie.

Ce thème est abondamment traité dans l'histoire littéraire, où la critique moderne se plaît à souligner la concomitance entre l'autonomisation de la littérature (*wen de ziyou* 文的自由) et l'éveil de la conscience individuelle (*ren de zijue* 人的自覺), survenus durant les ères Jian'an 建安 et Zhengshi 正始. Car ce qui importe le plus ici n'est pas tant chaque phénomène pris isolément, que leur corrélation : l'autonomie de la littérature se nourrit de cette prise de conscience de l'individu, et lui donne en retour les moyens de s'exprimer. Cette époque marque donc le début d'une prise de conscience par les hommes de lettres de l'autonomie et de la spécificité de la littérature, et l'apparition d'une littérature qualifiée par la critique moderne de « consciente d'elle-même » (*zijue* 自覺), quelquefois même abusivement considérée relever de « l'art pour l'art » (*wei yishu er yishu* 為藝術而藝術)⁹¹.

Ces remarques sur la tendance à l'émancipation de l'expression artistique observée dans le contexte littéraire peuvent s'appliquer *mutatis mutandis* à la musique, et plus particulièrement encore à l'esthétique du *qin* : dans un travail de thèse portant sur l'évolution des conceptions esthétiques relatives à cet instrument depuis l'époque pré-impériale jusqu'aux dynasties Ming-Qing, ainsi que leur relation à la pratique musicale et aux lettrés, Miao Jianhua 苗建華 montre comment, en même temps qu'émerge et se renforce sous les Wei-Jin une conscience plus aigüe de l'individu et que s'atténue la prédominance du bien public ou de la totalité sociale caractéristique du holisme Han, la conception traditionnelle d'une musique au service de la moralisation et de l'instruction se voit concurrencée par une vision plus personnelle : émanant d'une sensibilité particulière dont elle se fait l'expression spontanée et sincère, la musique s'adresse désormais davantage à la personne individuelle qu'au groupe. La primauté du sujet en musique trouvera son plein épanouissement avec l'idée d'un plaisir privé trouvé dans le jeu du *qin*, chez Ji Kang et plus encore chez Tao Yuanming⁹².

Les mêmes idées sont développées dans un chapitre de Ma Lianghuai 馬良懷 sur les relations entre le *qin* et les lettrés durant la transition Han-Jin⁹³. L'auteur y montre comment dans le contexte historique troublé de l'époque, le *qin* devient pour les lettrés

⁹¹ Lu Xun 魯迅 : *Wei Jin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu zhi guanxi* 魏晉風度及文章與藥及酒之關係 « Manières et écrits des lettrés sous les Wei-Jin, et leur relation avec les drogues et l'alcool », in Lu Xun quanji 魯迅全集 *Œuvres complètes de Lu Xun*, Pékin, 1956, p. 380.

⁹² Miao Jianhua 苗建華 : *Gugin meixue sixiang yanjiu* 古琴美學思想研究 (*Recherches sur les conceptions esthétiques du qin*), Shanghai yinyue xueyuan CBS, 2006.

⁹³ Ma Lianghuai 馬良懷 : « Han Jin zhi ji shiren yu qin zhi guanxi » 漢晉之際士人與琴之關係 « Relations entre les lettrés et le *qin* durant la transition Han-Jin » dans *Shiren, Huangdi, Huanguan* 士人, 皇帝, 宦官 (*Intellectuals, Emperor, Eunuch*), Changsha, Qiulu CBS, p 59-79.

l'instrument privilégié d'une expression de leurs sentiments, depuis Ma Rong 馬融⁹⁴, en passant par Cao Cao 曹操⁹⁵, et jusqu'à Ruan Ji qui, donne libre cours à sa peine en pinçant les cordes de son *qin*. Comme dans ce premier des *Poèmes Intimes* où en proie à un tourment qui le prive du sommeil, il s'épanche et s'apaise en se mettant à son *qin* :

夜中不能寐，起坐彈鳴琴。薄帷鑿明月，清風吹我襟。孤鴻號外野，翔鳥鳴北林。徘徊將何見，憂思獨傷心。

Au milieu de la nuit sans trouver le sommeil, / Je me mets sur mon séant et pince les cordes de mon *qin*. / Sur la fine tenture se reflète l'éclat de la lune, / Une douce brise souffle dans ma tunique. / Une oie solitaire lance son appel par-delà les étendues désertes, / Des oiseaux regagnant leur nid crient dans le bois du nord. / Je marche de long en large mais que puis-je voir ? / Seul avec mes pensées mélancoliques, je m'afflige.

L'évidente contradiction de ce poème avec la condamnation de la musique triste exposée dans le *Yuelun* se résorbe si l'on comprend qu'il ne s'agit pas de la même musique, ou plutôt, pas du même paradigme musical : la musique de la joie et de la concorde, et celle de l'angoisse et de l'insomnie ne se jouent pas dans le même cadre, elles n'ont pas la même nature, la même raison d'être ni la même destination. La première, création des anciens rois, est vouée à rayonner et à déployer son pouvoir moral et civilisateur parmi les hommes, tandis que la seconde est l'expression purement personnelle d'une sensibilité tourmentée, dans l'intimité d'une chambre et la solitude de la nuit.

