



HAL
open science

Les spectacles de musique rock en Chine - Du yin et du yang

Catherine Capdeville-Zeng

► **To cite this version:**

Catherine Capdeville-Zeng. Les spectacles de musique rock en Chine - Du yin et du yang. L'Homme - Revue française d'anthropologie, 2002, 161, pp.123-148. hal-01291069

HAL Id: hal-01291069

<https://hal.science/hal-01291069>

Submitted on 20 Mar 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.

Les spectacles de musique rock en Chine

Du yin et du yang

Catherine Capdeville-Zeng

CET ARTICLE se fonde sur des matériaux recueillis à Pékin au début des années 90 lors d'une enquête ethnographique effectuée au sein d'une communauté de rockers chinois dite le « Cercle du rock » ; ils forment le corpus d'une thèse et d'un livre à paraître¹. Leur analyse m'a amenée à mieux comprendre comment la musique rock s'était organisée dans ses productions et sa réception par le public aussi bien que dans ses relations sociales et son cheminement entre les apports et/ou emprunts occidentaux et la structure de fond chinoise. Cette étude vise à montrer comment des groupes sociaux différents se structurent à travers le Cercle du rock au point de constituer une communauté cohérente. Paradoxalement, il semble que la musique rock soit en Chine tout entière régie par des valeurs traditionnelles : elle n'apparaît pas comme la musique d'une sous-culture mais tend, au contraire, à trouver sa place dans la société globale. Il convient donc d'écarter de l'étude du rock chinois une interprétation qui serait uniquement en termes de dissidence ou de conflit entre le pouvoir communiste et la société civile.

Le choix, en 1991, de ce terrain – la musique rock – répondait à un souci d'efficacité : le milieu n'étant pas régi par une administration officielle, j'ai pu travailler en toute liberté sur les relations de travail entre les musiciens du Cercle du rock et sur les conditions de réception de cette musique auprès des différents publics, ainsi que sur la figure de Cui Jian, le chanteur le plus populaire en Chine, et qui l'est demeuré même après les événements de Tiananmen en 1989.

Tout ethnologue travaillant sur la Chine est confronté à une difficulté d'approche, cette difficulté tenant pour une large part à l'importance que la civilisation chinoise accorde à l'écrit. Dans son étude sur *La Pensée chinoise* (1974 : 108), Marcel Granet avait déjà explicitement repéré le lien fondamental existant entre la

1. Ma thèse porte le titre suivant : *Rites et musique en Chine : le rock de Pékin (1991-1992)*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1999 ; un livre en est issu, *Rites et rock à Pékin. Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Paris, Éditions Les Indes savantes (sous presse).

société chinoise et les textes anciens, quand il parlait d'un « Emblème » et de « l'autorité d'un couple de *Rubriques-maîtresses* » pour désigner le système organisé autour des catégories du *yin* et du *yang*. Selon lui, les faits sociaux sont l'expression de valeurs sociales, et ces deux ensembles de données ne sont pas séparés, mais au contraire étroitement imbriqués. Toutefois, Marcel Granet, qui n'a séjourné qu'un court moment en Chine, s'était surtout appuyé sur l'étude de textes anciens. Pour ma part, ayant effectué en Chine un terrain de longue durée (1991 et 1992)², j'ai souhaité montrer comment les faits sociaux concernant la musique rock renvoient effectivement à des références chinoises traditionnelles telles que celles du *yin* et du *yang*. Cet *emblème*, loin d'être seulement une notion littéraire ou philosophique, se révèle être en prise directe avec la réalité sociale et donne encore sens à des phénomènes contemporains. De fait, les observations concernant les spectacles de la musique rock ne peuvent elles-mêmes se comprendre que mises en relation avec l'opposition classique entre « rites et musique », celle-ci étant comprise comme l'expression des émotions. Cette opposition, en l'occurrence relevée dans les performances modernes de la musique rock, avait déjà été repérée comme une structure fondamentale de la pensée chinoise grâce au *Yueji* (« Livre de la musique »), un classique confucéen, compilé vers -200 avant J.-C.

Les spectacles de musique rock

Lors de mon séjour à Pékin, la musique rock connaissait deux types de spectacle : les *parties*, c'est-à-dire les soirées musicales de taille réduite auxquelles participent plusieurs groupes rock, et les concerts, grandes manifestations présentant un seul groupe.

« Non-officielles », les *parties* sont proposées à un public particulier composé en majorité de musiciens appartenant au Cercle du rock ainsi qu'à des étrangers résidant à Pékin et désirant danser. Les rockers ne payent pas de billets d'entrée et les *parties* comptent uniquement sur le bouche à oreille pour se faire connaître. Organisées sans aucune aide des autorités, elles se tiennent dans des lieux spécifiques, à chaque fois différents, notamment dans les discothèques des grands hôtels où seuls les étrangers et les Chinois introduits peuvent entrer librement. Les *parties* sont hebdomadaires ou bimensuelles. En revanche, les concerts sont ouverts à tous, et les billets vendus librement. Financés par des unités de travail ayant pignon sur rue, ils se déroulent dans des endroits publics aménagés pour recevoir la foule. Rares et exceptionnels, les concerts sont une manifestation d'ensemble de la société, mais seuls des groupes connus en constituent la tête d'affiche. Bien que différant sur de nombreux points, *parties* et concerts ont un même objectif : la production et la diffusion de la musique rock. Celle-ci connaît ainsi deux lieux et deux moments différents d'expression qu'il s'agit de comparer pour comprendre le Cercle du rock et la place de la musique rock dans la Chine contemporaine.

2. Mon séjour, en 1992, sur le terrain a été financé par le Fonds Louis Dumont d'Aide à la recherche en anthropologie sociale.

Une party à la Discothèque du gymnase du Temple de la Lune, avril 1991

Lorsque j'arrive vers 21 h 30, de la musique rock étrangère soutient l'ambiance. Vers 10 h, le groupe MILLE NEUF CENT QUATRE VINGT NEUF³ se met enfin à jouer. Le son est étourdissant. La salle, d'une surface d'environ cent mètres carrés, se trouve en sous-sol et n'a pas de fenêtres. La pièce est presque sombre, mais deux lampes psychédélices projettent des lumières clignotantes. Une estrade supporte le groupe et ses instruments. Des chaises sont alignées le long des murs. À l'arrière de la salle se trouve une petite pièce avec quelques sièges et tables où sont vendues des boissons. Moins d'une centaine de personnes sont réunies. Le bar est envahi, et tous ceux qui s'y trouvent fument des cigarettes. La soirée est bon enfant : pas d'ivresse, pas de dispute, pas de violence. L'assistance est composée en majorité de garçons chinois qui portent presque tous des cheveux longs, des jeans et des tee-shirts sous des blousons noirs. Très peu de Chinois dansent, à l'inverse des étrangers qui ne s'en privent pas.

Le Cercle du rock est là dans son ensemble. L'assistance est divisée en groupuscules dont certains se scindent, chacun allant alors de son côté. D'autres restent soudés jusqu'au moment où des personnes extérieures viennent les solliciter. Une circulation intense a lieu. De vieilles connaissances se retrouvent et ont l'occasion de faire le point sur ce qui leur est arrivé dernièrement. Après un moment de discussion, le rocker va vers quelqu'un d'autre. Et ainsi de suite. Quand il a fini le tour de l'assistance, le rocker peut partir. Il peut aussi rester avec ses camarades et se lancer dans une conversation. Il peut aussi danser. Mais les danseurs sont rares. Le rocker peut également boire une bière et écouter la musique. Mais jamais très longtemps. La musique ne s'écoute pas. Elle entre dans le corps par tous les pores sans que les musiciens y prêtent une attention spéciale.

Le groupe MILLE NEUF CENT QUATRE VINGT NEUF a fini sa prestation d'une demi-heure environ. Aucun applaudissement. De la musique enregistrée occidentale entraîne alors un peu plus de danseurs. Le groupe CHANG KUAN s'installe à son tour. Le percussionniste est celui du groupe précédent. Le pianiste aussi, conducteur du groupe précédent, se trouve maintenant en retrait. Seuls deux musiciens sur quatre sont nouveaux : le guitariste-chanteur Chang Kuan et le bassiste. Le changement de groupe n'occasionne pas de changement de comportement de l'assistance. Peu de gens dansent. La plupart des rockers continuent à se donner des tapes dans le dos, à parler et à rire fortement, à circuler d'un endroit à un autre. Fin de CHANG KUAN. Après un moment de musique enregistrée, c'est le tour de PANTHÈRE NOIRE, qui a gracieusement prêté sa salle aux autres groupes. PANTHÈRE NOIRE est composé de quatre musiciens. Pourtant ils sont cinq sur scène. En effet, un pianiste extérieur les aide temporairement. Trois morceaux sont interprétés. À la fin, alors que quelques applaudissements entraînent des saluts de la part des quatre membres, le pianiste descend de l'estrade avant les autres. Il est minuit et la salle se vide. De la musique enregistrée est de nouveau diffusée. Certains rockers attendent le départ du public pour jouer ensemble sur la scène, délogée alors des groupes constitués afin de former une sorte de jam-session. La musique durera jusqu'à ce que tous en aient assez.

