

Véronique Alexandre Journeau

Musique ancienne versus musique nouvelle dans la Chine ancienne

Résumé

From the end of the 2nd millennium BCE, music occupied a prominent place in the Zhou system of governance. Ritual and music remained pregnant with resonance and meaning well into the 1st millennium, when writers emphasize the power and virtues of music, a cosmogony in which music is important (notably in the 吕氏春秋 *Lüshi chunqiu* or *Springs and Autumns* of 吕不韋 *Lü Buwei*), the nostalgia of a poet in a hostile political climate, and various philosophical approaches. Zhou tradition is ordered in relation to a binary opposition between ancient harmony and a disharmony resulting from loss of power as their empire fragmented into warring states (475–221 BCE). This change was perceived as decline from an ancient polity in which music was associated with virtue to a new music associated with pleasure.

Keywords: power; virtue; decadence; China; Zhou (Dynasty); ‘warring states’; ‘virtuous music’

Depuis la fin du II^e millénaire avant notre ère, la musique tient une place importante dans le système de gouvernement des Zhou. Divers écrits témoignent que le rôle des rites et de la musique reste prégnant tout au long du I^{er} millénaire avant notre ère, mettant l'accent sur tel ou tel aspect : la régulation par le pouvoir et les vertus de la musique dans les canons confucéens, une cosmogonie intégrant pleinement la musique dans des œuvres de lettrés (*Lü Buwei*), la nostalgie d'un poète dans un contexte politique hostile (*Qu Yuan*) ou encore l'approche philosophique (écoles de pensée). Lors de l'éclatement en royaumes combattants (475–221 av. notre ère), le passage d'une musique ancienne associée à la vertu à une musique nouvelle associée au plaisir est perçu comme une décadence.

Keywords: pouvoir; vertu; décadence; Chine; (Dynastie des) Zhou; ‘Royaumes combattants’; musique vertueuse

I Introduction

Le pouvoir de la musique dans la Chine ancienne est célébré dans de nombreux textes, notamment dans le Livre de musique de l'antiquité chinoise (樂記 *Yueji*), confucéen, où il est dit que la musique traduit les sentiments du peuple comme elle sert au gouvernement à guider les comportements et qu'elle procède du ciel tout en accompagnant les activités terrestres, en particulier les rites, ce qui a valu au « 樂記 *Yueji* » d'être inséré dans le Livre des rites (禮記 *Liji*). Les sources convergent pour situer un seuil décrit comme entre musique ancienne et musique nouvelle au cours de la période des Royaumes combattants (Ire moitié du Ve siècle à 221 avant notre ère), ce qui corroborerait un impact d'influences réciproques entre musique et société. Il est possible de repérer des indices de modifications dans la musique qui sont signes d'un changement de pouvoir politique dans la plupart des textes et en particulier dans ceux présentés ci-après. Il est même possible de valider ou réfuter certaines hypothèses de datation d'un texte, par exemple les Rites des Zhou (周禮 *Zhouli*),¹ ou de son attribution à tel ou tel auteur, par exemple Qu Yuan (屈原) dans les Odes de Chu (楚辭 *Chuci*), selon la musique qui y est mentionnée.

Le 禮記 *Liji*, Livre des rites, et le 樂記 *Yueji*, Livre de musique, sont des canons confucéens datés des III^e–II^e siècle avant notre ère (transmis par les disciples) mais qui reflètent bien une tradition des Zhou, antérieure à cette époque, à laquelle Confucius (551–478) était très attaché, lui qui avait également sélectionné 305 poèmes (Odes, hymnes, chansons de pays) du XI^e au VII^e siècle pour constituer le premier recueil de textes littéraires chinois connu (詩經 *Shijing*).

- (1) Dans le 詩經 *Shijing*, Livre des Odes, se trouvent déjà les aspects relatifs à l'harmonie de la musique et à sa place dans les cérémonies à la fin des Shang et au début des Zhou ;
- (2) Dans le 周禮 *Zhouli*, Rites des Zhou, de datation incertaine, sont décrits le rôle et les caractéristiques de la musique du point de vue de l'organisation administrative ;
- (3) Dans les 楚辭 *Chuci*, Odes des Chu, recueil de poèmes et principalement de Qu Yuan (ca. 340–278 avant notre ère), est confirmé le basculement entre musique ancienne et musique nouvelle avec précision sur les airs et les contextes ;

1 Reconstitué au IIe siècle avant notre ère, son contenu est attribué à Zhou Gong 周公 (frère du roi Wu des Zhou, vainqueur de la dynastie Shang au XIe siècle avant notre ère), et il semble articulé en deux parties, l'une d'organisation administrative et fon-

tionnelle de la musique (probablement restitution du texte d'origine), l'autre de commentaires (explicitant ce qui n'existe plus à cette époque postérieure au règne Zhou).

- (4) Le 呂氏春秋 *Lüshi chunqiu* (Printemps et Automnes) de Lü Buwei (ca. 291–235), haut conseiller dans le royaume Qin (vainqueur et unificateur de la Chine), et le 淮南子 *Huainanzi* du Prince Liu An (179–122) entouré d'une cour de spécialistes de toutes disciplines, sont des textes narratifs, écrits ou retranscrits par des dignitaires, dans lesquels des légendes et faits sont structurés selon une double logique cosmogonique et de gouvernance. Ils sont également utiles sur le plan théorique.²

Par la suite, dans le 史記 *Shiji* rédigé par Sima Qian (145–186), qui est considéré comme le premier historien de l'histoire de la Chine, nombre d'éléments de ces écrits antérieurs sont repris et structurés.

2 L'effet des sons sur la psyché selon leur nature était connu dans l'antiquité chinoise

Le début du Livre de musique de l'antiquité chinoise, « 樂記 *Yueji* »,³ chapitre 1 (樂本篇 Fondements de la musique), établit la relation entre les sentiments ou états d'âme et la nature des sons émis⁴ (seuls trois caractères sur dix varient, les 2e, 8e et 10e, ce qui met en relief l'essentiel).

是故	
其哀 心感者	其聲焦以殺
其樂 心感者	其聲嗶以緩
其喜 心感者	其聲發以散
其怒 心感者	其聲粗以厲
其敬 心感者	其聲直以廉
其愛 心感者	其聲和以柔

Ainsi

Ceux dont le cœur éprouve de la tristesse

ont un son tourmenté par étouffement.

Ceux dont le cœur éprouve de la joie

ont un son détendu par relâchement

Ceux dont le cœur éprouve de la bienveillance

ont un son rude par accroissement

Ceux dont le cœur éprouve de la vénération

2 Voir Journeau 2015b, chapitre 1.

3 Sauf indication contraire, les traductions sont miennes et les exemples extraits de mes propres pu-

blications, ici Journeau 2008.

4 Journeau 2008, 6.

ont un son droit par tempérament
 Ceux dont le cœur éprouve de l'amour
 ont un son harmonieux par rapprochement

Le texte conclut que c'est un moyen de gouverner si l'on est attentif aux états d'âme du peuple : « Ces six états ne sont pas stables, l'émotion ressentie au contact du monde les meut. Ainsi les anciens souverains étaient attentifs aux émotions (六者非性也感於物而后動) ».

