

« L'air du roi Wen » et « l'immortel des eaux »

Aspects de la musique des lettrés chinois

Georges Goormaghtigh



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2305>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1988

Pagination : 144-155

ISBN : 2-8257-0159-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Georges Goormaghtigh, « « L'air du roi Wen » et « l'immortel des eaux » », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 15 août 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2305>

«L’AIR DU ROI WEN» ET «L’IMMORTEL DES EAUX» Aspects de la musique des lettrés chinois

Georges Goormaghtigh

Lorsque Confucius étudiait le *qin* auprès de Maître Xiang, pendant dix jours, il ne se montra point. Maître Xiang lui dit : « Nous pouvons aborder autre chose maintenant ». — « Si je me suis familiarisé avec cette mélodie, répondit Confucius, je suis loin d’en avoir maîtrisé les règles ». Il se remit donc à l’étude. Au bout d’un certain temps, le Maître dit : « Maintenant que vous en connaissez les règles, voyons une autre mélodie ! ». Mais Confucius de répondre : « Je n’ai pas encore compris ce qu’exprime cette œuvre ». Le temps passa, et le maître lui dit : « Vous vous êtes exercé à rendre le sens de cette mélodie, passons à autre chose ! » Mais Confucius répondit encore : « Je ne sais toujours pas à qui cette œuvre se réfère ». Et il reprit ses exercices. Le Maître dit en l’écoutant : « On dirait une personne qui pense gravement, une personne paisible dont les aspirations sont élevées et les vues lointaines ». — « Je sais maintenant de qui il s’agit, s’exclama Confucius ; son visage est noir, il est de grande stature, son regard clairvoyant lui permet de régner aux quatre directions. Qui cela pourrait-il être sinon le roi Wen ? » Maître Xiang se leva de sa natte et se prosterna par deux fois devant son élève en disant : « C’est bien la mélodie que mon Maître appelait ‘L’air du roi Wen’ ! »

Sima Qian (145-86 av.J.C.)

Dans cet article, il sera surtout question de la tradition de la musique de *qin*, laquelle est restée vivante jusqu’à nos jours. Ce qui suit résulte de l’expérience personnelle de l’auteur, qui a eu la chance de pouvoir étudier cet instrument avec M^{me} Cai Deyun, grand maître de l’école Fanchuan.

Un microcosme

Le *qin* est un des plus anciens instruments de musique chinois et le plus vénérable : Confucius lui-même en jouait, et l’on attribue son invention aux pères de la civilisation chinoise, les empereurs mythiques Fu Xi et Shen Nong.

Cithare plate et oblongue à sept cordes de soie, le *qin* est marqué de treize points indiquant des nœuds d’harmonique. Le corps de l’instrument est entièrement laqué. Les cordes, pincées par les doigts de la main droite et pressées par ceux de la main gauche, sont accordées selon l’échelle pentatonique.

Souvent entourée d'un halo de mystère, la musique de *qin* est parfois investie de pouvoirs magiques. L'instrument lui-même transcende son rôle purement musical. Il est objet cultuel dans le temple confucéen — où il symbolise le principe Yang — et emblème culturel dans la bibliothèque du lettré — où il incarne les vertus civilisatrices de la musique et sa puissance cosmique. Par sa forme et ses proportions, il symbolise l'Univers : partie inférieure plate à l'image de la Terre, partie supérieure bombée comme le Ciel, longueur de 3 pieds, 6 pouces, 5 dixièmes comme les 365 jours de l'année. Sa largeur de six pouces correspond aux quatre points cardinaux plus le zénith et le nadir. Les treize marques d'harmoniques qui se trouvent sur la table de l'instrument le long de la première corde correspondent chacune à l'un des douze mois de l'année ; quant à la marque du centre, elle symbolise le mois intercalaire, rajouté une fois tous les cinq ans pour combler l'écart entre l'année lunaire et l'année solaire. Les deux ouïes situées sous l'instrument mesurent respectivement huit et quatre pouces, ce qui permet aux huit vents de circuler et aux quatre souffles de se réunir. Les cinq premières cordes de l'instrument, soit les cinq degrés de l'échelle pentatonique, correspondent chacune à l'un des cinq éléments : la terre *tu*, le métal *jin*, le bois *mu*, le feu *huo* et l'eau *shui*. Les sixième et septième cordes reprennent à l'octave supérieur les deux premiers degrés de la gamme et se rattachent à deux vertus cardinales : *wen*, la culture, symbolisée par la terre, et *wu*, la vertu martiale, symbolisée par le métal. Les parties invisibles de l'instrument répondent également à cette symbolique, puisque les deux âmes du *qin* s'appellent « le pilier du Ciel » et « le pilier de la Terre », et sont respectivement circulaire comme le Ciel et carrée comme la Terre.