3. J'écris les noms de groupe en petites capitales pour les différencier des noms de personne, qui sont parfois employés pour désigner des formations. Celles-ci sont généralement composées de cinq instrumentistes : un « lead guitare », deux guitaristes d'accompagnement, un bassiste et un batteur ; parfois se joignent un saxophoniste ou un musicien jouant d'un instrument traditionnel chinois.

Les *parties*, toujours constituées par la prestation d'une série de groupes, expriment une valeur communautaire. Des rockers m'ont expliqué que la répartition des *parties* en plusieurs groupes est motivée par le fait que chacun d'eux ne possède pas assez de chansons pour tenir la scène toute une soirée. Si cette explication est en général exacte, elle reste insuffisante, car même les groupes ayant des répertoires étendus se conforment à la pratique d'inclure d'autres groupes avant ou après leur performance. D'autres raisons peuvent être également invoquées : par exemple, faire passer un groupe avant le sien permettrait de rehausser sa propre prestation, car le premier teste l'acoustique qui, ce faisant, peut être aussitôt améliorée. Ce deuxième argument n'explique cependant pas pourquoi, à la différence des concerts où les réglages acoustiques se font généralement avant l'entrée en scène de l'orchestre, les *parties* nécessitent une série de différents acteurs et non la présentation d'un seul groupe.

La place de chaque groupe dans la série des *parties* révèle en fait l'existence de rangs différents. Les rockers disent que passer en premier n'est pas une bonne chose car le public est encore peu nombreux et insuffisamment chauffé, et l'acoustique mal réglée. Jouer en dernier n'est pas bon non plus car le public s'est déjà dispersé. La position centrale, c'est-à-dire ni trop tôt ni trop tard, est la plus valorisée et recherchée. Il existe donc un ordre hiérarchique où la place des groupes dans le déroulement de la soirée prend une signification différente.

La position subordonnée est souvent dévolue au seul groupe féminin appelé LES FEMMES. Leur infériorité statutaire semble aller de soi ; LES FEMMES ne s'en offusquent pas, acceptant sans conteste d'être les premières à jouer (de même que les jeunes ou nouveaux groupes). En reconnaissant ainsi que leur « créativité » est moindre que celle des garçons, elles montrent que ce statut subordonné ne leur est pas seulement imposé mais qu'elles y adhèrent spontanément. Cependant, leur succès croissant ne va pas sans réaction ni sans aiguïser une certaine jalousie de la part de rockers masculins. Comme il est du ressort de la communauté du Cercle de définir les positions de chacun, il lui revient donc de régler cette question pour surmonter les dissensions pouvant survenir dans son ordre social fondateur, et de conférer à chacun un rang, une position spécifique. Le système des *parties* repose ainsi sur l'interdépendance hiérarchique dans une totalité ordonnée.

L'ordre de passage exprime aux yeux de tous le statut de chaque groupe dans la série. Cette question est toutefois délicate car il n'y a bien souvent pas de liste a priori fixant l'ordre des groupes devant se produire dans une soirée. La décision est prise au dernier moment, pendant la représentation elle-même. Seuls les groupes situés au plus haut ou au plus bas de l'échelle ont des positions claires et stables. Il n'en est pas de même pour ceux situés entre ces deux extrêmes et qui voudraient s'élever dans l'ordre hiérarchique. Un rocker m'a expliqué que la décision de l'ordre de passage se prend alors de façon « émotionnelle », c'est-à-dire « au sentiment », *ganjue*. À un moment précis, un groupe « sent » qu'il est prêt à passer et fait part de son désir aux autres, qui en discutent. Cette « émotion » est au

service de l'ordre communautaire. Les rockers passant le temps des *parties* à discuter entre eux, il existe une intense circulation d'informations, d'idées et d'impressions, chacun étant à l'écoute de ce que les autres pensent et disent. Petit à petit, prend forme une décision commune concernant l'ordre de passage.

Le fait d'accepter qu'un autre groupe se produise avant soi-même est l'expression d'une action rituelle ou d'un « rite », *li*, appelé rang, « céder » (Capdeville-Zeng 2001). Le sens de ce rite est de définir la position correcte de chaque groupe dans l'espace et le temps : c'est le moment précis où chacun prend son tour dans la série. Ce point spatial dans le temps voit donc coïncider le désir d'un groupe (son « émotion », son « sentiment », *ganjue*) et le dessein commun des autres qui en viennent alors à « céder » leur place. Il n'y a pas d'antagonisme entre le rite et l'émotion, mais une intégration se manifestant par l'irruption de l'émotion au sein du rite : celui-ci devient le contenant de l'émotion et tous deux se complètent. Cependant, le rite prime sur l'émotion car c'est lui qui permet la construction de la série, alors que celle-ci est d'abord considérée comme l'expression particulière d'un groupe, bien qu'elle soit aussi partagée par les autres groupes qui y répondent. Le point de vue particulier et le point de vue commun finissent par se rencontrer, et l'accord ainsi trouvé autorise l'élaboration d'une échelle hiérarchique.

La valeur primordiale communautaire ordonnant la série des groupes est donc celle du rite. Elle est aussi révélée par l'ouverture des groupes à des musiciens extérieurs, montrant par là qu'ils ne sont pas des entités autonomes. Les *parties* apparaissent ainsi comme le lieu d'expression du Cercle dans son ensemble ; elles sont également un espace d'appréciation et d'exploration des jeunes formations. C'est un moment et un lieu de mise en commun, un travail du regard sur soi à travers les yeux des autres, et du regard sur les autres à travers ses propres yeux. Une valeur sociale transparait au niveau supérieur, au détriment de l'expression des émotions.

Pourtant, le système hiérarchique élaboré dans la série se trouve souvent remis en cause à la fin des *parties* en laissant place à une sorte de vide où les groupes s'évanouissent en tant que structures intermédiaires entre les musiciens et le Cercle. Il n'y a plus alors que des individus paraissant égaux – mais cette fin des *parties* est secondaire car le public s'est déjà dispersé ainsi qu'une bonne partie des musiciens. Ce moment fugitif du vide se comprend comme un contraire, une valeur négative ou inverse par rapport à la valeur hiérarchique positive affirmée dans et par les *parties*. Ce deuxième niveau de valeur est d'une importance moindre, mais le fait qu'il existe et qu'il fasse suite à un événement hiérarchisant illustre la complétude des contraires que l'on retrouve toujours en Chine. Dans ce moment d'union déritualisée, l'émotion musicale prime. La série des groupes étant épuisée, ce moment contraire est caractérisé non plus par la valeur communautaire et rituelle du Cercle du rock mais par une valeur subordonnée sur un plan individuel, celle de l'émotion.

Musique et danse

Comme spectacles, les *parties* sont bien sûr un lieu où le public a l'occasion d'apprécier la musique et de danser. Celui-ci est composé en majorité de rockers

du Cercle qui jouent les uns après les autres ou participent sans jouer. Curieusement, ces derniers écoutent peu la musique et ne dansent pas. Il en va autrement du public non-rocker et/ou étranger qui danse et semble aussi porter plus d'intérêt à la musique.

Les *parties* étant une sorte d'école et un espace d'appréciation musicale entre musiciens, pourquoi les rockers ne manifestent-ils pas plus d'intérêt pour la musique elle-même ? En vérité, les rockers viennent explicitement aux *parties* dans un but social, pour entretenir ou développer leur sphère de relations. Ils ne font pas vraiment attention à la musique, qu'ils entendent comme un bruit de fond, comme une technique, c'est-à-dire qu'ils ne privilégient pas l'émotion. Sauf exception, les *parties* ne sont donc pas pour eux un moyen d'expression des émotions (parfois pourtant, il arrive que les rockers arrêtent leurs conversations et écoutent réellement la musique ; il existe donc des moments qui dépassent l'ordinaire et atteignent le fond du cœur). Le rituel des *parties* est ainsi séparé en deux niveaux d'écoute distincts : un niveau fondamental, qui est l'expression de la communauté à travers le rite et dans lequel l'émotion ne joue pas ; et un niveau, secondaire, où l'émotion peut s'exprimer. Celui-ci reste souvent caché et ne se découvre qu'en des occasions extraordinaires, dont la plus accomplie est toujours une représentation de Cui Jian. Alors, ce niveau devient capital : les conversations cessent, tous ont les yeux tournés vers la scène, il se passe quelque chose qui dépasse en intensité le rite.