L'effet réciproque de l'agencement des sons sur les sentiments est également énoncé⁵ dans le chapitre 5 (樂言篇 Propos de la musique),⁶ construit sur une formule refrain « 之音作而民 : ces sons agissent et le peuple [est] » au centre de chaque distique, avec une description des sons par l'ensemble du premier vers et celle de l'état du peuple par les deux derniers caractères du deuxième vers :

是故志微唯殺	之音作而民	思憂。
擘諧慢易繁文簡節	之音作而民	康樂。
粗厲猛起奮末廣賁	之音作而民	剛毅。
廉直勁正莊誠	之音作而民	肅敬。
寬裕肉好順成和動	之音作而民	茲愛。
流辟邪散狄成滌濫	之音作而民	淫亂。

Ainsi

Les sons à faible visée, évanescents,
 font un peuple s'attristant plein de soucis ;
 Les sons d'accords aisés, aux mutations lentes, tracés foisonnants et rythme simple,
 font un peuple se reposant plein de joie ;
 Les sons stridents et vigoureux, au déploiement extrême avec amples accélérations,
 font un peuple se sentant plein d'énergie ;
 Les sons sobres et directs, fermes et justes, majestueux et sincères,
 font un peuple s'inclinant plein de respect ;
 Les sons généreux et charnus, se succédant en mouvements harmonieux,
 font un peuple compatissant plein d'amour ;

5 Journeau 2008, 94-95.

6 L'effet des sons selon leur nature est relaté dans les autres textes dont le *Lüshi chungü* ; voir notamment la traduction de Knoblock et Riegel 2000, 144: "If [musical tones] are too grand and large, the inner

mind is unsettled [...]. If a tone is too small, the mind will feel cheated [...]. If musical tones are too clear, the inner mind will be threatened [...]. If musical tones are too muddy, the inner mind will be depressed?"

Les sons au cours dépravé, déréglé et dispersé,
font un peuple se pervertissant plein de confusion.

Un troisième passage, chapitre 8 (魏文侯篇 Marquis Wen de Wei), celui où sont comparées la musique ancienne et la musique nouvelle par dialogue entre le marquis de Wei et un disciple de 孔子 Confucius, 子夏 Zixia,⁷ affecte un effet selon le timbre des instruments :⁸

鍾聲鏗	鏗以立號	Le son de la cloche est résonnant, la résonance établit un signal,
號以立橫	橫以立武	qui traverse d'est en ouest et instaure la bravoure au combat ;
君子聽鍾聲	則思武臣	le souverain à l'écoute de la cloche pense aux dignitaires militaires.

Cette version répartit par grandes catégories de timbres, simplification par rapport à l'organisation en catégories instrumentales présentée dans les Rites des Zhou (周禮 *Zhouli*) (avec leurs effectifs et leur emploi). Le *Yueji* met l'accent sur les sentiments à l'écoute de tel ou tel timbre, alors que le *Zhouli* précise leur emploi, par exemple pour les tambours :⁹

On bat le tambour du tonnerre [*lei gu*],
pour annoncer les sacrifices aux esprits du Ciel ;
On bat le tambour des esprits supérieurs [*ling gu*],
pour annoncer les sacrifices aux génies de la Terre ;
On bat le grand tambour [*lu gu*],
pour annoncer les sacrifices aux esprits inférieurs ;
On bat le tambour [*fen gu*] long de 8 pieds
pour annoncer les manœuvres des troupes et armées ;
On bat le tambour [*gao*] long de 12 pieds
pour annoncer les manœuvres des grandes chasses ;
On bat le tambour [*jin*] long de 6 ½ pieds
pour accompagner les instruments métalliques ;

7 Voir Journeau 2015b, 154.

8 Journeau 2015b, 154 et, la suite « le son de la pierre est clair, le son de la soie est triste », 155.

9 La traduction est d'Édouard Biot (Biot 1851, 264).
Le texte chinois est : 以雷鼓鼓神祀, 以灵鼓鼓社祭,

以路鼓鼓鬼享, 以鼗鼓鼓军事, 以鞀鼓鼓役事, 以晋鼓鼓金奏。以金鐃和鼓, 以金鞀节鼓, 以金饶止鼓, 以金铎通鼓。凡祭祀百物之神, 鼓兵舞、敝舞者。http://www.guoxue.com/jinbu/13jing/zhouli/zl_002.htm (dernière visite 19/07/2019).

- Avec l'instrument métallique [*chun*]
on donne le ton aux tambours ;
Avec la clochette [*zhuo*]
on donne la mesure aux tambours ;
Avec la clochette sans battant [*rao*]
on arrête les tambours ;
Avec la clochette à battant métallique [*duo*]
on règle le nombre de coups sur les tambours ;

Dans tous les sacrifices adressés aux esprits des cent choses, ils [les instruments métalliques] accompagnent avec les tambours la danse des armes et la danse des baguettes à touffes de soie.

3 La musique faisait partie de la gouvernance par les rites instituée par la dynastie Zhou

Plusieurs passages du « 樂記 *Yueji* » (Livre de musique) évoquent une musique qui révèle la qualité de la gouvernance¹⁰ ou l'accompagne dans ses cérémonies, en particulier :

先王之制	禮樂	人為之節
衰麻哭泣	所以	節喪紀也
鐘鼓干戚	所以	和安樂也
昏姻冠笄	所以	別男女也
射鄉食饗	所以	正交接也

Le système des anciens souverains rites et musique
fait la modération des hommes :
La tenue de deuil, les gémissements et les larmes,
c'est pour la cérémonie des funérailles ;
Cloches et tambours, boucliers et haches,
c'est pour l'harmonie, la paix et la joie ;
Le mariage, la coiffe virile et l'épingle à cheveux,
c'est pour séparer les garçons des filles ;
Les joutes de tir à l'arc lors des banquets,
c'est pour établir des relations justes et
entretenu¹¹.

10 Voir Journeau 2008, 16–17.

11 Voir Journeau 2008, 34–35.

Le détail en est donné dans le 周禮 *Zhouli*, par exemple pour ce dernier vers sur le tir à l'arc :¹²

En général, quand on fait le tir à l'arc, on marque la mesure des temps pour l'empereur par l'air [驍虞 *zou yu*], pour un prince feudataire par l'air [狸首 *lizhou*], pour un préfet par l'air [采蘋 *caipin*], pour un gradué par l'air [采芣 *caifan*].

Cette musique accompagne une société très hiérarchisée. Il y a neuf grands airs pour la musique rituelle (九夏) qui sont joués aux entrées et sorties des personnages ainsi : *wang* (王夏), « air de l'empereur » (entrées et sorties du souverain); *gai* (肆夏), « air du sacrifice » (départ des hôtes ou des esprits des ancêtres à la fin d'un sacrifice); *zhao* (昭夏), « air de l'appel » (entrée et sortie de la victime du sacrifice); *na* (納夏), « air de l'introduction »; *zhang* (章夏), « air de l'illustration »; *zhai* (齊夏) ou *qi*, « air de l'offrande de grains »; *zu* (族夏), « air de la parenté » (familles, clans, ...); *gai* (袞夏), « air des degrés »; *ao* (醵夏), « air du respect ».¹³ Les petits airs et les petites danses sont pour les feudataires et fonctionnaires de rangs inférieurs. Les grades et les effectifs dans l'administration de la musique, comme dans l'administration dans son entièreté dont elle fait partie, forment la structure de base et probablement la partie la plus ancienne du *Zhouli* (Rites des Zhou). Cette structure est ensuite précisée et commentée du point de vue des rôles par affectation (pierres sonores, cloches, orgues à bouche, ...).¹⁴ L'absence de musique est aussi régie par les événements :¹⁵

Lorsqu'il survient une éclipse de soleil ou de lune, un éboulement aux quatre monts [*zhen*] ou aux cinq monts [*yue*], un prodige, un événement extraordinaire ou désastreux, lorsqu'un prince feudataire meurt, [le grand directeur de la musique] ordonne d'éloigner la musique. Lorsqu'il y a une grande épidémie, une grande calamité, un grand désastre, lorsqu'un grand officier meurt, en général dans les circonstances où il y a une cause de tristesse publique, il fait descendre les instruments suspendus sur des châssis.