Malgré la richesse de cette symbolique, le *qin* est un instrument très dépouillé : il ne comporte ni frettes, ni chevalet, ni plectre, ni archet, ni mécanisme d'aucune sorte ; les chevilles elles-mêmes sont libres et ne tiennent à l'instrument que par la simple tension des cordes. Cette extrême simplicité implique une grande complexité de doigté. C'est pourquoi une importance primordiale a toujours été attachée au doigté dans la musique du *qin*. Cette préoccupation se retrouve aussi bien dans la notation musicale que dans l'enseignement des maîtres, les deux aspects de la tradition étant complémentaires et indissolublement liés.

La notation

Instrument de prédilection des lettrés chinois, le *qin* devint très tôt le véhicule d'une musique savante et raffinée dont le répertoire n'a cessé de s'enrichir au cours des siècles. Il n'est donc pas étonnant que les lettrés — ces fervents de l'écriture — aient été tentés de conserver par écrit cet héritage musical qui comprend des milliers de mélodies.

La plus ancienne partition de musique pour *qin* qui nous soit parvenue, est conservée dans une copie manuscrite datant du début des Tang (618-907) (pl. I), dont l'original remonte probablement au V^e siècle de notre ère. Le mode de notation de cette mélodie intitulée *Youlan*, « L'orchidée sereine »,

蘭一石於精絕以其聲傲而志遠而不堪授人以陳
 積明三變之宜對明隨開皇十年於丹陽縣車
 五九十七無子傳之其聲遂瀟耳

幽蘭第五

耶臥中指：正半寸許素面食指中指雙季宮面中
 指息下与构依下三下一寸許住末面起食指散緩半
 扶宮商八指桃面又半扶宮商縱容下無名於十三外一
 寸許業七角於面角即作兩半扶扶桃聲一可緩起
 少指官十比素面緩散歷羽微無名打面食指桃微
 一可大指當八季商無名打面食指散桃羽無名當十一
 素宮無名打宮微吟一可大指當九素宮商蕤全扶宮
 商移大指當八素商無名打面大指徐柳上八上一寸
 許急末取聲改打宮無名當十素微食指桃微應一可
 無名不動下大指當九素微羽却轉微羽食指節過
 後大指急蹴微上至八拍微起無名不動無名散打宮
 食指桃微應一可無名不動又下大指當九素微無名散
 打宮桃微大指拍微起大指還當九素微羽急全扶微
 羽舉大指屈無名當九十間素文武食指打文下大
 指當九素文武文大指不動又節屈文武文今無名散打

Planche I: Partition en «caractères entiers» de la mélodie *Youlan*, «L'orchidée sereine». Manuscrit des Tang (618-907).

mérite d'être brièvement décrit ici, car il est à la fois l'unique vestige d'un type d'écriture manifestement très ancien et l'ancêtre du système toujours utilisé à l'heure actuelle. En effet, il a légué à ce dernier une caractéristique qui fait l'originalité profonde de toutes les partitions de *qin*, à savoir qu'il s'agit toujours d'une description visuelle de la musique ou, plus exactement, d'une description des gestes qui la produisent.

Contrairement aux partitions occidentales, les tablatures de *qin* ne décrivent que le doigté. Pratiquement aucune indication de rythme ou d'amplitude n'y est donnée; la hauteur n'est pas lisible d'emblée: elle n'est connue que par le déchiffrement et passe nécessairement par la réalisation d'un geste, un peu à la manière des tablatures de luth en Occident. Mais là s'arrête la ressemblance, car la notation du doigté du *qin* est d'une sophistication unique en son genre.