Le comportement des rockers vis-à-vis de la danse est à peu près identique : comme ils n'écoutent pas vraiment la musique, les rockers ne dansent pas en tant que public. Ils ne transcrivent pas leur émotion par le corps. Cela conduit à se poser la question de la danse en Chine où cette pratique n'avait pas cours dans la vie sociale traditionnelle. La musique rock signifie la découverte pour la jeunesse d'une forme nouvelle de danse praticable par tous et les *parties* deviennent une réalisation concrète de l'introduction en Chine d'un type de danse occidentalisée. Les rockers savent danser et ils aiment aller dans des discothèques pour cela. Mais ils ne dansent pas dans les *parties* car la valeur communautaire de celles-ci les retient. En effet, danser abolirait leur statut de rocker. Cela tend à montrer qu'ils sont les ordonnateurs de la fête et non de simples participants, et qu'ils ne se considèrent pas comme un public. La « non-écoute » de la musique et la « non-danse » seraient ainsi des manifestations de leur statut de « non-public ».

Le seul lieu où il arrive aux rockers de danser pendant les *parties* est celui de la scène. Ils offrent alors à leur public une danse-spectacle. La règle des rockers veut que danser sur scène – comme dans une discothèque ou dans un concert rock – est possible, mais danser dans la salle, avec le public des *parties*, ne l'est pas. La prépondérance, en un certain lieu, de la « valeur rite » y interdirait la danse. Celle-ci, revêtue d'une « valeur émotion », est exclue par les rockers, sauf sur scène, c'est-à-dire dans un « au-delà » du rite : l'émotion est représentée comme quelque chose à voir, à connaître de loin, mais non à vivre au sein de la communauté. La scène rock des *parties* est un lieu central où se conjuguent la communauté formée à travers l'élaboration rituelle de la série et l'émotion qui transparait dans la musique et dans la danse. Cette deuxième valeur n'est pas reprise par le

public rocker, car la communauté se tient à l'écart et préfère activer une valeur communautaire qui lui est opposée. La « non-écoute » et la « non-danse » correspondent bien à cette valeur communautaire élaborée à travers le rite qui exprime l'efficacité fondamentale des *parties*.

Le Cercle du rock est une communauté hiérarchisée dont le système, constamment remis en cause puis rétabli et réaffirmé, s'ordonne dans les *parties*. Les groupes constituent des structures intermédiaires et le Cercle forme la structure englobante. Il se présente comme un système social qui traite de l'opposition entre communauté ritualisée et émotion de façon à rendre celle-ci acceptable pour ses membres en posant une valeur dominante. Cette opposition se manifeste dans la série des chanteurs et s'accomplit aussi dans la « non-écoute » et la « non-danse ». Elle fait ensuite place, à un niveau subordonné, à la valeur contraire, émotionnelle. On peut résumer ce type de fonctionnement dans le tableau suivant :

	Niveau supérieur ou englobant : rite-communauté	Niveau inférieur ou contraire : émotion-valeur individuelle
Série des groupes	système hiérarchique	effacement final des groupes
Danse/musique	"non-danse" et "non- écoute"	danse sur scène et émotion musicale

La valeur communautaire principale des *parties* est contredite, à certains moments, par une valeur autre appartenant à l'ordre de l'émotion. Ce renversement devient-il alors prépondérant ? Annule-t-il le système hiérarchique ? L'effacement des groupes prend effectivement la place de la série à la fin des *parties*, mais la disparition de la série ne touche pas à l'essence du système hiérarchique car les groupes extrêmes ou centraux gardent leur position statutaire : CUI JIAN n'y participe jamais, ni LES FEMMES. Le système hiérarchique élaboré dans la série se maintient et la valeur contraire vient comme complément mais n'annule pas le fait social. La communauté perdure donc au-delà de la jam-session.

Pour la danse et la musique, la situation apparaît plus complexe. En effet, ce qui est valorisé est bien l'émotion, mais cette valeur reste secondaire, les musiciens hors de la scène *n'écoulant pas la musique et ne dansant pas*. Ici aussi le renversement de la valeur supérieure n'annule pas le principe de sa supériorité. Lorsque arrive l'émotion, elle englobe alors le rite, le temps d'un instant.

Communauté et commerce

Du point de vue des rockers, les *parties* sont des spectacles qui, orientés vers le Cercle, mettent en avant une valeur essentiellement communautaire. Il reste que ces *parties* sont entretenues par le public étranger puisqu'il est le seul véritable public payant. Ne sont-elles pas alors des spectacles à caractère commercial dont le but est pour les rockers d'obtenir quelques bénéfices financiers des riches étrangers résidant à Pékin ? L'aspect commercial des *parties* est certes indéniable et les rockers

sont des « marchands de musique ». La question est de savoir ce qui prime, l'aspect commercial ou l'expression de la valeur communautaire ?

Si les *parties* étaient seulement destinées à un public étranger et organisées à de seules fins commerciales, les rockers continueraient-ils d'y assister ? Pourquoi y aurait-il cette énorme proportion de rockers dans le public des *parties* si ceux-ci n'y trouvaient quelque chose autre que la danse puisqu'ils ne dansent pas, autre que la musique puisqu'ils ne l'écoutent pas et autre qu'une relation spécifique avec les étrangers ? Pourquoi y a-t-il toujours une série de chanteurs ? Un seul groupe suffirait à faire danser un public étranger. La série semble fondamentale car c'est le Cercle du rock qui s'y manifeste. Les *parties* sont, en dépit de leur aspect mercantile, des représentations orientées vers l'intérieur du Cercle et cela demeure leur principale raison d'être. Le lien commercial avec l'étranger établit une relation avec l'autre, il est la raison extérieure permettant la manifestation de la valeur intérieure communautaire. Le cadre extérieur est étranger, mais les rockers chinois ont habillé à leur façon l'intérieur de celui-ci : la communauté du Cercle du rock est spécifiquement chinoise.

Les concerts : l'expression de l'émotion

À la différence des *parties*, orientées de façon privilégiée vers l'intérieur du Cercle, le concert rock quant à lui propose un spectacle orienté vers un public nombreux et diversifié. Le concert diffuse dans la société une idéologie et un message absents des *parties*. C'est le lieu privilégié de la manifestation des émotions par les chants et les cris, par les slogans inscrits sur des banderoles brandies par le public, par la danse. Le but du concert est la participation active ainsi que l'avènement d'une symbiose entre public et musiciens, d'un dialogue émotionnel profond entre chanteur et public, c'est vivre un moment où les rites cèdent le pas à la musique.

À cette époque dont je parle, seul Cui Jian avait réussi à organiser des concerts où il se présentait comme un groupe unique. J'ai également assisté à un concert de DYNASTIE TANG, de moindre audience, mais identique quant à l'esprit au concert de Cui Jian à ceci près qu'un autre groupe avait été invité pour compléter la prestation du groupe principal. Lors de mes séjours en 1991 et 1992, les concerts rock étaient momentanément interdits à Pékin, mais en revanche autorisés dans certaines villes de province. J'ai donc pu suivre CUI JIAN à Guiyang, ville située dans le sud-ouest du pays.

Un concert de CUI JIAN au Palais des sports de Guiyang, décembre 1992

Le palais des sports de Guiyang comporte quatre mille places. La salle, carrée, s'organise autour d'un espace central, carré également, entouré de quatre rangées de gradins s'élevant presque jusqu'au plafond. La scène, entourée d'enceintes acoustiques, est surélevée. Des places d'honneur pour les officiels, situées sur le côté sud, font face à la scène orientée du nord au sud. Au nord, un espace réservé aux amis des organisateurs est situé symétriquement aux places d'honneur.

Le public est composé en majorité de jeunes mais aussi de personnes plus âgées et de familles avec leurs enfants. L'atmosphère est bon enfant, joyeuse. Certains brandissent des banderoles sur lesquelles sont inscrites les paroles suivantes : « Cui Jian, tu es à la peine ! », « Cui Jian, le soleil de la nouvelle culture », « Cui Jian, nous sommes venus », « *I love you* », « Le rock chinois », « Cui Jian, tu es un homme ! » Certains chantent déjà. D'autres agitent des drapeaux chinois ou encore le poster avec la photo de Cui Jian. Les fans de l'université de Guiyang se reconnaissent aux bandeaux rouges qui ceignent leurs fronts. Les policiers en uniforme vert sont peu nombreux. Vers vingt heures, la salle est comble. Le public commence à manifester son impatience par des cris et des sifflets.

Les lumières s'éteignent. Dans la pénombre, Cui Jian arrive enfin sur scène avec les musiciens, par une entrée latérale. La scène s'éclaire. L'arrivée du chanteur déclenche un tonnerre de cris et de sifflets.