Du point de vue du rôle événementiel de la musique, le principe est le même pour les dynasties Shang et Zhou et il relève, pour ce qui est de la détermination des circonstances,

12 Dans la traduction de Biot 1851, II, 42. Il indique en note que les airs correspondent à des chants du *Shijing* Livre des Odes.

13 Les appellations entre guillemets sont celles de la traduction de Biot 1851, tome II, 59. Les explications sont celles données par le *Grand dictionnaire Ricci* (disponible en cédérom). Le texte chinois est :

凡樂事，以鐘鼓奏九夏：《王夏》、《肆夏》、《昭夏》、《納夏》、《章夏》、《齊夏》、《族夏》、《袞夏》、《醵夏》。Xuedong 1999, 624, dans son commentaire de ce passage, le *Lishi chunqiu*.

14 Voir Biot 1851, I, 404-408.

15 Biot 1851, II, 39.

d'un autre office de l'administration impériale, le ministère des rites :¹⁶

Les offices de l'astronome et de l'astrologue impérial constituent des charges héréditaires. Comme chez les Chaldéens. Le premier suit assidûment la marche du soleil, de la lune, des planètes, spécialement celle de Jupiter. Il détermine leur place dans les vingt-huit divisions stellaires. Le second est chargé spécialement d'observer les phénomènes accidentels et extraordinaires qui surviennent dans le ciel, de les consigner sur ses registres et d'en tirer des pronostics. [...] Un grand nombre de cérémonies sacrées du [*Zhouli*] sont mises en relation avec certains astérismes stellaires.

Par la suite, les dynasties ou les royaumes font cependant certains choix de préférences musicales qui marquent leur volonté de se différencier et de s'affirmer : cela peut être le choix d'une note diapason, ce qui explique les variantes constatées dans les différents royaumes,¹⁷ ou encore d'une note évincée.

4 Un signe musical symbolique et de datation du *Zhouli* (Rites des Zhou) : la note « 商 *shang* »

La dénomination des notes existait déjà en Chine durant ce premier millénaire avant notre ère et les évolutions constatées dans cette dénomination sont significatives de changements politiques. Dans la plupart des textes mentionnés, la dénomination des notes du pentatonique est la suivante : 宮 *gong* (fondamentale), 商 *shang* (seconde), 角 *jue* (tierce), 徵 *zhi* (quinte), 羽 *yu* (sixte). Mais dans le *Zhouli*, d'une part la note 商 *shang* semble absente, au moins de certaines cérémonies, alors que les quatre autres notes sont mentionnées (et, par conséquent, les intervalles se succèdent en {deux tons, un ton et demi, un ton} ou, en d'autres termes, révèlent l'absence de la scission du diton en deux tons) ; d'autre part, dans un passage prenant pour référence le système des douze tubes musicaux 律呂 *lǜlǜ* (ici dans le système équivalent en cloches), le terme 圓鍾 *yuanzhong*¹⁸ est présent, qui n'est pas usité par la suite, de même que les termes 函鍾 *hanzhong* et 小呂 *xiaolǜ* plus loin. De plus, la flûte est mentionnée comme catégorie d'instrument sous son appellation ancienne (簫) *yuè*.

Ces énoncés sont dans la partie du *Zhouli* où est présenté le rôle du grand Directeur de la musique avec, d'emblée, cette précision rythmée par six : « il enseigne les vertus de la musique aux fils de l'État : juste milieu, harmonie, vénération des esprits, constance,

16 Biot 1851, II, 17–19.

17 Voir Rault-Leyrat 2000.

18 圓 correspond à ce qui est circulaire, au ciel, à la voûte céleste ronde par rapport à la terre carrée (方).

piété filiale, amitié; les modes du langage musical : incitatif, ineffable, allusif, incantatoire, parlé, narré (以樂德教國子, 中、和、祇庸、孝、友; 以樂語教國子, 興、道、諷、誦、言、語). »

Ce passage est suivi de la mention d'une progression en six pas qui montre que les deux gammes par tons s'emboîtent par mouvements contraires. C'est implicite dans la description de l'enchaînement en trois temps, qui correspondent aux trois types de cérémonies (offrandes aux esprits des trois ordres : 祭 *ji*, 享 *xiang*, 祀 *si*), d'une musique associée aux instruments (奏 *zou*), au chant (歌 *ge*) et à la danse (舞 *wu*) qui donne les six étapes pour l'instrument (奏) : 黃鍾, 大簇, 姑洗, 蕤賓, 夷則, 無射; soit : *Do, Ré, Mi, Fa-dièse, Sol-dièse, La-dièse* (gamme par tons ascendante) et pour le chant (歌) : 大呂, 應鍾, 南呂, 函鍾, 小呂, 夾鍾; soit : *Do-dièse, Si, La, Sol, Fa, Mi-bémol* (gamme par tons descendante, complémentaire de la précédente).¹⁹ Les danses (舞) sont citées successivement ainsi : 雲門, 咸池, 大磬, 大夏, 大濩, 大武. Puis vient un bref passage énonçant, sans le dire explicitement, un procédé de métaphore musicale (凡樂, 圜鍾為宮, 黃鍾為角, 太簇為徵, 姑洗為羽, 雷鼓、雷鼗, 孤竹之管; 云和之琴瑟, 雲門之舞).²⁰

C'est une des explications du processus qui a été présenté dans d'autres articles²¹ et spécifiquement pour le *Zhouli*,²² dans un article à part entière, plus musicologique,²³ qui incite à le dater dans une période bien antérieure aux textes datés du IV^e au II^e siècle avant notre ère qui ont été davantage traduits et commentés comme, notamment, le 禮記 *Liji* (Livre des rites), le 呂氏春秋 *Lüshi chunqiu* (Printemps et Automnes) de Lü Buwei et le 淮南子 *Huainanzi* du Prince Liu An. En effet, la relation cosmogonique est présentée dans le « 月令 *Yueling* » (chapitre du calendrier) du *Liji* sous la forme de l'énoncé de quatre configurations, quatre notes, quatre saisons, chacune divisée en trois avec mise en relation des notes du système pentatonique 五聲 *wusheng* avec les douze tubes musicaux en sorte qu'une note du *wusheng* (cinq sons) reste trois fois – une saison, trois mois – à la même place pendant que les autres bougent, comme ici 角 *jue* reste sur *Do*. Pour résoudre le problème de cinq notes pour quatre saisons,²⁴ c'est la note 宮 *gong* qui est mise au centre et qui correspond à la cinquième saison (insérée à la fin de l'été) en sorte que la note 商 *shang* est explicitement présente, de même dans le *Lüshi chunqiu* et dans le *Huainanzi* où, de façon similaire dans les deux textes, cette relation est développée.

19 Texte chinois : 乃分樂而序之, 以祭、以享、以祀。乃奏黃鍾, 歌大呂, 舞雲門, 以祀天神; 乃奏大簇, 歌應鍾, 舞咸池, 以祭地示; 乃奏姑洗, 歌南呂, 舞大磬, 以祀四望; 乃奏蕤賓, 歌函鍾, 舞大夏, 以祭山川; 乃奏夷則, 歌小呂, 舞大濩, 以享先祖; 乃奏無射, 歌夾鍾, 舞大武, 以享先祖。

20 管 est le terme générique pour instrument à vent tubulaire (tube), 孤竹 est le bambou solitaire et l'ensemble indique une flûte isolée tout en évoquant par 孤竹 aussi un ancien royaume de la dy-

nastie Shang-Yin. 云和 est un mont (harmonie des nuages), 雲門 est une danse (porte des nuages).