Voyons pour commencer les premières lignes de cet ancien manuscrit des Tang: «Le médus (de la main gauche) presse la deuxième corde (*shang*) en s'inclinant vers la gauche à la hauteur d'un pouce au-dessus de la dixième (marque d'harmonique), alors que l'index et le médus (de la main droite) attaquent successivement, et en répétant le mouvement, les deux premières

cordes (*gong* et *shang*). Le médus (de la main gauche) descend alors rapidement en glissant le long de la corde jusqu'à l'endroit situé à un pouce au-dessous de la treizième (marque d'harmonique) pour quitter la corde (en la faisant sonner à vide) ... »¹.

Pour décrire les mouvements nécessaires à la production des six premières notes de ce morceau, le lettré qui les nota, dut recourir à trente-sept caractères d'écriture chinoise. Cet exemple suffit pour illustrer l'inadéquation de ce premier type de notation, qui requiert des pages entières d'écriture pour noter la moindre mélodie. Plus de quatre mille caractères pour cette partition de moyenne longueur² !

La notation en écriture intégrale appelée « partition en caractères entiers », *wenzipu*, fut remplacée, sous les Tang, par un système extrêmement ingénieux d'écriture abrégée connu sous le nom de « partition en caractères réduits », *jianzipu* (pl. II), dont l'invention est généralement attribuée à un dénommé Cao Rou. Le principe de base de cette notation reste le même : il s'agit toujours d'une description de ce que l'on appelle « la méthode des mains », *shoufa*, ou encore « la technique du doigté », *zhifa*. Ces termes englobent tous les aspects du jeu instrumental, c'est-à-dire aussi bien les différentes façons de pincer les cordes avec la main droite que les innombrables techniques de glissando lent ou rapide, de pizzicato, de vibrato ample ou resserré, de cordes frappées ou effleurées, et d'ornementations de tous genres exécutées par la main gauche. Toutes ces techniques sont notées avec la plus grande précision à l'aide de signes conventionnels composés de quelque 150 à 200 caractères d'écriture chinoise, mais restreints à une seule de leurs composantes originelles par une réduction drastique du nombre des traits - le but étant de créer un ensemble de signes susceptibles de se combiner dans un espace limité, tout en restant déchiffrables. Une fois assemblées, ces « caractères réduits », *jianzi*, correspondent toujours à une ou plusieurs notes.

Tout comme les caractères d'écriture habituels, ces « caractères réduits » s'inscrivent dans un carré imaginaire et sont disposés en colonnes verticales se lisant de haut en bas et de droite à gauche. Chacun d'entre eux est un véritable petit résumé indiquant à la fois le doigté de la main gauche s'il s'agit d'une note pressée ou d'harmonique, la ou les cordes jouées, et finalement le doigté de la main droite avec spécification du type d'attaque. Ces caractères sont, en outre, assortis d'une série de signes diacritiques indiquant les mouvements de la main gauche après que la corde a été mise en vibration par la main droite, tels passages d'une note à l'autre par glissandos successifs, vibratos, pizzicatos, etc. Ainsi, par exemple, le caractère  composé de quatre éléments se lira-t-il de la façon suivante :

夕 annulaire gauche

九 sur la neuvième marque d'harmonique

フ une attaque du médus droit vers l'intérieur sur

五 la cinquième corde

Le caractère peut être complété par des signes indiquant l'ornementation désirée par la main gauche après l'attaque de la droite, comme dans cet ensemble-ci :

- 𠄎 le doigté décrit ci-dessus
 ㇇ *nao*: vibrato large de l'annulaire gauche
 上 *shang*: monter (en glissant)
 八 *ba*: à la huitième marque d'harmonique
 下 *xia*: descendre en glissant
 十 *shi*: à la dixième marque d'harmonique.