Le répertoire entier de Cui Jian sera joué, au total une vingtaine de chansons. L'atmosphère reste agitée pendant tout le spectacle et le public crie, siffle et chante presque constamment. Les chansons les plus rythmées entraînent les gens à danser. Il s'agit plutôt de trépignements sur les rangées. Des jeux de lumières sont projetés sur le public dont la partie éclairée se lève alors comme un seul homme en chantant et dansant pour se rasseoir ensuite.

Après un rapide positionnement des musiciens, Cui Jian crie une parole de bienvenue : « Guiyang est la dix-neuvième base de ma nouvelle Longue Marche ! » La chanson *Rock sur la Nouvelle Longue Marche* donne le ton du concert. Il ne s'agit, pour personne, de rester passif et d'écouter tranquillement. Le concert est un engagement du public comme des musiciens. Les chants et les sifflets d'un groupe d'étudiants sont dirigés par les coups de sifflets stridents et rythmés de l'un d'eux, comme une réponse à la musique de la scène. Quand des personnes se lèvent pour danser, celles assises juste derrière ne peuvent plus voir. Elles sont alors obligées de se lever aussi. Le public est divisé en grands groupes, certains levés et d'autres assis.

Un premier temps fort, une entente particulièrement profonde entre musiciens et public, est atteint avec l'exécution du *Dernier coup de fusil* et s'exprime par des battements de mains en rythme, des « oh ! oh ! » Cette chanson, de toute évidence inspirée par les événements de Tiananmen en 1989, commence par une mélodie, calme et sereine. Des coups de tambour arrivent alors, on sent que quelque chose s'approche. Le public allume des bougies. Le rythme s'accélère. La mélodie devient nerveuse. Tout d'un coup, excitation, vitesse. Deux voix s'entrecroisent, se font face. Le public s'est levé en masse, il écoute, tendu. Les cris se taisent, les sifflets se font plus rares, il y a une profonde attente. Dans la frappe des percussions et derrière le rythme, on entend l'arrivée de l'armée, la mélodie s'affaiblit. C'est alors que crépitent les mitraillettes et tonnent les canons. La mélodie s'affaiblit encore, mais arrive une voix de saxophone, qui fait face aux mitraillettes. La musique s'emballe et un court chant accompagne le saxophone : « Une balle est entrée dans ma poitrine, en une seconde elle a tué ma vie, oh, le dernier coup de fusil. » Cette dernière phrase est reprise inlassablement. À la fin du morceau, seul reste le saxophone, comme une dernière voix, qui finit par se taire aussi. Le silence envahit la salle. Le public se rassied, mais ne fait toujours pas entendre d'applaudissements. On entend bien encore quelques sifflets. Pourtant, dans ce silence relatif, on sent que quelque chose d'important vient de se passer.

Pendant la chanson suivante, *Partir*, sur un côté, deux jeunes gens mettent le feu à un poster de Cui Jian avec une bougie et le font brûler. Ils sont tout de suite emmenés par des policiers. Des jeux de lumières sont projetés sur le public et la partie éclairée se lève et se rassied avec les lumières. Le public scande ensuite : « Cui Jian, Cui Jian... », pendant qu'une jeune fille lui apporte un bouquet de fleurs. Un jeune fan arrive à s'introduire dans l'espace entre la scène et le public et essaie de monter sur la scène. Il est interpellé par deux policiers.

Un nouveau moment fort est atteint avec l'instrument traditionnel *guzheng* (longue cithare) de la chanson *Vite fais-moi m'éclater sur la neige*, la chanson qui allie le plus fortement le style rock et les « sons non-fixés »⁴. Cui Jian l'introduit en criant : « C'est le moment de faire éclater notre folie ». Le public fait silence pendant le prélude du *guzheng*. Puis, il se met à battre des mains et à crier sur les « sons non-fixés », tout au long de la chanson.

Avec la chanson tube la plus populaire de Cui Jian, *Ne rien avoir*, la salle entière se met à chanter. *Ne rien avoir* est suivi d'*Un morceau de tissu rouge*, également très connue, qui entraîne la même entente. Comme à son habitude, Cui Jian chante cette chanson avec un bandeau rouge sur les yeux. La totalité du public est debout. Beaucoup d'officiels sont partis, apparemment incapables de supporter plus longtemps cette musique. Certains spectateurs commencent déjà à s'en aller alors que le chant socialiste « rockisé » par Cui Jian *Nanniwan* clôt le spectacle. À la fin, les lumières de la salle se rallument et le public restant, après quelques applaudissements, quitte sagement la salle.

Musique rock et monde officiel

Les concerts sont des représentations publiques et officielles. Parce qu'ils sont considérés comme des événements sensibles, les concerts rock sont soumis à des autorisations délivrées par des instances gouvernementales. Celui de Guiyang était directement contrôlé par le directeur local de la police, présent le premier soir. Le vice-gouverneur de la province et le responsable régional de la culture, deux cadres de très haut niveau, y assistaient également. La présence de ces trois personnalités importantes de la région montre comment le concert rock fait partie du monde officiel. Elle manifeste une certaine forme de reconnaissance de la musique rock.

Dans les faits, l'organisation de concerts est difficile à réaliser parce qu'elle suppose tout un jeu de relations entre les rockers et le pouvoir. À cette époque, seul Cui Jian possédait la connaissance et l'expérience pour mener à bien un tel jeu, c'est-à-dire la réalisation de concerts. Il peut sembler paradoxal que Cui Jian et son groupe – l'ensemble produisant une musique considérée par beaucoup comme opposée à l'orthodoxie gouvernementale – réussissent le mieux à s'insérer dans l'officialité en organisant des concerts. Cela montre, d'un côté, que la musique de Cui Jian n'est pas si contestataire qu'on le dit (sinon le pouvoir ne tolérerait pas les concerts) et, de l'autre, que le pouvoir n'est pas si conservateur que cela (sinon il n'autoriserait pas les concerts rock). Rock et pouvoir se côtoient et s'ordonnent

4. Sons modulables typiques de la musique chinoise traditionnelle.

suivant une logique constante d'interdictions et d'autorisations. Ce jeu est complexe, mais plus qu'une analyse en termes de causalité, il s'agit de comprendre le principe de mouvement ou d'oscillation qui détermine sa règle. Les relations complexes entre rock et pouvoir se repèrent notamment au niveau des unités officielles qui louent les équipements et fournissent des techniciens, de celles qui organisent les concerts, des instances supérieures qui les autorisent, des forces de l'ordre qui les contrôlent, etc. L'existence et le fonctionnement de toutes ces relations se sont manifestées en particulier lors du banquet du premier soir où huit tables de douze personnes avaient été dressées pour recevoir un unique groupe rock parce que toutes les parties prenantes de l'organisation du concert étaient représentées. Le concert rock n'est pas la manifestation d'un sous-groupe social, comme les *parties*, c'est au contraire une manifestation de la société globale.

Comment se fait-il cependant que le pouvoir tolère le concert de Cui Jian ? La représentation au grand jour d'une chanson comme *Le dernier coup de fusil* paraît à peine croyable, tant elle est directe, tant elle expose clairement le totalitarisme et la répression du Parti. Le pouvoir se trouve, en fait, complété par son contraire : la musique. Si, selon le discours dominant et la position officielle, les événements de Tiananmen représentent « une révolte contre-révolutionnaire justement anéantie » et s'il est impensable d'en donner publiquement une interprétation différente, il est, en revanche, possible de faire entendre la musique de ce qui fut un massacre. Évoquer le bruit des mitraillettes et des canons touche peut-être plus profondément l'esprit qu'une dénonciation au seul moyen des paroles. Les officiels comprennent parfaitement le message du *Dernier coup de fusil* condamnant le massacre du peuple par l'armée. Ils s'en vont, mais ne suspendent pas le concert. La musique, comme parole libre du peuple, dispose alors d'un lieu et d'un temps d'expression.

Les manifestations d'émotion du public

Dans le concert, chacun est public à son tour : le public est public de Cui Jian, mais Cui Jian est tout autant public de son public. Cui Jian est l'interprète de son public, celui-ci est l'interprète de Cui Jian et également public de lui-même, finalement tout le monde est public, c'est-à-dire est à l'écoute de l'autre, des autres. Le public vient au concert non pas rituellement comme les rockers participent aux *parties*, mais pour atteindre à quelque chose d'ordinairement caché qui est bien de l'ordre de l'émotion. Cette émotion est communautaire : par exemple, les gens ne dansent pas seuls mais dans de grands groupes dansant.