21 J'ai présenté la démarche notamment dans Journeau 2007a, 117-134.

22 Le décompte chinois ancien scinde le mois en six fois cinq jours ou trois décades ou encore deux fois quinze jours, toujours une interaction du 2 et du 3, d'où l'importance du 6.

23 Journeau 2015a.

24 Journeau 2016.

Le décompte par quinze jours tient compte du fait qu'il y a deux séries emboîtées.²⁵ Cependant, dans ces ouvrages qui se recoupent les uns les autres, les noms des tubes musicaux sont ceux que nous connaissons (圓鍾 *yuanzhong*, 函鍾 *hanzhong* et 小呂 *xiaolü* ont disparu) et la progression, telle qu'énoncée dans le *Yueling*,²⁶ semble par demi-tons mais l'interprétation par la métabole semble oubliée (l'oubli de la musique des anciens, perte de filiation, est un leitmotiv des dynasties successives depuis cette époque) :

孟春之月	甲乙	角	大簇	(Ré)	
仲春之月	甲乙	角	夾鐘	(Ré#)	} Printemps
季春之月	甲乙	角	姑洗	(Mi)	
孟夏之月	丙丁	徵	中呂	(Fa)	
仲夏之月	丙丁	徵	蕤賓	(Fa#)	} Été
季夏之月	丙丁	徵	林鍾	(Sol)	
孟秋之月	庚辛	商	夷則	(Sol#)	
仲秋之月	庚辛	商	南呂	(La)	} Automne
季秋之月	庚辛	商	無射	(La#)	
孟冬之月	壬癸	羽	應鍾	(Si)	
仲冬之月	壬癸	羽	黃鍾	(Do)	} Hiver
季冬之月	壬癸	羽	大呂	(Do#)	

Les tableaux des correspondances saisonnières et des correspondances mensuelles par Chantal Zheng dans la traduction française du *Huainanzi*²⁷ confirment un usage généralisé à l'époque.

25 Il serait trop long d'expliquer cela ici en détail : voir Journeau 2015b, chapitre 1, « La musique en Chine ancienne : cosmogonie et philosophie de la nature », et deux extraits de Philosophes taoïstes II, *Huainanzi*, respectivement dans « Des Signes célestes » dans la traduction de Matthieu 2003, 115–118, et « Des Règles saisonnières » dans la traduction de Zheng 2003, 205–247 : « Lorsque Dou indique *zi*, c'est le Solstice d'hiver, et la note correspondante est celle du tube musical *huangzhong* « cloche jaune ». Au bout de quinze jours, il indique *gui*, [...] la note correspondante est celle du tube *yingzhong*, « cloche résonnante ». Quinze jours plus tard, il indique *chou*, [...] la note correspondante est celle du tube musical *wuyi*, « sans surgissement ». Quinze autres jours plus tard, [...] le *yin* qui excède réside dans la terre.

C'est pourquoi l'on dit qu'il saute un jour, et que quarante-six jours après le Solstice d'hiver, c'est le Début du printemps » ; « Au premier mois de printemps, [...] la note est le *jue* ; le tube musical juste est *taicou*, [...] ; Au second mois de printemps, [...] la note est le *jue* ; le tube musical *jiazhong*, [...] ; Au troisième mois de printemps, [...] la note est le *jue* ; le tube musical *guxi*, [...] ; Au premier mois de l'été, [...] la note est le *zhi* ; le tube musical *zhonglü*, [...] »

26 D'après Zheng 2003, 199, note 2 : « Les chapitre intitulés *Yueling* furent ajoutés par Ma Rong (79–166) vers la fin de la dynastie Han. Pour plusieurs commentateurs, dont Zheng Kangcheng (127–200), le *Yueling* du *Liji* serait l'œuvre de Lü Buwei ».

27 Zheng 2003, 202.

Quant à savoir pourquoi la note « 商 *shang* » est quasiment absente du *Zhouli*, plusieurs hypothèses sont possibles.²⁸ D'un point de vue politique et social, certains noms sont tabous pendant une période. Ainsi, il est de coutume de proscrire l'usage du nom du nouveau souverain, le temps de son règne. La suppression de la note « 商 *shang* » peut être advenue pour marquer l'élimination de la dynastie Shang par la dynastie Zhou, ce qui serait corroboré par le fait que le *Zhouli* est attribué à Zhou Gong, frère du roi Wu, dit le combattant, qui en est le vainqueur. D'un point de vue musical, puisque d'autres appellations du *Zhouli* sont, à l'inverse, en usage mais disparaissent par la suite, il est possible que cela corresponde à un état du système musical à l'époque. L'histoire de la musique est une histoire de la fragmentation des sons : dans la haute antiquité, les intervalles repères furent l'octave, l'unisson et la quinte, considérée parfois comme l'unisson des voix d'homme et des voix de femmes, puis, présente dans les harmoniques, la tierce.²⁹ La succession des plus petits intervalles fut alors le diton et le ton et demi ; le ton apparaissant par différence de la quinte et de la quarte (son complémentaire à l'octave). Puis vint la prise en compte « directe » du ton par scission du diton en deux tons et l'établissement de l'échelle pentatonique 五聲 *wusheng* (cinq sons) qui perturba la correspondance entre les quatre notes et les quatre saisons et le cheminement dans les vingt-huit mansions. C'est pourquoi les relations cosmogoniques furent retravaillées à l'extrême. L'étape suivante fut perturbatrice, en Chine comme en Grèce, avec l'introduction d'une musique nouvelle qui pervertit, qui s'oppose à la musique vertueuse et que nous allons maintenant décrire. Une question brièvement évoquée dans le *Yueji* est d'ailleurs révélatrice de ce point de vue : « pourquoi les sons sont-ils exagérés et utilisent-ils la note *shang* ? » ; ce qui semble indiquer que cette note a été introduite ou réintroduite.

5 Un signe musical du déclin des Zhou : l'apparition d'une musique nouvelle, de plaisir

Un passage du *Livre de musique* est particulièrement révélateur d'une évolution politique en miroir d'une évolution musicale :

魏文侯問於子夏曰

Le marquis Wen de l'État de Wei demande à Zixia :

《吾端冕而

28 Une autre interprétation est celle du commentateur sur lequel Édouard Biot s'appuie, Biot 1851, 51: « la note [*shang*] indique qu'on est vainqueur dans le

combat ».

29 Voir Journeau 2008, 487–507.

« Moi, en robe et coiffe de cérémonie

聽古樂則唯恐臥

à l'écoute de la musique ancienne, je ne peux que craindre de m'endormir

聽鄭衛之音則不知倦

à l'écoute des notes de Zheng et Wei,³⁰ je ne connais pas de lassitude

敢問

j'ose dire que

古樂之如彼何也

la musique ancienne est telle

新樂之如此何也》

la musique nouvelle est ainsi »

[...]

《今夫新樂 進俯退俯 姦聲以濫 溺而不止

« De nos jours, cette musique nouvelle, aux avancées et retraits biaisés
aux sons dérégés par excès, sombre dans une déchéance sans fin [...]