Bien plus concis que le système primitif, ce genre de notation a également le mérite d'être plus lisible. Chaque caractère présente, en effet, de façon synthétique et immédiatement identifiable toutes les informations nécessaires à la production d'au moins une note, souvent d'un accord, voire même de séries pouvant aller jusqu'à quatorze notes successives. C'est le cas du signe utilisé pour le doigté *gunfu*, où la main droite effectue un mouvement circulaire attaquant toutes les cordes de l'aigu au grave, puis inversement, en produisant une rapide succession de notes arpégées qui doit suggérer le bouillonnement de l'eau d'une rivière.

L'essentiel du répertoire de *qin* est noté à l'aide de ce système qui témoigne de l'importance extrême attachée au timbre dans la musique de *qin*, ainsi qu'aux ornements, toujours soigneusement indiqués ; on distingue, par exemple, deux grandes catégories de vibratos, ayant une dizaine de variantes chacune.

La tradition orale

Malgré cette très grande minutie dans la notation du doigté, les tablatures de *qin* ne comportent pratiquement aucune indication quant au rythme, ce qui rend leur déchiffrement aléatoire. C'est pourquoi le rôle du maître est crucial, car les rythmes sont transmis oralement de maître à élève. Paradoxalement, bien qu'écrite, cette musique est avant tout une musique de tradition orale ne pouvant vivre sans un long travail commun du maître et de l'élève. Cela dit, seule une petite partie du vaste répertoire de musique pour *qin* s'est transmise directement de maître à élève jusqu'à nos jours. Un nombre important de partitions consignées dans les recueils ne sont plus jouées à l'heure actuelle. Certaines d'entre elles ont fait l'objet de recherches approfondies de la part de musiciens comme Guan Pinghu (1897-1967) et Yao Bingyan (1921-1983), qui sont parvenus à en rendre des interprétations convaincantes et souvent très belles. Ce processus de paléographie musicale, impliquant un véritable travail de re-création des œuvres, est appelé *dapu* en chinois, littéralement « battre la partition », ce qui signifie déchiffrer une tablature dont la tradition orale s'est interrompue³.

Pour ce qui est de l'approche traditionnelle, l'enseignement du *qin* repose entièrement sur la transmission des mélodies. Dès le tout début de son apprentissage, l'élève est guidé dans la lecture des tablatures. Il est donc d'emblée confronté à des œuvres musicales abordées comme des entités vivantes, et non à des exercices purement techniques, gammes ou autres études « mécaniques » censées faciliter l'acquisition de certains automatismes.

Pendant la leçon, maître et élève se font face de part et d'autre d'une table sur laquelle sont posés instruments et tablatures. Assis bien droit mais sans raideur, le maître joue d'abord la mélodie, le visage impassible, le corps presque immobile : seuls ses deux bras sont en mouvement. Toute son attention est concentrée sur ses mains, qui semblent mimer le vol d'un oiseau. Cette beauté des gestes est l'une des caractéristiques principales du jeu du *qin*, mais rien n'est ici laissé au hasard : nulle ornementation gratuite dans ce qui pourrait, à première vue, ressembler à un ballet purement visuel. Tout est bien dans le doigté, et c'est à l'explication de techniques consignées dans la tablature que le maître procède en premier lieu. Au préalable, l'élève a eu l'occasion de prendre connaissance des difficultés de la tablature, en copiant la version manuscrite utilisée par le maître. A son tour, l'élève va tenter de la déchiffrer, en imitant les gestes dont il a vu l'exécution. Le maître l'accompagne en chantant. Parfois il s'interrompt pour expliquer un doigté ou préciser un rythme. Une fois une phrase ou section de l'œuvre déchiffrée, le maître reprend son instrument et se met à la jouer aussitôt, à l'unisson avec son élève. Cette phase de jeu en commun est le moment fort de la leçon, car l'élève doit mobiliser toutes ses facultés pour suivre le maître, et il se voit contraint d'appliquer sur-le-champ ce qu'il vient d'apprendre.

Cette méthode appelée *duitan*, c'est-à-dire « jouer face à face », est plus qu'une simple technique d'enseignement ; elle devient, avec le temps, le mode privilégié d'échange entre le maître et l'élève.