Les "slogans"

Les « slogans » en grands caractères peints sur des banderoles ou des pancartes de papier sont une tradition chinoise. Par ces slogans, le peuple de Guiyang exprime ses sentiments à Cui Jian. Ce n'est pas seulement Cui Jian qui s'exprime en jouant des chansons, c'est tout autant le public qui répond à Cui Jian par ces emblèmes codifiés. Le slogan de bienvenue « Cui Jian, tu es à la peine ! » est une parole de politesse ou de salutation souvent dite par des subordonnés accueillant

des supérieurs ; il témoigne d'une expression de respect envers Cui Jian. « Nous sommes venus » manifeste la fête et la joie que procure la rencontre entre Cui Jian et « nous ». Le concert est l'entrée en contact de l'un avec l'autre. L'emploi de l'anglais dans le slogan « *I love you* » est peut-être nécessaire pour exprimer quelque chose qui ne se dit (ou ne se disait) généralement pas en Chine, même entre amants. C'est l'expression d'une transgression des rites de politesse. L'expression « le rock chinois » transmet l'honneur ou l'orgueil que ressent la Chine de posséder, elle aussi, une musique rock, cette chose moderne et occidentale. « Cui Jian, le soleil de la nouvelle culture » exprime ce qui est en jeu au fond dans ces différents slogans. Le sens de cette maxime pourrait être « Cui Jian, celui qui illumine la Chine moderne ». Le mot « soleil » représente la puissance positive de l'astre masculin, l'emblème du chef, l'adjectif « nouveau » veut dire « moderne » et le mot « culture » représente la Chine. En effet, la « culture » *wenhua*, c'est-à-dire « transformé », *hua*, par « l'écriture », *wen*, représente la civilisation chinoise, la même culture/écriture est ce qui lie et que partagent Cui Jian et un habitant de Guiyang (à la différence de la langue parlée qui est atomisée en de multiples dialectes). Le sens du terme chinois « culture » est sensiblement différent du sens que nous donnons à ce mot en Occident, c'est-à-dire une instance autonome par rapport au politique⁵. Elle désigne ici quelque chose de total, de fondamental ; ce n'est pas l'un des lieux du social, mais le social tout entier (c'est pour cela, entre autre, que la principale révolution a été dite « culturelle »). La position unique de Cui Jian s'explique alors par son rôle de fondateur de la « nouvelle » culture. Il n'est pas seulement un rocker, un chanteur, il est celui qui, dans la culture moderne, tient la place du soleil, « de l'empereur », et éclaire les autres milieux culturels.

Cette position spéciale, supérieure, centrale, transparait aussi dans l'expression : « Cui Jian, [tu es un] homme *nanzihan* ». Ce mot suggère la valorisation du principe masculin souvent caractérisé par l'adjectif *yang* par opposition au principe féminin *yin*. *Nanzihan* est une expression populaire courante. On le dit d'un homme qui a du courage, qui n'a pas froid aux yeux, un « dur ». Courage et force sont les attributs de la masculinité et impliquent une notion de supériorité par rapport au féminin. « Cui Jian, tu es un homme » signifie « Tu es celui qui est supérieur, celui qui est plus que tous les autres, le chef, le héraut de la nouvelle culture ». L'idée du « courage » de Cui Jian est fondamentale. Elle m'a été constamment répétée : il a, lui, et lui seul, le courage d'exprimer haut et fort ce que tout le monde pense au fond. Il ne s'agit pas ici du niveau politique où le rock serait compris comme une musique anticommuniste, mais d'un autre niveau où l'émotion a la possibilité de s'exprimer parce qu'il s'agit de musique et non de politique. Lorsque des dissidents parlent ouvertement, ils sont immédiatement écartés car cela est intolérable pour le pouvoir. En revanche, le concert rock est un lieu d'expression des émotions humaines. L'hommage du public à Cui Jian est un hommage de la société au courage d'un individu, à son porte-parole.

5. Comme cela est le cas, par exemple, en Allemagne. Mais en France également la culture est beaucoup plus indépendante du politique qu'en Chine et sert souvent de contre-pouvoir.

Pendant le spectacle, le public ne cesse de faire du bruit, on y entend beaucoup de cris et de hurlements. Ces cris sont une célébration de l'artiste lorsque celui-ci exprime quelque chose de particulièrement émotionnel, d'intime et de profond. Ils fusent surtout au moment des chansons fortement rythmées et se calment pendant les morceaux plus lents. Il en va de même pour les sifflets. Cris et sifflets ont un caractère spontané, désordonné, impromptu, prouvant combien les individus trouvent dans le concert rock une occasion de dévouement.

La musique rock entraîne enfin les gens à chanter en chœur avec Cui Jian. Dans le chant, le public et Cui Jian se rencontrent et s'unissent. Chacun chante les paroles qui, venant de lui-même en particulier, expriment en même temps les sentiments de tous. Il convient de rappeler que le chœur est étranger à la tradition chinoise. La Chine l'a cependant adopté depuis un certain temps et en a même fait un emploi abusif pendant la Révolution culturelle. Vu de Chine, le chœur musical sur une seule voix était « individualiste » parce qu'il égalisait chacun avec l'autre dans l'uniformité des voix et des paroles. Il s'agissait d'une groupe d'individus indépendants, égaux, que ne distinguait aucun statut et qui s'opposait aux ensembles musicaux chinois dans lesquels chaque voix avait sa propre place, distincte de toutes les autres. Le concert rock exprime ainsi, avec le chœur du public une sorte d'égalité de tous, à travers le même chant. Chacun se sent comme Cui Jian, puisqu'il chante la même chose que lui. Cui Jian lui-même s'inscrit dans le chant identique, qui le prive peu à peu de son piédestal puisque, en fin de compte, il chante les mêmes paroles que tout le monde. Le concert rock est un processus par lequel Cui Jian est peu à peu descendu, dépouillé de son statut, en quelque sorte avalé par la société ; à la fin du concert, il n'existe plus. Au début, il est au centre de la scène. Le public l'écoute, danse, chante un peu. Au fur et à mesure que le concert se déroule, le public s'implique de plus en plus. Pendant les deux avant-dernières chansons, il y a fusion totale, tous chantent. Cui Jian, même s'il est toujours physiquement à sa place centrale, est alors comme intégré totalement dans le public. À ce moment, il n'y a plus aucune individualité, ni celle de Cui Jian ni celle de personne d'autre. C'est le moment où sont chantées les chansons *Ne rien avoir* et *Un morceau de tissu rouge* qui expriment la non-existence de l'individu en Chine. Si certains caractères des manifestations du rock occidental se retrouvent en Chine, la finalité est toutefois différente, elle est en rapport direct avec la société chinoise. Le résultat du concert n'est pas l'atomisation de chacun dans un « Un » individuel, mais dans le fait d'atteindre au vide qui advient lorsque Cui Jian se dilue totalement parmi tous. Quand s'achève l'avant-dernière chanson *Un morceau de tissu rouge*, le public ne l'applaudit pas, n'honore pas l'artiste après son spectacle comme quelque chose d'extérieur ou de transcendant. Pendant la dernière chanson *Nanniwan*, le public commence à partir. La fin du spectacle est abrupte, la musique s'arrête, les lumières s'allument, Cui Jian est déjà parti ainsi qu'une partie du public.

Le chant apporte une fusion, expression extrême d'une unité parfaite, où le plus grand nombre s'implique, mais où chacun s'inscrit à sa propre et unique

place. Cette union extrême ne dure qu'un bref instant, mais elle est le sens du concert rock. Les différents groupes antagonistes de la société, les unités de travail, les étudiants, les amis, les officiels et l'image de « l'empereur » à travers Cui Jian s'y rencontrent. Les deux avant-dernières chansons représentent le moment le plus fort du concert et précèdent juste la dissolution finale. Elles appellent la fin, annoncent le retournement de valeur qui va se produire. Le public ne reste pas pour honorer l'artiste, ni pour essayer de faire durer le plaisir : il n'existe pas de « bis ». Quelque chose s'est passé et a pris fin.

La danse

Le spectacle d'un public dansant est plutôt extraordinaire en Chine. La danse n'y était pas pratiquée individuellement, elle avait surtout partie liée avec le théâtre, d'une certaine manière avec le rite. Cela n'a jamais existé à l'époque moderne dans des spectacles culturels de masse (mais peut-être pourrait-on y voir une filiation avec les défilés des gardes rouges devant le président Mao). Et les autorités craignent les concerts rock à cause justement de la danse, une transgression des normes par l'expression d'une forme de liberté corporelle individuelle qui tranche par rapport au maintien corporel habituel. Il existe là un enjeu social et politique qui n'a pas échappé au pouvoir en ce sens que, reconnue comme une liberté commune au peuple, la danse pourrait être un ferment d'émeute populaire. En effet, le public peut y extérioriser sa violence intérieure, sa folie, sa rage. Le concert rock devient ainsi un lieu d'expression de quelque chose d'inhabituel, mais il contient aussi l'émotion dans une sorte de filet évitant des débordements. Car la danse est aussi détente, par exemple lorsqu'elle accompagne des chansons particulièrement émouvantes. La danse n'est donc pas impossible en Chine, il suffit de lui substituer un cadre émotionnel au cadre rituel. Il ne s'agit pas seulement de regarder l'autre danser, mais d'exprimer ses émotions intérieures par la danse. Si la danse présente un caractère individuel, elle fait aussi que des gens se retrouvent dans des groupes dansant, l'un des traits significatifs du concert rock chinois étant la recherche d'un lien social à travers elle.