Conclusion

La coexistence chez Ruan Ji d'une pratique musicale foncièrement personnelle et déglagée des canons traditionnels, avec certains exposés théoriques promouvant par ailleurs ces canons, jetait sur ses conceptions musicales l'ombre de l'incohérence ou de l'antilogie : opposition entre théorie et pratique, incompatibilité des tendances confucéennes et taoïstes, que l'on pouvait toujours expliquer par la complexité, les déchirements et l'évolution de sa pensée. Toutefois, rien ne permet d'établir l'antériorité du *Yuelun* sur *Jiukuang* pour résoudre temporellement leur contradiction, et Ruan Ji a parfaitement pu jouer l'air de la folle ivresse en même temps qu'il travaillait à son apologie de la musique rituelle. Par conséquent, il ne s'agit pas tant ici selon nous d'une contradiction dans sa pensée, que de la mise en évidence de deux paradigmes musicaux, contemporains mais foncièrement autonomes, que nous spécifions en termes de « public » et « privé » et dont la ligne de démarcation réside dans la notion d'individu. Les musiques respectives de ces deux paradigmes ressortissent à des systèmes idéologiques, des cadres de référence, des principes de composition et des vocations différentes. C'est leur stricte hétérogénéité qui permet de comprendre comment en se plaçant à l'intérieur de l'un, Ruan Ji peut dès lors

⁹⁴ Ma Rong 馬融 (79-166), auteur d'une *Rhapsodie sur le qin* [qinfu 琴賦] dont seuls quelques vers sont conservés (Prose complète des Han postérieurs 全後漢文, juan 18) : « 惟梧桐之所生，在衡山之峻陂。于是邀閒公子，中道失志，居無室廬，罔所息置，孤鶯特行，懷悶抱思：Le sterculier pousse sur les pentes escarpées du Mont Heng. Les jeunes gens nobles qui viennent y flâner, qui ont perdu en chemin tout dessein précis, et n'ont nul lieu pour les abriter et nulle part où se reposer. Délaissés et sans appui, ils vont seuls, le sein affligé, le cœur plein d'inquiètes pensées. » Ce sont ces inquiètes pensées qu'ils confieront à leur *qin* et dont la musique se fera l'expression.

⁹⁵ Voir par exemple la première des deux *Ballades sur l'air de Qiu Hu* (*Qiu hu xing* 秋胡行) : « 晨上散關山，此道當何難！晨上散關山，此道當何難！牛頓不起，車墮谷間。坐磐石之上，彈五弦之琴。作為清角韻，意中迷煩。歌以言誌，晨上散關山：Je grimpai un matin le mont Sanguan / Comme il est malaisé, ce chemin ! (bis) / Le bœuf s'arrêta pour ne pas repartir, / Le char tomba dans le ravin. / Je m'assis sur un gros rocher / Et me mis à pincer mon *qin* à cinq cordes. / Je jouai un air au timbre pur et triste. / En mon esprit régnaient l'égarement et l'inquiétude. / Par un chant disons nos desseins, / Je grimpai un matin le mont Sanguan. »

condamner les déviances du paradigme opposé, déviances qui consistent tout simplement dans leur confusion ou leur compénétration intempestives. C'est la vocation publique de la musique, sa mission morale et civilisatrice, qui justifiaient dans le *Yuelun* la condamnation des airs langoureux et mélancoliques, porteurs d'excès et de désordre ; et c'est parce qu'il n'est pas lui-même roi en charge d'un royaume qu'il s'autorise avec son *qin* ce qu'il condamne chez ces rois, dès lors que sa pratique reste une affaire personnelle, sans incidence sur le fonctionnement social. La mise en lumière de ces deux paradigmes simultanément défendus par Ruan Ji permet donc à rebours de nuancer et préciser la condamnation des musiques tristes, thèse majeure du *Yuelun*. Ce n'est pas ces airs en tant que tels que condamne Ruan Ji, mais leur mauvais usage, un usage intempestif et déplacé, qui ne tient pas compte des limites à l'intérieur desquelles ils peuvent se déployer.

Nul doute que ces deux champs de la pratique musicale existaient avant Ruan Ji, et nul doute non plus que les lettrés n'ont pas attendu le III^{ème} siècle pour s'adonner à la musique dans l'intimité de leur chambre ou du cercle amical, sans autre motivation qu'une nécessité intérieure et sans autre considération que leur plaisir ou leur consolation personnels. Mais en même temps qu'il condamne cette pratique dans un contexte inadéquat, Ruan Ji lui ouvre un espace de légitimité bien à elle, un espace où elle acquiert une valeur et une autonomie plénières. Dans l'espace de ses deux minutes, *Jiukuang* révèle une conception de la musique comme musique du sujet, et appose à l'esthétique musicale un pli décisif. Toutefois, force est de reconnaître que Ruan Ji ne se situe encore qu'aux balbutiements de cette esthétique : on voit cette exaltation d'une musique personnelle principalement à l'œuvre dans sa pratique, mais n'en trouve dans ses poèmes que de rares occurrences, et aucune formulation théorique dans ses autres textes. La tendance se montrera bien plus nette, bien mieux marquée chez Ji Kang, qui systématisera et radicalisera le propos dans des textes fondamentaux de l'esthétique musicale.