Régulièrement, au cours des années, les mélodies anciennes sont reprises et répétées, toujours à l'aide de cette méthode du face à face. Il arrive que le maître formule une remarque d'ordre technique ou une réflexion plus générale sur l'esprit de la mélodie, mais le plus souvent, c'est par cette seule reprise à l'unisson des pièces musicales et sans discours, que passe l'essentiel du message pédagogique. Ce travail de longue haleine permet à l'élève de pénétrer les œuvres de façon directe, en s'imprégnant du style de son maître.

Les manuels

En complément à cet enseignement direct, il existe de nombreux manuels où se trouve consignée une masse impressionnante de données traditionnelles concernant la pratique du *qin*. Aujourd'hui disparues, les premières éditions xylogravées de ces manuels remontent aux Song du sud (1127-1279), mais il subsiste un grand nombre de manuels édités sous les Ming (1363-1644). Ces ouvrages sont parfois de simples collections de partitions musicales mais, le plus souvent, les recueils de mélodies sont précédés de chapitres introductifs regroupant des textes théoriques, des considérations morales et esthétiques, des règles à observer lorsqu'on joue de l'instrument, des traités sur les différents modes et leurs corrélations symboliques, des exposés sur la construction du *qin*, enfin des explications minutieuses sur l'art du doigté et sur la notation. Certains de ces ouvrages sont d'une ampleur exceptionnelle et, en plus des textes théoriques et pratiques déjà mentionnés, ils comprennent encore quantité d'informations sur la lutherie, sur l'art d'évaluer les instruments



Planche III : « L'art de monter les cordes ». Planche gravée tirée du *Tai yin da quanji*, manuel de *qin* édité pendant l'ère Zhengde (1506-1522) de la dynastie des Ming.

anciens, sur le choix du lieu idéal où jouer, ou sur les grands maîtres du passé – sans oublier de vastes anthologies poétiques et littéraires du plus haut intérêt.

Les manuels sont souvent accompagnés de planches gravées dont certaines illustrent l'organologie du *qin* et les formes très diverses que l'instrument a prises au cours de sa longue histoire, la façon de tenir le *qin* lorsqu'on le transporte, l'art de monter les cordes (pl. III), ainsi que la position correcte du musicien. On rencontre encore des images qui représentent le musicien méditant, solitaire, dans la montagne, sous un vieux pin au pied duquel coule une cascade, ou encore assis dans une cabane rustique au plus profond d'une forêt de bambous, devant laquelle des grues dansent au son du *qin* ... (la grue étant, comme le pin, symbole d'immortalité).

Mais les planches les plus intéressantes sur le plan pédagogique sont celles qui illustrent les postures principales des deux mains. Au nombre invariable de trente-trois, ces planches appelées *shoushitu* sont constituées de deux volets se faisant face : à droite figure l'image de la main dans une posture particulière, assortie d'explications techniques, et à gauche, celle d'un animal réel ou