L'union sociale

Par opposition aux *parties*, le concert rock véhicule explicitement la « valeur émotion » et celle-ci prend alors un sens d'ordre communautaire, bien que la valeur sociale exprimée par le rite et la hiérarchie n'y soit pas totalement absente. C'est ainsi que, par exemple, le don d'un bouquet de fleurs à Cui Jian au milieu du concert vient signifier la présence du rite, comme pour rappeler à la société que l'émotion, lorsqu'elle est englobante, est toujours complétée par son contraire, et ce en son point central. La hiérarchie se manifeste également par la présence des deux tribunes d'honneur pour les officiels et pour les amis, par la surélévation de la scène, et par la partition des groupes à l'intérieur du public, dont le plus marquant est celui des étudiants. Un aspect hiérarchique est donc présent dans le concert rock, mais il intervient à un niveau secondaire. Des éléments apparemment antagonistes de la société, les cadres communistes – même si

le vice-gouverneur est sorti avant la fin du concert – et la jeunesse moderne ont trouvé la possibilité d'une union, qui, même éphémère, est essentielle. Cette union ne naît pas de l'égalité sociale comme un contraire de la hiérarchie statutaire, mais de l'expression partagée des émotions. Les concerts rock de Cui Jian ont eu lieu en 1989 et surtout dans les années qui suivirent parce qu'ils permettaient, sans doute, de réunir « émotionnellement » une société déchirée. C'est pourquoi le pouvoir communiste les ont autorisés et cautionnés, ne serait-ce que par la présence de quelques-uns de ses dirigeants. Ainsi, au lieu d'appeler à l'émeute, par l'exaltation du « moi » de certains membres du public, en viennent-ils à contribuer à l'instauration d'une certaine paix sociale.

Les catégories chinoises “rites et musique” et “yin et yang”

Après avoir étudié les spectacles de rock moderne, il convient de se reporter à la catégorie chinoise de « musique » analysée par le classique ancien intitulé *Yueji*, ou « Livre de la musique », compilé vers -200 avant J.-C., c'est-à-dire 300 ans environ après Confucius, qui est souvent inclus comme un chapitre du *Liji*, ou « Livre des rites ». Ces livres furent étudiés pendant près de 2000 ans. Cette remarquable longévité historique des fondements essentiels de la société chinoise incite à rapporter ceux-ci aux faits modernes dans un but comparatif.

Les anciens Chinois ont associé « rites et musique » parce que, dans leur système de pensée, la combinaison de ces deux éléments avait un rôle social de premier plan, celui de générer « l'harmonie », *he*, concept signifiant une société vivant en bon accord et sans conflit, non seulement entre ses membres, mais aussi entre les vivants et les puissances cosmiques. Pour le confucianisme, le bon gouvernement ne s'effectue pas avec des lois mais grâce à l'ordonnance des rites et de la musique.

D'après Léon Vandermeersch (1994 : 140), les « rites », *li*, ne sont pas considérés comme des actes strictement religieux mais pleinement sociaux : « Dans la société ritualiste, le contrôle du respect de l'ordre établi ne se fait plus, en principe, qu'à travers l'image que chacun donne de sa propre conduite par les rites formels dans lesquels sans cesse il la joue. » Le confucianisme considère que les hommes n'agissent pas de façon innée ou naturelle mais de façon rituelle ou ritualisée.

Cependant les « rites » ne sont pas considérés comme un domaine unique d'activité puisqu'ils sont complémentaires de la « musique », ce langage des émotions : « Si une note se produit, c'est dans le cœur humain qu'elle a pris naissance. Si le cœur humain est ému, c'est par l'action des êtres. Sous l'impression des êtres, il s'émeut, et son émotion se manifeste par des sons »⁶. L'idée que la musique est l'expression des « émotions », *gan*, est expliquée à loisir dans ce texte. « Rites et musique » sont opposés et complémentaires : la musique représente les émotions et les sentiments humains, les rites représentent l'action formaliste. La

6. Cette citation est la première phrase du *Livre de la musique*, traduction de Louis Laloy (1910 : 20). Les « êtres », *wu*, ne distinguent pas l'être humain des autres êtres : animaux, végétaux, etc.

structure entre « rites et musique » peut être reliée à celle, plus générale, du *yin* et du *yang*, une citation du *Yueji* (1987 : 18) faisant ce rapprochement : « Rites et musique opèrent sur le mode du *yin* et du *yang* » .

D'après le *Xiandai Hanyu Cidian* (« Dictionnaire du chinois moderne ») (1980)⁷, les sens des mots *yin* et *yang* sont les suivants :

Yin : 1. L'un des deux éléments opposés dans le cosmos qui « structure », *tongguan* (*tong*, « passer à travers » ; *guan*, « lier »), les êtres et les affaires humaines d'après la pensée philosophique ancienne. 2. Désigne « le grand *yin* », soit la lune. 3. Ciel obscurci à plus de 8/10^e. 4. Un endroit qui n'est pas ensoleillé (ombre). 5. Nord de la montagne, sud de la rivière (ubac). 6. Dos, revers. 7. Creux. 8. Caché, secret. 9. Sinistre, maléfique. 10. Qui appartient aux sorciers et aux esprits. 11. Négatif (en physique : ion négatif). 12. Appareil génital féminin. 13. Nom de famille.

Yang : 1. L'un des deux éléments opposés du cosmos qui structure les êtres et les affaires humaines d'après la pensée philosophique ancienne. 2. Soleil. 3. Sud de la montagne, nord de la rivière (adret). 4. Proéminent. 5. Montré, étalé à la vue. 6. Qui appartient aux affaires humaines. 7. Positif (en physique : pôle positif). 8. Appareil génital masculin. 9. Nom de famille.

La liste suivante d'éléments *yang* a été tracée par Marcel Granet (1990 : 146-147) : le soleil, la chaleur, les oiseaux, le roi, la boisson, le bois, *la musique*, les objets non travaillés, l'âme souffle, le nombre 3, le tonnerre, les vapeurs claires de l'arc en ciel, le principe de lumière, d'énergie, d'expansion, le mâle... ; les éléments *yin* sont : la lune, le froid, les animaux à écailles, la reine, les aliments, l'eau, *les rites*, les objets manufacturés, l'âme du sang, le nombre 2, la pluie, les vapeurs foncées de l'arc en ciel, le principe d'obscurité, d'inertie ou d'action repliée et latente, la femelle... (je souligne).

Anne Cheng (1997) indique que, déjà dans le *Livre des Odes*, un autre classique ancien, le *yin* et le *yang* ne forment pas la figure abstraite de la dualité mais désignent des phénomènes concrets : l'alternance du jour et de la nuit, de l'été et de l'hiver, du chaud et du froid... Ils viennent ensuite à être perçus « comme les deux souffles primordiaux ou principes cosmiques, qui par leur alternance et leur interaction, président à l'émergence et à l'évolution de l'univers » (*ibid.* : 242). Anne Cheng résume de façon claire et concise l'interprétation courante de la figure du *yin* et du *yang* :

« Le couple Yang/Yin, ainsi devenu prototype de toute dualité, peut servir de paradigme à tous les couples (Ciel-Terre, dessus-dessous, devant-derrrière, masculin-féminin, etc.). Bien que de nature contraire, Yin et Yang sont en même temps solidaires et complémentaires : l'un ne peut opérer sans l'autre, le déclin de l'un signifiant en même temps le développement de l'autre. En cela, la dualité du Yin et du Yang est la caractéristique par excellence de la pensée chinoise qui conçoit volontiers les contraires comme complémentaires et non comme exclusifs l'un de l'autre » (*ibid.* : 243).

Anne Cheng termine son exposé par cette phrase : « Même en étant placé en position de supériorité, le Yang n'exclut pas le Yin à la façon du bien qui exclut

7. Lors de mon séjour en Chine (1989-1992), ce dictionnaire était couramment employé.

le mal, la vérité l'erreur, ou l'absolu, le relatif. » Il est éclairant que le principe *yin* n'ait pas été proposé pour indiquer la position de supériorité : cela sous-entend que, pour cet auteur, comme pour de nombreux autres analystes, chinois et occidentaux, le *yang* est prééminent sur le *yin*.