今君之 所問者樂也 所好者音也 夫樂者與音 相近而不同》

De nos jours, les seigneurs / ce qu'ils demandent, c'est de la musique / ce qu'ils
aiment, ce sont les sons

or la musique comparée aux sons / a l'air proche mais est différente »

文侯曰

Le marquis Wen dit :

《敢問何如》

« oserais-je demander de quelle façon ? »

子夏對曰

Zixia répondit :

30 Deux États qui ont coexisté avec la dynastie Zhou
durant le 1er millénaire avant notre ère et ont
été vaincus comme les autres par le souverain du

royaume Qin qui devint le premier empereur en 221
avant notre ère.

夫

《古者天地 順而四時 當民有德 而五穀昌 疾疢不作 而無妖祥

此之謂大當

« Autrefois, le ciel et la terre / suivaient leur cours en quatre saisons / à cette époque le peuple était vertueux / et les cinq céréales abondaient / souffrances et calamités n'advenaient pas / pas plus que les esprits maléfiques / C'est cela une grande époque /

然後 聖人作為 父子君臣 以為紀綱 紀綱既正 天下大定 天下大定

Ensuite / les sages établirent en tant que tels / père et fils, seigneurs et vassaux / pour en faire des lignes directrices / ces lignes directrices étant normalisées / le monde était bien ordonnancé /

然後 正六律和五聲 弦歌詩頌 此之謂德音 德音之謂樂 [...]

le monde étant bien ordonnancé / Ensuite / ils réglèrent les six *lüs* étalons / en harmonie avec les cinq sons / le chant des cithares et les hymnes poétiques / c'est cela qu'on appelle notes vertueuses / et les notes vertueuses, ce qu'on appelle musique [...]

今君之所好者其溺音乎》

De nos jours, les seigneurs, tout ce qu'ils aiment, ce sont les sons décadents.»

文侯曰

Le marquis Wen dit :

《敢問溺音 何從出也》

« Puis-je demander, les sons décadents, d'où proviennent-ils? »

子夏對曰

Zixia répondit :³¹

《鄭音好濫淫志

Les notes de Zheng sont un motif pour aimer excès et licence

宋音燕女溺志

31 Les royaumes Zheng et Wei ont été mentionnés précédemment ; les royaumes Song et Qi sont également des royaumes des périodes des Printemps et

automne (722-481) et des Royaumes combattants (481-221).

les notes de Song sont un motif pour être oisif et ivre de femmes

衛音趨數煩志

les notes de Wei sont un motif pour créer maints troubles

齊音放辟喬志

les notes de Ji sont un motif pour musarder pervers et arrogant

此四者 皆淫於色 而害於德 是以祭祀 弗用也》

Ces quatre styles pervertissent la forme naturelle et sont nuisibles pour les vertus ;

ils sont, dans les cérémonies rituelles [...] inusités. »

Ce moment de passage d'une musique ancienne à une musique nouvelle est bien repéré et correspond à la vogue d'une musique populaire tournée vers les plaisirs et à la désaffection pour la musique des rites et célébrations dirigée par le souverain et sa cour. Ce thème est présent dans le *Lüshi chunqiu*³² mais pas dans le *Zhouli* qui, en revanche, mentionne des préposés aux danses et airs étrangers, ce qui prouve qu'une place a été faite à cette musique,³³ dite « barbare ». Le rôle de la musique dans sa tradition rituelle confucianiste avait été contesté par le philosophe 墨子 Mozi, dans un chapitre « 非樂 Contre la musique », dès la seconde moitié du Ve siècle avant notre ère.³⁴

La période des Royaumes Combattants qui fait suite à celle de Printemps et Automnes marque la transition du Ve au IIIe siècle, entre la féodalité Zhou en déclin et la tendance centralisatrice qui culminera dans l'unification de l'espace chinois par le premier empereur en 221 avant notre ère. C'est une époque de bouleversements sans précédents dans tous les domaines de l'activité humaine et particulièrement celui de la pensée, sur fond de guerres incessantes entre vassalités et de luttes féroces pour l'hégémonie...³⁵

32 Voir la traduction du titre du chapitre 3 (侈樂) par "extravagant music" dans Knoblock et Riegel 2000, 140.

33 Les « porte-drapeaux à queue de bœuf », maîtres de danse pour la musique étrangère, dite irrégulière, et les « préposés aux bottines de cuir » pour les airs et

chants des quatre peuples étrangers, selon la traduction de Biot 1851, tome II, 64-67.

34 Voir le chapitre XXVII du Mozi, intitulé « Contre la musique ».

35 Cheng 1997, 86.

6 Les ancêtres vertueux sont la référence pour une musique ancienne savante et les Odes de Chu, 楚辭 *Chuci*, font écho à ces bouleversements

Dans le *Livre de Musique*, on célèbre les ancêtres vertueux ainsi :³⁶

「大章」章之也

l'air “*dazhang*”: la conduite vertueuse [de 堯 Yao³⁷]

咸池」備矣

l'air “*xianchi*”: la gouvernance vertueuse [de 皇帝 Huangdi³⁸]

「韶」繼也

les danses “*shao*”: sa continuation [par 舜 Shun³⁹]

「夏」大也

les danses “*xia*”: son rayonnement [par 禹 Yu⁴⁰]

殷周之樂盡矣

la musique des Yin et des Zhou⁴¹ atteint la perfection.

L'invocation de ces ancêtres mythiques réapparaît dans les périodes de trouble ; elle constitue une alternative à l'évolution apparue à cette époque et la musique y est directement associée pour célébrer la vertu et le discernement dans les cérémonies, comme

36 *Le Livre de musique de l'antiquité chinoise*, 樂記 Yueji ; Journeau 2008, 81.

37 Le quatrième des 五帝 *wu di*, souverains mythiques de la haute Antiquité, et qui, réputé pour sa vertu, aurait régné entre les XXIV^e et XXIII^e siècles avant notre ère, cf. *Grand dictionnaire Ricci* : Dictionnaire RICCI, vers 2357–2256 selon une chronologie révisée en 2002 sur la base d'un consensus d'experts. Il aurait instauré le règne de la piété filiale et des vertus civiques.

38 Le Souverain Jaune, empereur légendaire (cf. Dictionnaire RICCI). Premier des cinq souverains mythiques (2698–2597) et souverain idéalisé, il naquit à la fin du règne de Shennong, le divin laboureur, un des trois Augustes avec Fuxi et Nügua (début du III^e millénaire avant notre ère). Il fit fabriquer des tambours, des cloches, des phonolithes et autres instruments de musique (les cithares avaient été inventées précédemment), eut plusieurs femmes et fils

dont Yao.

39 Héros civilisateur mythique. Le cinquième et dernier des 五帝 *wu di*, souverains mythiques de la haute Antiquité, qui était réputé pour sa vertu (et aurait régné de 2255 à 2506 avant notre ère). Ministre puis successeur de 堯 Yao, il représente avec lui l'idéal du souverain sage et vertueux. Il eut pour successeur 大禹 Yu le Grand. Cf. Dictionnaire RICCI.

40 Le successeur de 舜 Shun (qui serait né en 2059 avant notre ère), fondateur de la dynastie 夏 Xia, célèbre pour avoir entrepris de grands travaux contre les crues du fleuve Jaune.