黍秋正肥高歌取醉飲自愁
 葵菊葵簫菊葵菊葵菊葵
 舞踏日爭光輝吁嗟可免走
 送菊梁菊葵簫菊葵筵菊梁選
 陽鳥飛林泉可樂陽九人知機
 菊葵簫菊葵筵菊葵筵菊葵
 昭琴一曲七摩全徽全徽
 菊葵菊葵筵菊葵簫葵簫
 第五段花枝半掃
 新盤美酒斗十釵成陽進快多
 菊葵菊葵筵菊葵簫菊葵筵
 少年相逢意氣可為君飲繁馬
 菊葵菊葵筵菊葵簫菊葵筵
 高樓楊柳遠照照可渡醉七枝
 送菊菊葵簫菊葵筵菊梁選菊
 詩篇如流可染翰也朝銀燧古
 葵菊菊梁選菊葵筵菊梁簫菊
 今狂客之名千古何人醉酒那
 菊菊菊筵菊葵簫菊葵筵菊葵
 長安長安眠

菊葵葵葵葵葵
 第五段花枝半掃
 吐酒仙人聳欬欬世相違此心
 菊葵菊葵葵葵菊葵葵葵葵
 遺此心違富貴功名不為稀
 菊葵葵葵菊葵葵葵葵葵葵
 管凡籍治歌在矣那侍五嘆那
 芭菊芭菊菊葵葵葵葵葵葵
 弄盡醉舞林柳春志滿嘆那弄
 菊葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵
 立向舞林柳末意滿無事關心
 葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵
 六心不服天公管其心不服天
 菊菊菊葵葵葵葵葵葵葵葵
 公管
 其葵
 前出師表
 考自古神聖賢家不有善難操
 借流超聽于后者惟葉武侯乃王
 佐之才未觀雜字標之傳但開其用策
 以駁退兵則其妙神妙端可想矣今

備正文辭音律要書傳琴譜大全卷之四
 潤狂六段 前出師表十段 後出師表十段
 進獲七段 陳情表五段 壯丹賦一段
 國室銘一段 大學章句四段 廣寒遊九段
 玄照五段 獲麟六段 離心集五段
酒狂
 世事奔忙推弱推強任我味狂
 芭菊葵葵葵芭菊葵葵葵葵葵
 狂醉狂百年可二萬九六十場
 菊葵葵菊菊葵葵菊葵葵葵葵
 浩歌可天地也何鳴其
 菊葵葵菊葵葵葵菊葵葵葵葵
 第五段醉舞飛仙
 天有酒星地酒泉天地受酒無
 菊菊菊菊菊葵葵菊菊菊葵葵
 虛伴不効一斗為百飲飄飄醉
 葵葵菊菊菊葵葵葵葵葵葵葵

舞飛神仙及時行樂也當留連
 菊葵菊葵葵菊葵葵葵葵葵
 人生不飲之胡為然
 菊葵菊菊葵葵菊葵葵葵葵
 第五段落歌天地
 東流不返也那流何長紅顏白
 菊葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵
 髮也那惟何忙好懷可野酒也
 菊葵葵菊葵葵葵葵葵葵葵葵
 總相忘理詩可自嘆也吹珠狂
 菊葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵
 菊葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵
 浩歌撫景悲針傷針陽重寬洽
 菊葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵
 滿江汗怡情風月無時常惜
 芭芭菊菊葵葵葵葵葵葵葵葵
 堤築此也那流瓊漿
 葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵
 第五段後形儀
 向酒可初熟山中醉黃鶴可啄
 菊葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵葵

苞六苞去難从卜不

四段

苟恣色苟恣色苟焚難苟
 恣色苟恣色苟焚難苟
 苟恣色苟恣色苟焚難六

苟焚難从卜不苟恣色苟恣色
 苟焚難从卜不苟恣色苟恣色
 苟焚難从卜不苟恣色苟恣色

五段

苟恣色苟恣色苟焚難从卜不

恣色苟恣色苟焚難从卜不

六苞苟焚難从卜不苟五四苞
 恣焚難从卜不苟三二恣色苟難
 苟二三四苟苟高廿从卜不苟
 苟从卜不苟苟高廿从卜不苟从卜不

苟恣色苟恣色苟焚難从卜不

苟焚難从卜不苟恣色苟恣色
 苟焚難从卜不苟恣色苟恣色
 苟焚難从卜不苟恣色苟恣色

五段

苟恣色苟恣色苟焚難从卜不

八段

苟七上恣恣色恣苟
 恣苟恣恣苟恣廿色苟
 恣恣恣恣八本綱

酒狂

一段

苟恣色苟恣色苟焚難苟
 恣色苟恣色苟焚難从卜不苟
 恣色苟恣色苟焚難从卜不苟
 色苟恣色苟焚難从卜不苟六

五苞苟焚難从卜不

二段

苟恣色苟恣色苟焚難苟恣色
 恣色苟焚難苟恣色苟恣色
 苟焚難苟恣色苟恣色

焚難从卜不苟六五苞焚難

三段

苟恣色苟恣色苟焚難从卜不
 苟恣色苟恣色苟焚難从卜不

Jiu kuang transcrit en partition occidentale

V. JI KANG

A – BIOGRAPHIES DE JI KANG

1) Chen Shou 陳壽 : *Monographie des Trois Royaumes (Sanguo zhi 三國志)*⁹⁶

時又有譙郡嵇康，文辭壯麗，好言老、莊，而尚奇任俠。至景元中，坐事誅。

Glose de Pei Songzhi :

康字叔夜。案嵇氏譜：康父昭，字子遠，督軍糧治書侍御史。兄喜，字公穆，晉揚州刺史、宗正。喜為康傳曰：「家世儒學，少有儁才，曠邁不羣，高亮任性，不脩名譽，寬簡有大量。學不師授，博洽多聞，張而好老、莊之業，恬靜無欲。性好服食，嘗採御上藥。善屬文論，彈琴詠詩，自足於懷抱之中。以為神仙者，稟之自然，非積學所致。至於導養得理，以盡性命，若安期、彭祖之倫，可以善求而得也；著養生篇。知自厚者所以喪其所生，其求益者必失其性，超然獨達，遂放世事，縱意於塵埃之表。撰錄上古以來聖賢、隱逸、遁心、遺名者，集為傳贊，自混沌至于管寧，凡百一十有九人，蓋求之於宇宙之內，而發之乎千載之外者矣。故世人莫得而名焉。」