Nous voici au cœur du problème concernant le *yin* et le *yang*, celui du statut respectif de chaque élément et de leur hiérarchisation : s'il y a alternance ininterrompue des deux principes, doit-on les considérer comme égaux ? Pourtant, dans leurs occurrences observables, ils ne cessent de se présenter sous une forme hiérarchisée. Il est souvent dit que le masculin l'emporte sur le féminin, le soleil sur la lune, le ciel sur la terre. Cela n'implique-t-il pas logiquement que le *yang* l'emporte sur le *yin* ? Les Chinois ont-ils ainsi créé une figure illogique et contradictoire, un emblème littéraire d'essence cosmique qui n'aurait pas de lien avec la réalité sociale ?

Cette question a spécialement intéressé Marcel Granet qui a consacré un long chapitre de *La Pensée chinoise* au *yin* et au *yang* (1974). En étudiant les places respectives de la droite et la gauche en Chine, il lui consacra aussi un célèbre article intitulé « La droite et la gauche en Chine » présenté dès 1933 à l'Institut français de sociologie⁸. C'est Robert Hertz qui avait signalé à Marcel Granet la difficulté du travail concernant l'étude de la droite et la gauche en Chine, car « si les Chinois sont droitiers, la gauche est pour eux le côté honorable » (Granet 1990 : 263). Pour éclairer ce paradoxe, Marcel Granet écrit (*ibid.* : 272, 275, 277) : « Il y a des moments où le Yang commande, des moments où le Yin commande, et, à chaque alternance, les principes de l'étiquette s'inverseront complètement : là où la Droite prédominait, c'est la Gauche qui va prédominer, ou inversement » ; plus loin : « Il y a prééminence alternée de la Gauche et de la Droite, mais ceci n'exclut pas que la Droite soit la main la plus exercée. C'est même peut-être précisément pour cette raison que la Gauche l'emporte » ; et « Il y a donc une certaine prééminence de la Gauche, mais elle n'est qu'occasionnelle, la Gauche sort de la Droite comme le rond du carré, à la suite d'un changement du tout au tout, d'une mutation totale ».

Tout en explorant surtout les questions d'alternance, Marcel Granet a remarqué – sans pourtant approfondir cet aspect – que l'un des deux principes l'emporte, la gauche, qui est de caractère *yang*, par opposition à la droite qui est *yin*. Cependant, il note aussi l'existence d'un « moment d'égalité » : « Ce sont deux équinoxes, instants dramatiques où, dit-on, les énergies du Yin et celles du Yang se balancent exactement, s'apprêtant, les unes ou les autres, à triompher ou à décliner » (*ibid.* : 111), de même : « Un gaucher vaut autant qu'un droitier » (Granet 1990 : 272). Il faut comprendre que le système duel du *yin* et du *yang* est hiérarchique, mais qu'il connaît aussi certains « moments » ou « points » d'égalité. François Jullien (1993 : 189) dit sensiblement la même chose :

8. Publié ensuite dans *Études sociologiques sur la Chine* en 1953, et réédité en 1990, cet article a été repris dans le recueil d'essais publié par Rodney Needham, *Right and Left. Essays on Dual Symbolic Classification*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, en hommage à la mémoire de Robert Hertz.

« La pensée chinoise se trouve placée devant une double nécessité (et c'est de la façon dont elle réussit à se tirer de cette contradiction que découle, me semble-t-il, une large part de son intérêt) : elle doit établir ensemble et à parité Ciel et Terre, Qian et Kun⁹, en tant que pôles, de façon à pouvoir rendre compte de l'engendrement du réel par simple effet d'interaction et sur un mode immanent ; mais elle doit aussi et en même temps, établir ces deux pôles l'un au-dessus de l'autre pour que la logique de l'immanence qui régit le monde ne conduise pas à un déroulement qui soit vain (par rapport à notre aspiration) mais justifie l'effort humain... La pensée chinoise doit penser à la fois la corrélation (fonctionnelle) et la hiérarchisation (comme condition a priori de la morale). »

Par « corrélation » et « à parité », cet auteur sous-entend le terme d'égalité, qui est employé ailleurs dans son texte. Certains analystes chinois ont aussi abordé cette question. Voici une parole du célèbre penseur néoconfucianiste des Song, Zhuxi (cité par Li Chenlin 1995 : 111) :

« Pris ensemble, l'hexagramme Ch'ien, composé de lignes *yang*, et l'hexagramme K'un, composé de lignes *yin*, sont complémentaires et égaux. Mais pris séparément, Ch'ien est éminent et K'un est la base, Ch'ien est vénérable et K'un est commun ; ils sont sur des plans différents. Il faut penser à cela en termes d'une famille : le père et la mère sont tous deux vénérables, mais la mère ne peut finalement pas égaler le père. De plus, chaque famille peut seulement avoir un seul maître, il n'y a pas de place pour l'égalité. Ceci s'appelle "en vénération, il ne peut y avoir deux supérieurs". »

Cette interprétation confucianiste reconnaît le principe de hiérarchisation comme fondamental, mais évoque aussi l'égalité comme point de départ, même si c'est pour la révoquer ensuite.

Les penseurs taoïstes sont surtout concernés par les questions d'alternance et de transformation du *yin* et du *yang*. Le célèbre penseur Zhuangzi traite la question de l'égalité et de la hiérarchisation mais pas en relation directe avec la structure du *yin* et du *yang*. Cependant, Isabelle Robinet (1996 : 129), spécialiste du taoïsme, mentionne que le *yin* et le *yang* sont « égaux et symétrique ». D'autre part, le taoïsme énonce aussi souvent la primauté de l'intérieur sur l'extérieur et, dans certains cas, celle du féminin sur le masculin, donc du *yin* sur le *yang* (Schipper 1982). François Martin étudiant le parallélisme dans la poésie chinoise note que (1989 : 92) : « [au contraire du parallélisme russe ou indien qui induisent une différenciation hiérarchique], le couplage chinois implique non seulement la réversibilité mais aussi une parfaite égalité de statut ».

La question de la hiérarchisation ou de l'égalité du *yin* et du *yang* est donc pour le moins complexe. Les spécialistes de domaines différents n'aboutissent pas à un accord. Marcel Granet et François Jullien signalent chacun qu'il s'agit d'un système hiérarchique exprimant aussi une certaine idée d'égalité, mais n'expliquent pas comment un tel système est possible. Bien qu'ils énoncent à loisir l'im-

9. Le ciel est *yang*, la terre est *yin*, l'hexagramme *qian* est *yang*, l'hexagramme *kun* est *yin* (les hexagrammes sont des anciens signes divinatoires formés chacun de 2 trigrammes, eux-mêmes composés de 3 traits de deux sortes : continu – ou discontinu –). Un traité antique, le *Yi King* ou *Classique du changement*, est consacré aux combinaisons de ces signes.

portance de la notion « d'équilibre », et qu'il existe plusieurs traités concernant le parallélisme en littérature, les auteurs chinois ne traitent pas – à ma connaissance – de la hiérarchie et de l'égalité des deux éléments comme une question fondamentale. Les sources écrites, faisant partie de ce que la civilisation chinoise « dit » sur elle-même, ne résolvent pas cette question de façon définitive. Le travail de l'ethnologue, en analysant des faits d'observation directe, par exemple les rituels, a pour objectif de mettre au jour les « non-dits » et de montrer la cohérence interne de la structure sociale. À ce point de la réflexion, la question est de comprendre comment ce système composé d'éléments contradictoires se développe et a joué un tel rôle dans la civilisation chinoise. Les auteurs confucianistes et taoïstes sont généralement étudiés de façon séparée, mais il est souvent reconnu que dans tout confucianiste sommeille un taoïste. C'est pourquoi, bien que ces deux pensées aient des points de vue un peu différents à propos du *yin* et du *yang*, elles se fondent sur les mêmes éléments.

Le *Yueji* n'accorde pas directement le caractère *yin* ou *yang* aux rites ou à la musique. Marcel Granet a interprété la musique comme étant de type *yang* et les rites comme étant de type *yin*. Cette déduction vient probablement de plusieurs mentions du *Yueji* énonçant que la musique relève du ciel qui est de type *yang* et que les rites relèvent de la terre qui est de type *yin*. Elle s'appuie aussi sur le fait que l'art musical est toujours lié à la gauche qui est *yang* (Granet 1990 : 276). Un autre grand sinologue, Robert Van Gulik (1940), dans *The Lore of The Chinese Lute*, tire la même conclusion. Cela pose cependant un problème car, si les Chinois, aujourd'hui encore, ne cessent d'accorder le caractère *yin* ou *yang* aux faits et aux choses concrets de la vie quotidienne – telle couleur est *yin*, son opposé est *yang*, tel organe est *yang*, son complémentaire est *yin*, etc.¹⁰ – ce qui relève de l'ordre de l'abstraction n'est souvent pas directement caractérisé par un type ou un autre. Cette moindre précision des textes, voire cette omission, nécessite d'être éclairée.