41 Les dynasties qui ont succédé à la dynastie légendaire 夏 Xia (qui remonterait au moins à la fin du III^e millénaire et aurait duré jusqu'au milieu du II^e millénaire) : 商 Shang (puis 商殷 Shang-Yin) dans la 2^e moitié du II^e millénaire et 周 Zhou dans la 1^{re} moitié du I^{er} millénaire avant notre ère.

en témoignent notamment des odes sacrificielles (頌), des Zhou et des Shang du 詩經 *Shijing* Livre des Odes.⁴²

Entre 屈原 Qu Yuan (ca. 340–278 avant notre ère) et son plus proche successeur, neveu ou disciple, 宋玉 Song Yu (298–222), le passage d'une musique ancienne à une musique nouvelle se fait sentir. Tous deux étaient musiciens et le nom de leur cithare *qin* est connu (號鍾 est indiqué dans le manuel pour citharistes *Fengxuan xuanpin* (1539) comme le *qin* des *Chuci*).⁴³ Dans les *Élégies de Chu* (楚辭), certains écrits, ceux de Qu Yuan et Song Yu, mentionnent de façon significative la musique alors que les autres textes de cette compilation ne mentionnent comme élément musical, et rarement, qu'un chant de Ning Qi.

Ainsi, Qu Yuan cite essentiellement la musique ancienne, en particulier dans le 《離騷 *Lisao*》, 《九歌 *Jiuge*》, 《天問 *Tianwen*》, 《九章 *Jiuzhang*》 et 《遠遊 *Yuanyou*》.⁴⁴

(1) Dans le 《離騷 *Lisao*》, sont associés deux chants de la dynastie 夏 Xia qui sont aussi les titres de deux séries de poèmes, l'une attribuée à Qu Yuan et l'autre à Song Yu :

« 启《九辯 *Jiubian*》与《九歌 *Jiuge*》兮 »

(Enseigner⁴⁵ les « neuf discernements » et les « neuf chants »)⁴⁶

Ce chiffre « neuf » est évocateur et symbolique de la continuité avec la haute antiquité (九夏), ce que confirme la fin du poème :

« 奏《九歌 *Jiuge*》而舞《韶 *Shao*》兮 »

(Jouer les « neuf chants » et danser les « airs *Shao* »)

Peu avant, l'expression « 鸣玉之啾啾 » (tintements du jade chantant) évoque également les anciens souverains.⁴⁷

42 Par exemple le poème 274. 執競 [Puissance] des Odes sacrificielles des Zhou (周頌) et 301. 那 [Exclamation] des Odes sacrificielles des Shang (商頌).

43 Volume 2, folio 45 verso.

44 Le *Grand dictionnaire Ricci* indique : les 《九歌 *Jiuge*》 célébraient les neuf sortes de travaux au temps de l'empereur mythique 大禹 Yu ou Yu le Grand (2207–2197 avant notre ère) ; les 《九辯 *Jiubian*》 sont aussi des chants de l'époque des 夏 Xia ; les 《韶 *Shao*》 sont, dans la musique ancienne des Zhou, un air de danse rituelle (repris neuf fois), attribué à l'empereur 舜 Shun dont la vertu est la continuation (紹 *shào*) de celle de l'empereur 堯 Yao.

45 启 (enseigner) est aussi 夏启 le fils et successeur au trône de 大禹 Yu le Grand.

46 Toutes les traductions des Odes de Chu sont dans ma traduction comme pour les citations suivantes (sauf indication contraire) avec consultation du texte chinois commenté dans Yuan 2010 林家驪, respectivement pp. 16, 31, 30, 87, 39, 62, 178, 65, 75, 219.

47 Voir la mention dans le 禮記 *Liji*, chapitre « 玉藻 Pendentifs de jade » (IIIe siècle avant notre ère) : 古之君子, 必佩玉, 右徵角, 左宮羽, 趨以采齊, 行以肆夏, 周還中規, 折還中矩, 進則揖之, 退則揚之, 然後玉鏘鳴也。

- (2) Dans 《天问 *Tianwen*》, il reprend la double évocation des neuf discernements et neuf chants et d'un lointain ancêtre (dynastie 夏 *Xia*, la plus ancienne) en insistant sur le terme 商 *shang*, signifiant de la note comme de la dynastie, ainsi :

« 启棘宾商，《九辩》《九歌》。 »

(Qi⁴⁸ admet l'autorité *Shang*, les « neuf discernements » et les « neuf chants »)

- (3) Dans 《九歌 *Jiuge*》, premier poème :

« 扬枹兮拊鼓。疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡 »

(Lever les baguettes ' frapper tambours ; les rythmes sont modérés ' les chants pacifiés ; les syrinx et cithares se disposées ' les choristes à gorge déployée)⁴⁹

Cela correspond à une fin de récitatif, de premier poème, ouvrant sur un interlude chanté et dansé en musique ; mais comme d'autres caractères auraient pu dire la même chose, il est possible qu'il y ait une intention dans le choix de ces termes là.⁵⁰

- (4) Dans 《九歌 *Jiuge*》, une évocation dans le sixième poème et un passage détaillé dans le septième poème :

« 与女沐兮咸池 »

(Baignade avec la femme ' à l'étang uni)

(Autrefois, le seigneur portait des pendentifs de jade, à droite *zhi* [la quinte] et *jue* [la tierce], à gauche *gong* [la fondamentale] et *yu* [la sixte] ; il marchait vite sur l'air '*caiqi*', posément sur l'air '*sixia*', pivotait en tournant au compas, en se penchant à l'équerre, s'avancait en saluant mains jointes, reculait en se relevant, alors, les jades tintaient et chantaient).

48 启 (*Qi*) est un des souverains mythiques de la dynastie Xia (~ XXIe–XVIIe siècles) qui succéda à la période faste et vertueuse encore plus légendaire des Trois Augustes et Cinq Souverains (antérieur au XXIe siècle avant notre ère), et fut vaincue par la dynastie Shang (~ XVIIe–XIe siècles), elle-même anéantie ensuite par la dynastie Zhou (~ 770–476 dans la période des Printemps et Automnes puis ~ 475–221 dans celle des Royaumes Combattants) qui se trouve dans la période étudiée ici (~ IIIe

siècle) en voie d'effondrement.

49 J'utilise « ' » pour marquer la pause indiquée par 兮 (*xi*) dans le texte chinois.

50 Le *Grand dictionnaire Ricci* indique aussi : 揚 (*yang*) comme l'une des 九州 *jiu zhou*, les « neuf provinces » de l'empire instituées par 大禹 *Da Yu* ou *Yu* le Grand ou un État qui était situé au 山西 *Shanxi* ; 安 (*an*) comme Bukhâra, ville d'Asie centrale, dans la vallée de l'Amu-Darya qui devint l'une des circonscriptions chinoises créées au-delà du Pamir sous la dynastie Tang ; 陳 (*chen*) comme un État de la dynastie 周 *Zhou*, à l'époque 春秋 *Chun Qiu*, annexé au royaume de 楚 *Chu* à la fin de cette époque, en 478 avant notre ère ; 浩 (*hao*) comme préfecture également d'une des neuf provinces de *Yu* le grand. La cithare 瑟 a disparu lors du règne du premier empereur qui a éradiqué tous les emblèmes de la dynastie Zhou.

« Étang uni 咸池 » fait référence à une constellation et à un air célèbres dans la légende de la création du système musical chinois par l'empereur jaune, narrée notamment dans le 吕氏春秋 *Lüshi chungiu* (Printemps et Automnes) de Maître Lü.⁵¹

« 絕瑟兮交鼓，箫鍾兮瑤簫。
鳴簫兮吹竽，思靈保兮賢媯。
翺飛兮翠曾，展詩兮會舞。
應律兮合節，靈之來兮蔽日 »

(cithares *se* à cordes ' tambours *jiao* ; flûtes et cloches ' montants de jade ; faire résonner la flûte ' souffler dans la syrinx ; médium de la pensée ' beauté vertueuse ; arabesques en vol ' strates de vert jade ; inscrire un poème ' survenir une danse ; tube *ying* ' rythme harmonisé ; venue de l'âme ' à l'abri du soleil)⁵²

À la fin de 《九歌 *Jiuge*》, dixième poème (les neuf chants sont intercalés entre les poèmes) :

« 援玉枹兮击鸣鼓 »

(Lever les baguettes de jade ' faire résonner les tambours)

(5) Dans 《九章 *Jiuzhang*》, sont seulement mentionnés un musicien aveugle dans un poème (le cinquième) et le chant de Ningqi dans un autre (le septième).