2) Fang Xuanling 房玄齡 : *Livre des Jin (Jinshu 晉書)*⁹⁷

嵇康字叔夜，譙國銓人也。其先姓奚，會稽上虞人，以避怨，徙焉。銓有嵇山，家于其側，因而命氏。兄喜，有當世才，歷太僕、宗正。康早孤，有奇才，遠邁不羣。身長七尺八寸，美詞氣，有風儀，而土木形骸，不自藻飾，人以為龍章鳳姿，天質自然。恬靜寡欲，含垢匿瑕，寬簡有大量。學不師受，博覽無不該通，長好老莊。與魏宗室婚，拜中散大夫。常修養性服食之事，彈琴詠詩，自足於懷。以為神仙稟之自然，非積學所得，至於導養得理，則安期、彭祖之倫可及，乃著養生論。又以為君子無私，其論曰：「夫稱君子者，心不措乎是非，而行不違乎道者也。何以言之？夫氣靜神虛者，心不存於矜尚；體亮心達者，情不繫於所欲。矜尚不存乎心，故能越名教而任自然；情不繫於所欲，故能審貴賤而通物情。物情順通，故大道無違；越名任心，故是非無措也。是故言君子則以無措為主，以通物為美；言小人則以匿情為非，以違道為闕。何者？匿情矜吝，小人之至惡；虛心無措，君子之篤行也。是以大道言『及吾無身，吾又何患』。無以生為貴者，是賢於貴生也。由斯而言，夫至人之用心，固不存有措矣。故曰：『君子行道，忘其為身』，斯言是矣。君子之行賢也，不察於有度而後行也；任心無邪，不議於善而後正也；顯情無措，不論於是而後為也。是故傲然忘賢，而賢與度會；忽然任心，而心與善遇；儻然無措，而事與是俱也。」其略如此。蓋其胸懷所寄，以高契難期，每思野質。所與神交者惟陳留阮籍、河內山濤，豫其流者河內向秀、沛國劉伶、籍兄子咸，琅邪王戎，遂為竹林之游，世所謂「竹林七賢」也。戎自言與康居山陽二十年，未嘗見其喜慍之色。康嘗採藥游山澤，會其得意，忽焉忘反。時有樵蘇者遇之，咸謂為神。至汲郡山中見孫登，康遂從之遊。登沈默自守，無所言說。康臨去，登曰：「君性烈而才雋，其能免乎！」康又遇王烈，共入山，烈嘗得石髓如飴，即自服半，餘半與康，皆凝而為石。又於石室中見一卷素書，遽呼康往取，輒不復見。烈乃歎曰：「叔夜志趣非常而輒不遇，命也！」其神心所感，每遇幽逸如此。山濤將去選官，舉康自代。康乃與濤書告絕，曰：聞足下欲以吾自代，雖事不行，知足下故不知之也。恐足下羞庖人之獨割，引尸祝以自助，故為足下陳其可否。老子、莊周，吾之師也，親居賤職；柳下惠、東方朔，達人也，安乎卑位。吾豈敢短之哉！又仲尼兼愛，不羞執鞭；子文無欲卿相，而三為令尹，是乃君子思濟物之意也。所謂達能兼善而不渝，窮則自得而無悶。以此觀之，故知堯舜之居

⁹⁶ *Sanguozhi* 三國志, *Weishu* 魏書 juan 21, Wang Can zhuan 王粲傳 (*Sanguo zhi*, ZHSJ, 1959,1964, p. 604).

⁹⁷ *Jinshu* juan 49 (ZHSJ p. 1369-1374).