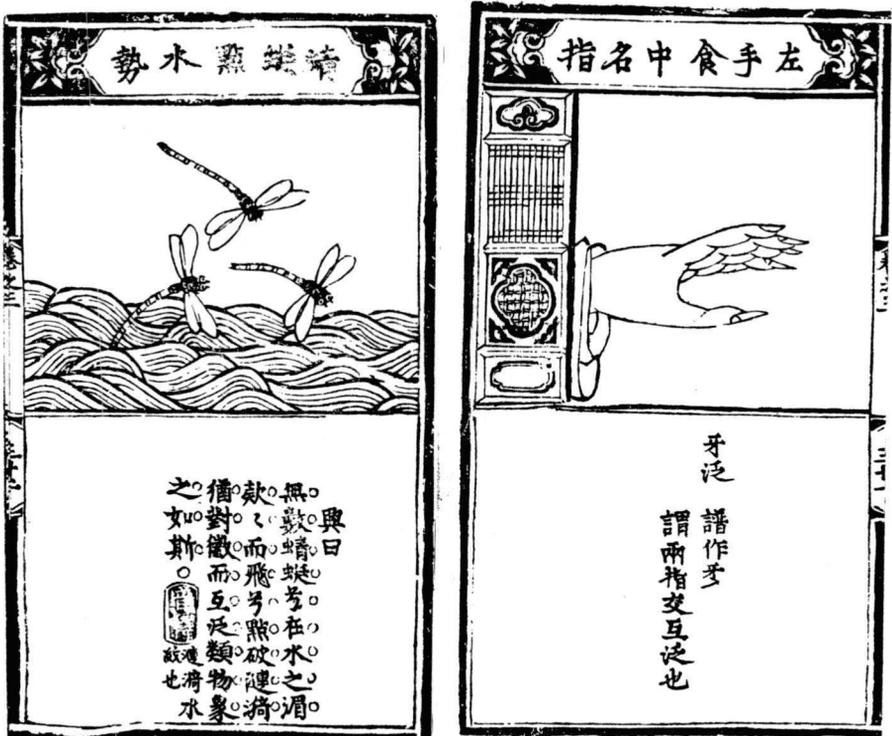


Planche IV : Doigté de la main gauche pour produire des harmoniques. Id.

mythique, plus rarement d'une fleur, d'un nuage ou d'une source, voire même d'un homme dans un environnement naturel, dans des postures ou attitudes que la main doit tenter d'imiter. Très évocatrices par elles-mêmes, ces images sont encore accompagnées d'un texte poétique, *xing*, qui en renforce la puissance suggestive. On apprend ainsi à effleurer la corde de la main gauche pour produire des harmoniques « comme la libellule effleure l'eau dans son vol » (pl. IV), ou à attaquer deux cordes transversalement d'un mouvement large et énergique de la main droite, vers l'intérieur d'abord puis inversement, « comme la carpe ballote sa queue souple et pesante » (pl. V). Tour à tour sont évoqués « le corbeau picotant la neige », « la tortue sortant de l'eau », « la panthère saisissant sa proie », « le gibbon poussant son cri en grim pant à l'arbre », « la grue dansant au vent », « le pic-vert martelant un tronc d'arbre », « le dragon saisissant un nuage dans son vol », « deux immortels discutant du Tao » ...

Il en va du *qin* comme de la calligraphie : on raconte en effet qu'après de longues années de pratique, Wang Xizhi (321-379), le plus célèbre des calligraphes chinois, comprit d'un coup l'essence du mouvement calligraphique en

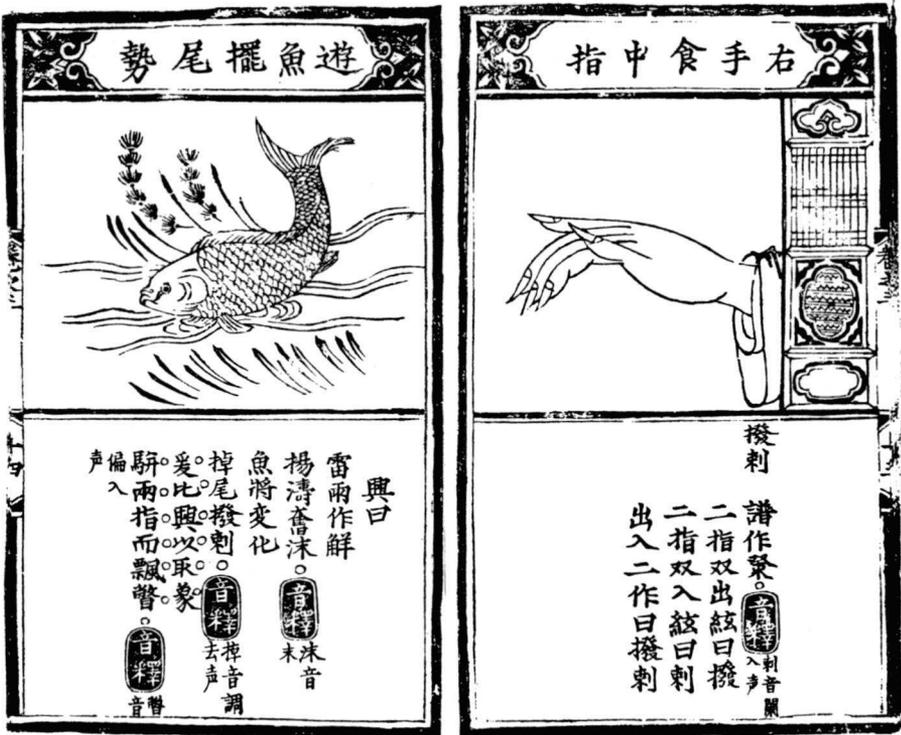


Planche V : Doigté *bola* de la main droite. Id.