(6) Dans 《遠游 *Yuanyou*》, les allusions musicales sont plus développées, toujours à partir des ancêtres :

« 張《咸池》奏《承雲》兮，二女御《九韶》歌。使湘靈鼓瑟兮，令海若舞馮夷 »

(Déployer l'« Étang uni », jouer « Offrande aux nuées »⁵³ ' les « neuf airs dansés (*Shao*) » des deux concubines ◦ faire que les esprits de la Xiang jouent de la cithare *se* ' que le génie de la mer danse avec celui du fleuve jaune)

puis

« 音乐博衍无终极兮，焉乃逝以徘徊 »

51 Voir ma présentation dans Journeau 2007b, 513-514.

52 C'est aussi « garder secret à l'égard de l'empereur ».

53 Autre composition musicale attribuée au légendaire empereur jaune (Huang Di).

(La musique se propage / se déploie largement sans fin ' c'est alors que je pars en errance).

Il y a donc une grande homogénéité de références musicales dans les textes attribués à Qu Yuan, de même que dans ceux attribués à Song Yu dans lesquels, cependant, une plus large place est accordée à la musique et à la description des contextes de jeu avec citation d'airs nouveaux comme ces extraits de 《招魂 *Zhaohun*》 et 《大招 *Da Zhao*》 le prouvent :

- (7) Dans 《招魂 *Zhaohun*》, la musique occupe une large place et de nouveaux airs sont explicitement cités :

« 陳鍾按鼓，造新歌些。《涉江》、《采菱》，發《揚荷》些。

.....

二八齊容，起鄭衛舞些。

衽若交竿，撫案下些。

竽瑟狂會，攄鳴鼓些。

宮庭震驚，發《激楚》些。

吳歛蔡謳，奏大呂些。

士女雜坐，亂而不分些。

放陳組纓，班其相紛些。

鄭衛妖玩，來雜陳些。

《激楚》之結，獨秀先些。

.....

鏗鍾搖虞，攄梓瑟些。

娛酒不廢，沈日夜些。》⁵⁴

(Les cloches sont disposées et les tambours apprêtés ; on crée de nouveaux airs. « Passage du fleuve », « Cueillette des châtaignes d'eau », puis survient « Exalter le lotus » [...] En deux rangées de huit, on entame la danse des Zheng et Wei. Comme les pans de robe, les cannes de bambou se croisent, avec un maniement par frappes légères. Les cithares *se* et les syrinx se font libertines, les tambours résonnent de frappes redoublées. Dans la cour du

54 Le *Grand dictionnaire Ricci* indique aussi : 齊 (*qi*), État constitué sous la dynastie 周 Zhou, à l'époque 春秋 *Chun Qiu* (722-481), qui devint hégémon lors du serment d'alliance que présida le prince 桓公 Huan Gong (684-643 avant notre ère) en 632. À partir du IIIe siècle aussi subit les luttes exacerbées entre les familles dans les royaumes ; 吳 (*wu*), Royaume

qui occupait la vallée du bas 長江 Chang Jiang ou fleuve Bleu à l'époque de la dynastie 周 Zhou et fut détruit par le royaume de 越 Yue en 473 蔡 (*cai*), État (époque 春秋 *Chun Qiu*, Printemps et automnes) détruit en 477 par l'État de 楚 Chu. Pour 陳 (*chen*), voir notice précédente (40).

palais, on s'excite et s'emballe, déployant la « farandole de Chu ». Chant Yu de Wu et a cappella de Cai, sur [le mode] *dalü*. Hommes et femmes s'assoient, dans une proximité confuse. Les cordons et rubans⁵⁵ de Chen s'accordent toute licence, entremêlés les uns avec les autres. Les séductrices de Zheng et Wei s'amuse à semer le trouble chez les Chen. À la fin de la « farandole de Chu », une gracieuse solitaire s'avance. [...] Frappe des cloches suspendues au montant, et des cithares de catalpa. Vin joyeux à satiété, plongée dans le vice jour et nuit).

C'est donc la reconnaissance d'une forme de musique licencieuse dans un autre style que celui utilisé dans le Livre de musique *Yueji*. Il semble aussi que, comme dans le cas des Annales historiques rédigées par chaque nouvelle dynastie pour ce qui est des faits et gestes de la dynastie l'ayant précédée, les dits « nouveaux airs » sont ceux de la période précédente.

(8) Dans 《大招 *da zhao*》, un passage est particulièrement significatif :

« 代秦鄭衛，鳴竽張只。
伏戲駕辯，楚勞商只。
謳和揚阿，趙蕭倡只。
魂乎歸來！定空桑只。
二八接舞，投詩賦只。
叩鐘調磬，娛人亂只。
四上競氣，極聲變只。
魂乎歸來！聽歌謨只。 »

(Chez les Dai, Qin, Zheng et Wei, le chant des orgues à bouche s'amplifie ; Fuxi a régné par le discernement,⁵⁶ et les Chu exalte la note *shang*;⁵⁷ Les chants de louange à l'unisson, c'est la flûte des Zhao qui les entonne ;⁵⁸

55 Métaphore pour les hommes et les femmes. 組 (*zu*) : bande de soie ou cordon avec lequel les fonctionnaires suspendaient leur seau à la ceinture ; 纓 (*ying*) : Ruban ou franges multicolores portées par les filles promises en mariage.

56 Cf. « 九辯 *jiubian* ».

57 Qu'il s'agisse de la dynastie Shang ou de la note dite *shang*, cela signifie que, contrairement aux autres royaumes cités (premier vers), les Chu s'affichent ainsi, en conservant la note *shang*, dans la filiation directe de Fuxi jusqu'aux Shang, contre celle des Zhou.

58 *Xiao* pourrait être un nom propre (mais on ne voit pas bien pourquoi) ou bien la flûte bien qu'elle s'écrive en principe avec la clé du bambou – son matériau – à la place de la clé des plantes (glissement de copiste). C'est ici l'interprétation la plus probable car tous les royaumes cités (premier vers puis Zhao au troisième vers) sont de l'époque des Royaumes Combattants, époque qui a vu une émancipation de la musique par rapport aux canons antérieurs (cf. note ci-dessus), comme l'explicite le « *Yueji* » Livre de musique pour les Zheng et les Wei.

Âme ! Reviens ! Accorder le mûrier creux [la cithare].⁵⁹

En deux rangées de huit, on entame la danse, offrant poésie et prose narrative ;⁶⁰

Frappant de la cloche en accord avec les pierres sonores, divertir les gens à l'envie ;

Des quatre (royaumes) on rivalise, jusqu'à employer les notes mobiles ;

Âme ! Reviens ! Écouter les chants qui t'exhortent !)

Ce qui accroît le pouvoir émotif de la musique est ici indiqué de la façon la plus claire possible et contribue à préciser la théorie musicale sous-jacente : « jusqu'à employer les notes mobiles », c'est-à-dire qu'il y a jeu en demi-tons. La modulation fait ordinairement passer d'un mode du système pentatonique anhémitonique à un autre selon des processus que j'ai déjà décrits dans d'autres articles⁶¹ et qui revient, pour le résumer simplement, à garder, par exemple, le *Fa* du mode [*Do, Ré, Fa, Sol, La, Do, Ré*] (mode sur *Fa*) quand on module dans [*Do, Ré, Mi, Sol, La, Do, Ré*] (mode sur *Do*), voire à garder aussi le *Si* quand on module dans [*Si, Ré, Mi, Sol, La, Si, Ré*] (mode sur *Sol*).