世，許由之巖棲，子房之佐漢，接輿之行歌，其揆一也。仰瞻數君，可謂能遂其志者也。故君子百行，殊塗同致，循性而動，各附所安。故有「處朝廷而不出，入山林而不反」之論。且延陵高子臧之風，長卿慕相如之節，意氣所託，亦不可奪也。吾每讀尚子平、臺孝威傳，慨然慕之，想其為人。加少孤露，母兄驕恣，不涉經學，又讀老莊，重增其放，故使榮進之心日積，任逸之情轉篤。阮嗣宗口不論人過，吾每師之，而未能及。至性過人，與物無傷，惟飲酒過差耳，至為禮法之士所繩，疾之如仇，幸賴大將軍保持之耳。吾以不如嗣宗之資，而有慢弛之闕；又不識物情，闇於機宜；無萬石之慎，而有好盡之累；久與事接，疵釁日興，雖欲無患，其可得乎！又聞道士遺言，餌朮黃精，令人久壽，意甚信之。游山澤，觀魚鳥，心甚樂之。一行作吏，此事便廢，安能舍其所樂，而從其所懼哉！夫人之相知，貴識其天性，因而濟之。禹不逼伯成子高，全其長也；仲尼不假蓋於子夏，護其短也。近諸葛孔明不迫元直以入蜀，華子魚不強幼安以卿相，此可謂能相終始，真相知者也。自卜已審，若道盡塗殫則已耳，足下無事寃之令轉於溝壑也。吾新失母兄之歡，意常悽切。女年十三，男年八歲，未及成人，況復多疾，顧此恨恨，如何可言。今但欲守陋巷，教養子孫，時時與親舊敘離闊，陳說平生，濁酒一杯，彈琴一曲，志意畢矣，豈可見黃門而稱貞哉！若趣欲共登王塗，期於相致，時為歡益，一旦迫之，必發狂疾。自非重讐，不至此也。既以解足下，并以為別。此書既行，知其不可羈屈也。性絕巧而好鍛。宅中有一柳樹甚茂，乃激水圍之，每夏月，居其下以鍛。東平呂安服康高致，每一相思，輒千里命駕，康友而善之。後安為兄所枉訴，以事繫獄，辭相證引，遂復收康。康性慎言行，一旦縲紲，乃作幽憤詩，曰：嗟余薄祜，少遭不造，哀榮靡識，越在襁緥。母兄鞠育，有慈無威，恃愛肆姐，不訓不師。爰及冠帶，憑寵自放，抗心希古，任其所尚。託好莊老，賤物貴身，志在守樸，養素全真。曰予不敏，好善闇人，子玉之敗，屢增惟塵。大人含弘，藏垢懷恥。人之多僻，政不由己。惟此褊心，顯明臧否；感悟思愆，怛若創痛。欲寡其過，謗議沸騰，性不傷物，頻致怨憎。昔慚柳惠，今愧孫登，內負宿心，外慙良朋。仰慕嚴鄭，樂道閑居，與世無營，神氣晏如。咨予不淑，嬰累多虞。匪降自天，實由頑疏，理弊患結，卒致囹圄。對答鄙訊，繫此幽阻，實恥訟寃，時不我與。雖曰義直，神辱志沮，澡身滄浪，曷云能補。雍雍鳴雁，厲翼北游，順時而動，得意忘憂。嗟我憤歎，曾莫能疇。事與願違，遭茲淹留，窮達有命，亦又何求？古人有言，善莫近名。奉時恭默，咎悔不生。萬石周慎，安親保榮。世務紛紜，祇攪余情，安樂必誠，乃終利貞。煌煌靈芝，一年三秀；予獨何為，有志不就。懲難思復，心焉內疚，庶勸將來，無馨無臭。採薇山阿，散髮巖岫，永嘯長吟，頤神養壽。初，康居貧，嘗與向秀共鍛於大樹之下，以自贍給。潁川鍾會，貴公子也，精練有才辯，故往造焉。康不為之禮，而鍛不輟。良久會去，康謂曰：「何所聞而來？何所見而去？」會曰：「聞所聞而來，見所見而去。」會以此憾之。及是，言於文帝曰：「嵇康，臥龍也，不可起。公無憂天下，顧以康為慮耳。」因譖「康欲助毋丘儉，賴山濤不聽。昔齊戮華士，魯誅少正卯，誠以害時亂教，故聖賢去之。康、安等言論放蕩，非毀典謨，帝王者所不宜容。宜因釁除之，以淳風俗。」帝既昵聽信會，遂并害之。康將刑東市，太學生三千人請以為師，弗許。康顧視日影，索琴彈之，曰：「昔袁孝尼嘗從吾學廣陵散，吾每靳固之，廣陵散於今絕矣！」時年四十。海內之士，莫不痛之。帝尋悟而恨焉。初，康嘗游于洛西，暮宿華陽亭，引琴而彈。夜分，忽有客詣之，稱是古人，與康共談音律，辭致清辯，因索琴彈之，而為廣陵散，聲調絕倫，遂以授康，仍誓不傳人，亦不言其姓字。康善談理，又能屬文，其高情遠趣，率然玄遠。撰上古以來高士為之傳贊，欲友其人於千載也。又作太師箴，亦足以明帝王之道焉。復作聲無哀樂論，甚有條理。子紹，別有傳。

少加孤露，母兄見驕，不涉經學。性復疏懶，筋驚肉緩。頭面常一月十五日不洗，不大悶癢，不能沐也。每常小便而忍不起，令胞中略轉乃起耳。又縱逸來久，情意傲散，簡與禮相背，懶與慢相成。而為儕類見寬，不攻其過。又讀莊老，重增其放，故使榮進之心日頹，任實之情轉篤。此由禽鹿少見馴育，則服從教制；長而見羈，則狂顧頓纓，赴蹈湯火。雖飾以金鑣，饗以嘉肴，逾思長林，而志在豐草也。

Orphelin de père dès mon plus jeune âge, je me vis choyé par ma mère et mon frère aîné, sans jamais m'employer à l'étude des classiques. Doué de surcroît d'un naturel rétif et fainéant, et d'un corps de vieille rosse avachie, je laissais souvent passer quinze jours ou le double sans me laver la figure ni les cheveux, et n'était l'exaspération des démangeaisons, je regimbais à la toilette. Lorsque me prenait l'envie d'uriner, je me retenais jusqu'à ce que ma vessie s'enflât au point de se distordre, avant de me résoudre à me lever. La permissivité sans borne dont je n'ai joui que trop longtemps fut propice à ce tempérament fier et indiscipliné, la désinvolture de ma conduite contrevenant aux bonnes manières prescrites par le Rite, paresse et arrogance s'incitant et se nourrissant mutuellement sans que ces défauts fissent jamais l'objet de la moindre réprobation de la part de ma tolérante famille. À lire Zhuangzi et Laozi, cette licence s'exacerba, et l'ardeur à poursuivre les vaines gloires d'une carrière mandarinale déclina tandis que s'affermissait mon inclination à suivre ma nature authentique. Semblable en cela au cerf sauvage qui, capturé jeune peut encore se laisser apprivoiser ou domestiquer, se soumettant docilement à l'autorité d'un maître, mais qui, subjugué alors qu'il a atteint l'âge adulte, lancera alentour des regards affolés et se débattrra farouchement pour jeter bas les liens qui l'entravent, préférant encore ruer dans les flammes ou l'eau bouillante. Quoique paré d'un licou neuf et nourri de mets raffinés, il se languit de sa foisonnante forêt et n'aspire qu'à ses touffus herbages.