observant la grâce ondoyante et musclée du cou des oies qui barbotaient dans l'étang de son village. Ce qu'aucun enseignement n'avait pu lui transmettre, il le comprit par la simple contemplation de la Nature. Tel est finalement le but de ces planches.

Ainsi l'idée confucéenne du perfectionnement moral à travers un approfondissement incessant du sens des mélodies se trouve-t-elle complétée par l'idée taoïste de l'éveil au contact de la Nature. Cette idée est, du reste, au cœur même de la tradition, comme le reflète cette histoire qui figure en exergue à l'un des plus beaux morceaux de *qin*, intitulé *Shuixian*, « L'immortel des eaux » :

« Bo Ya étudiait le *qin* auprès de son maître Cheng Lian. Au bout de trois ans, il avait acquis un certain métier, mais pour ce qui est du calme intérieur et de la concentration, il était encore loin d'avoir atteint la maîtrise. Cheng Liang lui dit : 'Mon maître, Zi Chun, réside dans la mer. Il a le pouvoir de métamorphoser les émotions humaines'. Sur quoi il emmena Bo Ya sur l'île de Penglai (la résidence des Immortels). Le laissant là, il lui dit : 'Je vais à la rencontre de mon maître', et poussant sa barque, il s'en fut.

Après une dizaine de jours, il n'était toujours pas de retour. Bo Ya avait beau scruter l'horizon, il ne le voyait pas revenir. Il n'entendait que le profond rugissement des flots et les cris désespérants des troupes de goélands qui tournoyaient au-dessus de cette île désolée. Poussant un soupir de détresse, il s'écria : 'Maître, vous êtes sur le point de me transformer!' Il prit son instrument et chanta cette métamorphose. A peine eut-il terminé que Cheng Lian, poussant sa barque, s'en revint. Après cela, Bo Ya devint le plus grand musicien du monde⁴. »

Notes

¹ Je me fonde ici sur l'interprétation qu'a donnée de ce texte ancien et parfois obscur le célèbre expert de *qin*, Yang zongji (1865-1933) (Yang 1985).

² Selon les interprètes, la durée d'exécution de cette œuvre varie presque du simple au double mais ne dépasse guère les dix minutes. Voici, à titre indicatif, la durée des versions de quatre grands maîtres contemporains : Guan Pinghu, 10'24", Yao Bingyan, 10'05", Xu Lisun, 6'20" et Wun Zhenping, 5'43" (Yinyue yanjiusuo et al., 1982).

³ Sur cette question, voir l'excellente article de Bell Yung (1985).

⁴ Cette histoire, déjà mentionnée sous les Han d'après le *Qin Cao* de Cai Yong (132-192), est traduite ici d'après la version qu'en donne Wu Jing des Tang dans le *Yuefu guti yaojie*, citée par Zha Fuxi (1958).

Bibliographie

SIMA QIAN

1969 *Shiji*. Hongkong : Zhonghua shuju, VI, 1925.

YANG ZONGJI

1985 *Qinxue Congshu* [1925]. Beijing : Zhongguo shudian III : 24 (rééd.).

YINYUE YANJUISUO et al.

1982 *Guqin quji*. Beijing : Renmin yinyue chubanshe.

YUNG Bell

1985 «Da Pu : the recreative process of the music of the seven-string zither». In : *Music and context. Essays for John M. Ward*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, pp. 370-384 (Department of Music).

ZHA FUXI

1958 *Cunjian guqin qupu jilan*. Beijing : Yinyue chubanshe, pp. 513-514.