(9) Quant à 《九辯 *Jiubian*》, également attribué à Song Yu, il ne comporte que peu de mentions musicales.

7 Conclusion

Au-delà du pouvoir à la fois céleste et terrestre de la musique que dévoilent les textes canoniques et poétiques et que confirment les textes philosophiques, ces derniers mettent l'accent sur les aspects pédagogiques, éthiques et esthétiques, d'humanité ou vertu chez les confucianistes, de pouvoir céleste ou surnaturel chez les taoïstes, d'apprentissage de maître à disciples et de culture de soi. Fables ou paraboles, par exemple dans le 列子 *Liezi* (莊子 *Zhuangzi*),⁶² peuvent compléter le panorama que nous avons tenté de brosser, de façon brève et synthétique, du rôle de la musique dans l'antiquité, qui s'est avéré avoir

59 Fuxi est réputé avoir créé la cithare. C'est elle qui, dans la tradition, donne le ton de jeu (en pentatonique) et elle prend comme note de référence le *gong*, donné par une cloche, qui est la signature de l'empereur.

60 Souvent traduit par rhapsodie.

61 Voir, notamment, « Musique de l'antiquité en Chine : quand 'soies et bambous' (cordes et vents) sont accordés sur les cloches », Journeau 2008 et

« L'Antique Cithare chinoise *qin*, un heptacorde pentatonique, est un archétype de la musique de l'antiquité », Journeau 2007a.

62 Voir, par exemple, la parabole dans « Le Vrai Classique du vide parfait, Les maîtres de musique » V, XI, Liou et Grynpsas 1980, 491. Le texte chinois est accessible sur : <http://www.guoxue.com/zibu/liezi/lz005.htm> (列子, 汤问第五) (dernière visite 19/07/2019).

pour visée principale, sous les différents angles traités (administratif, politique, social, scientifique, poétique et philosophique), une pensée d'adéquation à l'ordonnement du monde, à dominante tour à tour naturelle, céleste puis, finalement, terrestre.

Bibliographie

Biot 1851

Édouard Biot, éd. *Zhouli. Le Tcheou-li ou Rites des Tcheou traduit pour la première fois du chinois par feu Édouard Biot*. Reconstitué au II^e siècle avant notre ère], trad. Édouard Biot, édité en 2 volumes par Jean-Baptiste Biot (Réédition 1975). Taipei : H'eng Wen Publishing Co, 1851.

Cheng 1997

Anne Cheng. *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Seuil, 1997.

Dictionnaire RICCI

Institut Ricci de Paris, éd. *Dictionnaire RICCI de caractères chinois*. Paris : Desclée de Brouwer, 1999.

Journeau 2007a

Véronique Alexandre Journeau. « L'Antique Cithare chinoise qin, un heptacorde pentatonique, est un archétype de la musique de l'antiquité ». *Akkadica* 128 (2007), 117-134.

Journeau 2007b

Véronique Alexandre Journeau. « Musique de l'antiquité : la théorie grecque au regard de l'antique cithare chinoise qin ». *Archiv Orientalni* 74.5 (2007), 513-534.

Journeau 2008

Véronique Alexandre Journeau. « Musique de l'antiquité en Chine : quand 'soies et bambous' (cordes et vents) sont accordés sur les cloches ». In *Studien zur Musikarchäologie VI. Herausforderung und Ziele der Musikarchäologie*. Sous la dir. d'A. A. Both, R. Eichmann, E. Hickmann et L.-C. Koch. *Orient-Archäologie* 22. Rahden/Westf. : Marie Leidorf, 2008, 487-507.

Journeau 2015a

Véronique Alexandre Journeau. « Musical Problems in the Zhouli ». In *Studien zur Musikarchäologie IX. Vorträge des 8. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Suzhou und Beijing, China, 20.-25. Oktober 2012 = Papers from the 8th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology in Suzhou and Beijing*. Sous la dir. de R. Eichmann, J. J. Fang et L.-Ch. Koch. *Orient-Archäologie* 33. Rahden/Westfahlen : Marie Leidorf, 2015, 65-82.

Journeau 2015b

Véronique Alexandre Journeau. *Poétique de la musique chinoise*. Paris : L'Harmattan 'L'univers esthétique', 2015.

Journeau 2016

Véronique Alexandre Journeau. « La cinquième saison ». In *Tempus et Tempestas*. Sous la dir. de P.-S. Filliozat et M. Zink. Actes de colloques de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 17. Paris : Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2016, 277-297.

Knoblock et Riegel 2000

John Knoblock et Jeffrey K. Riegel. *The Annals of Lü Buwei : a Complete Translation and Study*. Stanford, CA : Stanford University Press, 2000.

Liou et Grynepas 1980

Kia-Hway Liou et Benedykt Grynepas. « Laozi, Zhuangzi, Liezi ». In *Philosophes taoïstes, Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*. Textes traduits, présentés et annotés par Liou Kia-Hway et Benedykt Grynepas, relus par Paul Démieville, Étienne et Max Kaltenmark. Paris : Gallimard 'La Pléiade', 1980.

Matthieu 2003

Rémi Matthieu. « 'Tianwen', dans Huainanzi [II^e siècle avant notre ère], traduit et commenté par Rémi Matthieu, 2003, 'Des signes célestes' ». In *Philosophes taoïstes II, Huainanzi*. Sous la dir. de C. Le Blanc et R. Matthieu. Paris : Gallimard 'La Pléiade', 2003, 101-145.

Rault-Leyrat 2000

Lucie Rault-Leyrat, éd. *La Voix du dragon, Trésors archéologiques et art campanaire de la Chine ancienne. Catalogue de l'exposition (21 novembre 2000–25 février 2001)*. Paris : Musée de la musique, Actes Sud, 2000.

Xuedong 1999

Li Xuedong, *Zhouli Zhushu*. Pékin : Beijing daxue chubanshe, 1999.

Yuan 2010

Quo Yuan. *Chuci. Poems annotated and commented by Jin Jiali*. Sous la dir. de J. Jiali. Beijing : Zhonghua shuju, 2010.

Zheng 2003

Chantal Zheng. « 'Shize' dans Huainanzi [IIe siècle avant notre ère], traduit et commenté par Chantal Zheng, 2003, 'Des règles saisonnières' ». In *Philosophes taoïstes II, Huainanzi*. Sous la dir. de C. Le Blanc et R. Mathieu. Paris : Gallimard 'La Pléiade', 2003, 205-247.

VÉRONIQUE ALEXANDRE JOURNEAU

(知音) researches musicology and sinology at the Centre for Far-Eastern Research at the University of Paris Sorbonne. The author of numerous articles, her larger works include *Poétique de la musique chinoise* (2015). Since 2009 she has directed the collection *L'univers esthétique* (L'Harmattan, Paris) and the interartistic and intercultural research team within the 'LangArts' inter-university partnership (*Penser l'art du geste en résonance entre les arts et les cultures*, 2017).

Prof. Dr. Véronique Alexandre Journeau
Centre de Recherche sur l'Extrême-Orient de Paris-Sorbonne (CREOPS)
Histoire de l'Art et Archéologie
Université Paris-Sorbonne
Paris 4, France
E-Mail : v.alexandre@wanadoo.fr