吾不如嗣宗之賢，而有慢弛之闕，又不識人情，闇於機宜。無萬石之慎，而有好盡之累。久與事接，疵釁日興。(...) 臥喜晚起，而當關呼之不置，一不堪也。抱琴行吟，弋釣草野，而吏卒守之，不得妄動，二不堪也。危坐一時，痺不得搖，性復多蟲，把搔無已；而當裹以章服，揖拜上官，三不堪也。素不便書，又不喜作書，而人間多事，堆案盈机。不相酬答，則犯教傷義；欲自勉強，則不能久 (...)。不喜弔喪，而人道以此為重。己為未見恕者所怨，至欲見中傷者。雖瞿然自責，然性不可化。欲降心順俗，則詭故不情，亦終不能獲無咎無譽。不喜俗人，而當與之共事。或賓客盈坐，鳴聲聒耳。囂塵臭處，千變百伎，在人目前(...)。心不耐煩，而官事鞅掌。機務纏其心，世故繁其慮 (...)

Loin d'égaliser en sagesse Ruan Ji, je pêche au contraire par mon indolence et mon insolence, en plus de n'y rien entendre à l'entregent et de n'avoir aucun sens de l'opportunité. Dénué de toute la circonspection dont sut faire preuve un Dan Fen⁹⁹, porté en revanche à une parole sans détour ni tabou, je risque, au contact prolongé des affaires de ce monde, d'occasionner par mes tares des discordes quotidiennes. (...) J'aime à me lever tard, et que le gardien vienne me déranger dans mon sommeil en m'appelant dès matines est une première chose que je ne saurais souffrir. Tandis que je flâne et fredonne une cithare à la main, ou vais par la campagne tirer les oiseaux et pêcher, j'aurai tôt fait de me sentir entravé et exaspéré par une escorte perpétuellement à ma suite. Me tenir assis bien droit à ma table de travail, ankylosé à la langue et sans pouvoir me dégourdir, alors que pouilleux je passe mon temps à me gratter par tout le corps ; et devoir de surcroît, engoncé dans des habits de cour, me confondre en révérences pour saluer mes supérieurs

⁹⁸ *Yu Shan Juyuan juejiao shu* 與山巨源絕交書, *Ji Kang ji jiaozhu* p. 117-118.

⁹⁹ Wan Dan 萬石 i.e. Dan Fen 石奮 et ses fils étaient connus pour leurs qualités de circonspection minutieuse. Cf notice biographique dans le *Han Shu* 漢書, juan 16 « Dan Fen zhuan » 石奮傳.

est encore une chose que je ne saurais souffrir. Je n'ai jamais excellé en matière de rédaction, écrire des lettres est au demeurant une besogne qui m'ennuie, mais lorsque s'amoncelleront sur mon bureau des piles de documents et courriers relatifs aux affaires de ce monde, auxquels ne pas répondre constituerait un grave manquement aux règles de bienséance, voudrais-je m'y astreindre que je ne serais m'y tenir très longtemps. (...) J'ai en horreur les cérémonies funèbres et échanges de condoléances que notre société considère en revanche comme de la plus haute importance, c'est pourquoi je m'attire l'animosité de ces orthodoxes intransigeants qui auraient cœur à me nuire ; j'ai beau m'en alarmer et me le reprocher à moi-même, le naturel n'est pourtant pas quelque chose que je puisse changer ; et quand bien même je chercherais à infléchir mon caractère pour me conformer aux usages du vulgaire, j'irais à l'encontre de mes dispositions naturelles autant que de mes aspirations profondes, et ne parviendrai guère au bout du compte à me garder du renom comme de l'opprobre. (...) J'ai les gens du vulgaire en aversion, or il me faudra frayer avec eux, consentir à prendre place parmi une assemblée de convives, me contraindre à souffrir le vacarme de leurs jacassements, la pestilence de leur crasse et l'insolent spectacle de leurs manœuvres. (...) Enfin, je suis d'un tempérament impatient et ne supporterai jamais d'être accablé sous la masse inextricable des affaires officielles, l'esprit harcelé par les responsabilités du gouvernement, et m'épuisant à des cogitations sur les diverses choses de ce monde. (...)

余與嵇康呂安居止接近，其人並有不羈之才。然嵇志遠而疏，呂心曠而放，其後各以事見法。嵇博綜技藝，於絲竹特妙。臨當就命，顧視日影，索琴而彈之。余逝將西邁，經其舊廬。於時日薄虞淵，寒冰淒然！鄰人有吹笛者，發聲寥亮。追思曩昔游宴之好，感音而嘆，故作賦云：

將命適於遠京兮，遂旋反而北徂。濟黃河以泛舟兮，經山陽之舊居。瞻曠野之蕭條兮，息余駕乎城隅。踐二子之遺迹兮，歷窮巷之空廬。嘆黍離之愍周兮，悲麥秀於殷墟。惟古昔以懷今兮，心徘徊以躊躇。棟宇存而弗毀兮，形神逝其焉如？昔李斯之受罪兮，嘆黃犬而長吟。悼嵇生之永辭兮，顧日影而彈琴。托運遇於領會兮，寄餘命於寸陰。聽鳴笛之慷慨兮，妙聲絕而復尋。停駕言其將邁兮，遂援翰而寫心。

Je fus, dans mes intérêts et mes idéaux, très proche de Ji Kang et Lü An. Tous deux étaient des êtres d'une nature indomptable : Ji Kang par ses aspirations demeurerait loin et détaché des choses de ce monde ; Lü An avait l'esprit libre et dégagé. Mais par la suite, tous deux pour une sombre affaire tombèrent sous le coup de la loi. Ji Kang, dont la maîtrise s'étendait à tous les arts, avait plus particulièrement pour la musique un don merveilleux. À l'approche de sa dernière heure, apercevant son ombre projetée par le soleil, il se fit apporter sa cithare et se mit à en jouer. En me rendant à Luoyang, je suis passé devant l'endroit où il vécut¹⁰¹. C'était l'heure où le soleil, à son couchant, ne donnait plus qu'une faible lueur, et où l'air désolait le cœur de son souffle glacé. Dans le voisinage, quelqu'un jouait de la flûte, dont le timbre retentissait clair et sonore. Je me pris alors à me remémorer tous ces bons moments d'autrefois, lorsque nous flânions et festoyions. Ému par la musique que j'entendais, je soupirais et composais la rhapsodie que voici :

Ayant reçu l'ordre de me rendre au loin à la capitale pour ma nouvelle nomination, je m'en retournais chez moi et faisais route vers le nord. Je traversais le Fleuve Jaune sur une barque bercée par les vagues, puis passais devant l'ancienne demeure de Shanyang¹⁰². Voyant la campagne déserte et désolée, j'arrêtai ma voiture à un coin de la muraille. Marchant dans les pas laissés par Ji Kang et Lü An, je passais devant la maison vide dans une pauvre ruelle. Je soupirais sur « La chanson du millet » qui déplorait la chute des Zhou, et m'affligeais avec « Le chant du blé en épis » sur les ruines des Yin¹⁰³. Repensant à ces choses d'un lointain passé pour me remémorer mes amis, je sentais mon cœur errer dans un continu va-et-vient. La vieille maison est toujours là et n'a pas disparu, mais le corps et l'âme de mes amis ont disparu où nul ne sait. Autrefois, lorsque Li Si fut accusé et condamné à périr sur la place publique, il se lamentait et soupirait après son chien, compagnon de ses chasses aux temps anciens¹⁰⁴. Aujourd'hui je déplore Ji Kang, qui au moment de prendre éternellement congé avec le monde, aperçut son ombre et joua sur

¹⁰⁰ Conservée dans le *Wenxuan* 文選, juan 16, section des *fu* sur le chagrin « aishang » 哀傷 (SHGJ p. 719-722). Trad. Knechtges *Wenxuan or Selections of Refined Literature III* p. 167-169. *Si* 思 désigne une pensée mélancolique ; *jiu* 舊 peut signifier aussi bien les « vieux amis » que les « temps anciens ».

¹⁰¹ *Jiu lu* 舊廬 littéralement l'ancienne cabane de Ji Kang à Shanyang, où se réunissaient les Sept Sages.

¹⁰² Xiang Xiu vit au nord du fleuve jaune, c'est pourquoi il lui faut le traverser pour rentrer chez lui. Quant à la mention « je passais devant Shanyang » il faut comprendre en réalité qu'il pousse exprès jusque là-bas, puisque Shanyang se trouve au nord de chez lui.

¹⁰³ L'ode 65 du *Mao Shi* intitulée « Shu li » 黍離 (Le millet) est traditionnellement interprétée comme une déploration de l'ancienne capitale des Zhou tombée en ruines (*Shijing* « Guofeng, Wang feng » 國風, 王風 1) ; « Mai xiu » 麥秀 (Le blé en épis) est une plainte sur les ruines de la capitale des Yin, inspirée de Jizi 箕子 (le Vicomte de Ji, oncle et ministre du tyran Zhou Xin 紂辛) par la vue des épis de blé poussant sur les décombres du palais royal (*Shiji* 38 « Song Weizi shijia » 宋微子世家, SHSJ p. 1620-1621).

¹⁰⁴ Li Si 李斯 (280-208), loyal conseiller de Ershi Huangdi 二世皇帝 et victime de son iniquité aveugle, est accusé de complot suite aux machinations du traître Zhao Gao et condamné aux cinq supplices. En sortant de sa cellule pour être conduit sur la place du marché, il déplorait les temps anciens où il allait chasser le lièvre avec son fils et leur chien (*Shiji* 史記, juan 87, « Li Si zhuan » 李斯傳, ZHSJ p. 2562).

son *qin* une dernière mélodie. Attribuant son sort à la conjoncture, confiant les ultimes moments de sa vie à un pouce de lumière. J'entends la flûte aux inflexions bouleversantes, dont les sonorités merveilleuses tantôt s'éteignent tantôt reprennent. Comme la voiture à l'arrêt s'apprête à poursuivre sa route, je saisis la plume pour écrire les émotions qui emplissent mon cœur.

« Nie Zheng assassine le roi de Han » (*Nie Zheng ci Han wang* 聶政刺韓王)
Version de Cai Yong 蔡邕 dans le *Qin cao* 琴操

〈聶政刺韓王〉者，聶政之所作也。政父為韓王治劍，過期不成，王殺之。時政未生，及壯，問其母曰：“父何在？”母告之。政欲殺韓王，乃學塗入王宮，拔劍刺王，不得。竄城而出。去入泰山。遇仙人，學鼓琴，漆身為厲，吞炭變其音。七年而琴成，欲入韓，道逢其妻，從置櫛，對妻而笑，妻對之泣下。政曰：“夫人何故泣？”妻曰：“聶政出遊，七年不歸，吾嘗夢想思見之，君對妾笑，齒似政齒，故悲而泣。”政曰：“天下人齒，盡政若耳。胡為泣乎？”即別去，復入山中，仰天而嘆曰：“嗟乎！變容易聲，欲為父報仇，而為妻所知。父仇當何時報？”援石擊落其齒，留山中三年習操。持入韓國，人莫知政。政鼓琴闕下，觀者成行，馬牛止聽，以聞韓王。王召政而見之，使之彈琴。政即援琴而歌之。納刀在琴中。政於是左手持衣，右手出刀，以刺韓王，殺之。曰：“烏有使者生不見其父，可得使乎？”政殺國君，知當及母，即自犁剝面皮，斷其形體。人莫能識。乃梟磔政形體，市，懸金其側：“有知此人者，賜金千斤。”遂有一婦人往而哭曰：“嗟乎！為父報仇邪？”顧謂市人曰：“此所謂聶政也。為父報仇。知當及母，乃自犁剝面。何愛一女之身，而不揚吾子之名哉？”乃抱政屍而哭，冤結陷塞，遂絕行脈而死。故曰〈聶政刺韓王〉。

« Nie Zheng assassinant le roi de Han » est une mélodie composée par Nie Zheng. Le père de Nie Zheng en charge de forger une épée pour le roi de Wang, avait dépassé le délai imparti sans pouvoir l'achever, aussi fut-il exécuté par le roi de Han. Nie Zheng n'était alors pas encore né ; lorsqu'il eut grandi il demanda à sa mère où était son père, et sa mère lui exposa les faits. Nie Zheng, résolu à assassiner le roi de Han, étudia les moyens de pénétrer dans le palais, mais comme il dégainait son épée pour en transpercer le roi, il échoua et fut obligé de s'échapper en creusant un trou dans le rempart. Il se réfugia dans les Monts Tai. Là il rencontra un immortel auprès de qui il apprit le *qin*. Il s'enduisit le corps tant et si bien qu'il devint noir comme un démon, et avala du charbon pour transformer sa voix. Après sept années, son art du *qin* était accompli, il projeta donc de retourner au pays de Han ; en chemin il rencontra son épouse, qui vendait des peignes ; il lui adressa un sourire, mais elle se mit à verser des larmes. Il lui demanda : « Pour quelle raison pleurez-vous madame ? », elle répondit : « Nie Zheng est parti un jour, et voici sept années qu'il n'est pas rentré. J'ai tant rêvé et désiré de le revoir. Vous qui me souriez, semblez avoir les mêmes dents que lui, c'est pourquoi je m'afflige et verse ces larmes. » Nie Zheng répondit : « Tous les hommes en ce monde ont des dents semblables à celles de Nie Zheng, cela vaut-il la peine d'en pleurer ? » Il prit lors congé et s'en retourna dans la montagne. Là, levant les yeux au ciel il s'écria dans un soupir : « Hélas ! J'ai changé mon apparence et ma voix, pour aller venger mon père, mais ai été reconnu par mon épouse. Quand donc pourrai-je accomplir ma vengeance ? » S'emparant d'une pierre il s'en heurta les dents pour les faire tomber, et demeura trois années de plus dans la montagne pour apprendre les airs/compositions pour *qin*. Lorsqu'il revint au pays de Han, personne ne le reconnaissait plus. Il jouait du *qin* au pied de l'enceinte/du palais, les gens formaient queue pour l'écouter, les chevaux et les bœufs eux-mêmes s'arrêtaient, et la chose finit par parvenir aux oreilles du roi. Celui-ci convoqua Nie Zheng au palais pour le faire jouer. Nie Zheng pris son *qin* pour accompagner son chant, et glissa sa dague à l'intérieur. Tenant dans sa main droite son vêtement, de la main gauche il s'empara de sa dague pour en transpercer le roi. Lorsque celui-ci fut mort, il dit : « Est-il possible d'empêcher ainsi un fils de voir son père de son vivant ? » Coupable d'assassinat, Nie Zheng savait que sa mère serait compromise, aussi il se défigura et se mutila de manière à se rendre méconnaissable. Son cadavre fut exposé sur la place publique, et mille livres d'or furent promises en récompense à qui saurait l'identifier. Vint alors une femme en pleurs, qui

gémit : « Tu as donc vengé ton père ! » Retournant la tête elle s'adressa aux passants : « Cet homme a pour nom Nie Zheng, il a vengé son père et, pour ne pas compromettre sa mère s'est ainsi défiguré et mutilé. A quoi bon préserver encore ce corps de femme au lieu d'honorer le nom de mon maître ?! » Elle pleurait en serrant dans ses bras la dépouille de Nie Zheng. Suffoquée d'injustice, elle se trancha les veines et périt. C'est pourquoi l'on donne à cet air le nom « Nie Zheng assassinant le roi de Han ».

représentations du spadassin Nie Zheng

***Guangling san* : intitulé des sections**