Les questions auxquelles je cherche des réponses à travers l'analyse des faits sociaux de la musique rock concernent donc non seulement le problème de la hiérarchisation de deux opposés complémentaires « rites et musique » mais aussi celui du passage que l'on peut établir vers le « *yin* et *yang* ». Si un tel passage s'observe dans la musique rock, l'efficacité sociale encore actuelle du *yin* et du *yang* pourra être établie et montrer que cet emblème ne concerne pas seulement une simple classification binaire d'éléments opposés (*yang* et *yin*) mais structure aussi la vie de la société.

Parties et concerts

L'expression des rites et de la musique dans les spectacles rock offre une représentation vivante et moderne de la structure duelle entre « rites et musique ». La

10. Par exemple, la musique rock est considérée comme étant de type *yang* alors que la variété est de type *yin*, dans un article du magazine officiel *Musique du Peuple*, « Quelques réflexions à propos de la mode du vent du nord-ouest », Yang Ruiqing, décembre 1988.

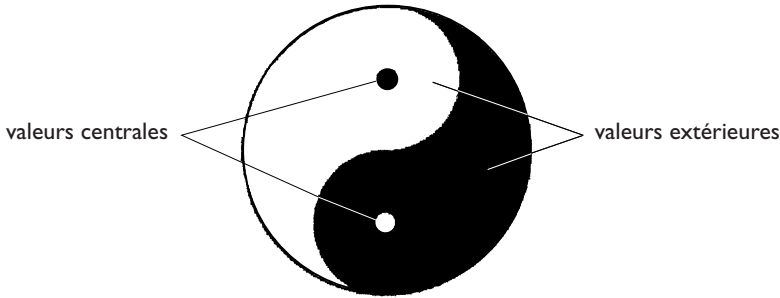
comparaison des deux manifestations rituelles, les *parties* et le concert, révèle le système organisateur sous-jacent.

La valeur communautaire des *parties*, on l'a vu – est l'expression du rite, les rockers viennent aux *parties* pour y jouer leurs relations dans le Cercle du rock et construire la série des groupes, mais le « centre » de ces représentations révèle une valeur opposée, l'émotion, par exemple lorsque Cui Jian chante. Alors, celle-ci prend le pas sur le rite, tous écoutent enfin la musique et manifestent leur plaisir. Par contraste, la valeur englobante des concerts est l'émotion : la danse constante du public ainsi que ses cris et ses chants sont extraordinaires par leur intensité et contrastent avec la pâleur de la vie quotidienne. Mais la « valeur rites », par exemple lorsque des fleurs sont offertes à Cui Jian, trouve aussi un moment d'expression, sans pourtant prendre le pas sur l'émotion. Le système des spectacles de la musique rock met ainsi en pratique la structure entre « rites et musique » définie par le *Yueji*. Bien que sa permanence globale ne doive pas occulter certains traits modernes, entre autre l'aspect commercial des *parties*, cette opposition a perduré à travers l'histoire.

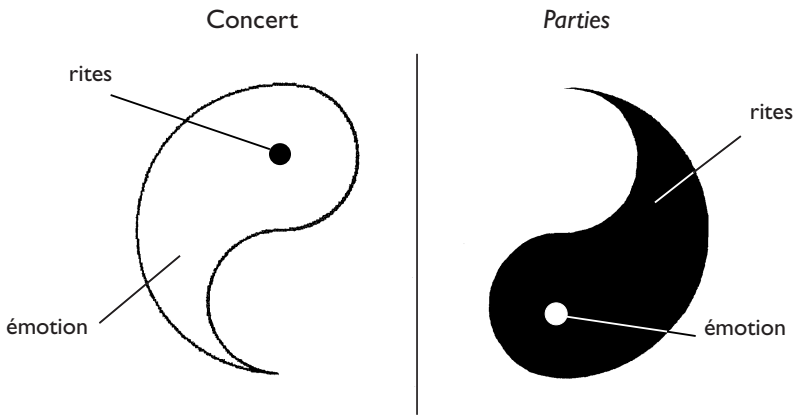
Le système duel « rites et musique » s'exprime sur deux niveaux : deux « valeurs extérieures » – les rites dans les *parties*, l'émotion dans les concerts – s'opposent et se complètent tout en se retrouvant chacune à l'intérieur de l'autre comme mineure ou subordonnée. Elles s'inversent alors en devenant des « valeurs centrales » – l'émotion dans les *parties*, les rites dans les concerts. Les termes « valeur extérieure » et « valeur centrale » ont été choisis en suivant le *Yueji* pour lequel l'opposé complémentaire d'« extérieur », *wai*, est non pas « intérieur », *nei*, mais « centre » *zhong*. Chacune de ces deux valeurs connaît une occurrence d'inversion ou chaque valeur s'exprime de deux façons, c'est pourquoi il est impossible de parler d'une valeur unique : « rites et musique » sont distingués mais non dissociés. Ce renversement est illustré dans le tableau suivant :

	Valeur extérieure	Valeur centrale
<i>Parties</i>	rites	musique
Concert	musique	rites

Ce tableau résultant de l'observation ethnographique peut être transcrit de façon équivalente, et beaucoup plus éclairante, c'est-à-dire de façon chinoise, par le graphique du *taiji*, le « faite suprême », la représentation graphique du *yin* et du *yang*, dessiné ci-dessous.



Pour mettre en évidence sa structure appliquée aux rites et à la musique, j'ai scindé le diagramme suivant du *taiji* :



La structure entre « rites et musique » s'inscrit bien dans « le modèle du *yin* et du *yang* » tel qu'il est représenté graphiquement. Mais si l'observation ethnographique a révélé le lien manifeste existant entre concert et émotion/musique et entre *parties* et rites, le passage à la caractérisation du concert comme étant de type *yang* et des rites comme étant de type *yin* – comme cela est suggéré par le graphique ci-dessus par l'attribution de la couleur blanche qui est *yang* aux concerts et la couleur noire qui est *yin* aux *parties* – n'est pas encore démontré de façon probante, à moins de fonder l'analyse uniquement sur des associations logiques comme l'a fait Marcel Granet entre « rites et musique », d'une part, et entre « *yin* et *yang* », d'autre part.

Pour tenter d'aller plus avant dans cette démonstration, il faut d'abord procéder à l'analyse de la hiérarchie et de l'égalité exprimée dans la structure entre rites et musique. On a vu clairement comment les deux types de valeurs s'inversent, la valeur extérieure « rites » des *parties* devenant la valeur centrale des concerts, la valeur extérieure « émotion » des concerts devenant la valeur centrale des *parties*. Les valeurs extérieures (les rites dans les *parties*, l'émotion dans les concerts) peuvent ainsi être comprises comme les valeurs « les plus exercées », selon Marcel Granet ou comme les valeurs « englobantes », selon Louis Dumont. Qu'en est-il des valeurs centrales (l'émotion dans les *parties*, les rites dans les concerts) ?

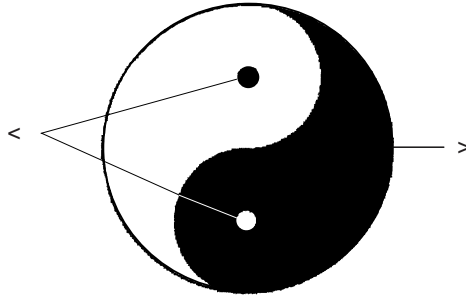
Doivent-elles être considérées comme simplement subordonnées, c'est-à-dire mineures, moins importantes, secondaires ? De plus, ce système est-il ainsi entièrement symétrique et quelle place donne-t-il à l'égalité ?

Dans les *parties*, les rites priment, mais, lorsque l'émotion survient, elle englobe le rite, le temps d'un instant, sans toutefois amoindrir le fait fondamental qui est la prépondérance de la « valeur rite ». Les concerts manifestent également une inversion des valeurs : l'émotion fondamentale est complétée de façon secondaire par l'expression de la « valeur rite » qui reste à un plan subordonné – le bouquet de fleurs offert à Cui Jian n'a aucune incidence significative sur l'émotion englobante du concert. Cette « valeur rite » n'y devient jamais dominante à la différence des *parties*. Les deux valeurs centrales sont donc dissymétriques car elles jouent différemment : les rites ne sont pas dominants dans les concerts, alors que l'émotion, dans les *parties*, devient un instant prépondérante. Si l'on compare « rites et musique », il faut donc attribuer une plus grande valeur à l'émotion car la musique est située à un niveau supérieur dans les concerts, mais, dans les *parties*, où elle est située à un niveau secondaire, cette position s'inverse en devenant suprême pour un temps.

Cela est aussi démontré par l'analyse du caractère d'alternance des deux éléments ; sans cesse l'un devient l'autre. Qu'en est-il alors du tout supérieur représenté par la musique ? Comment peut-il perdurer dans l'alternance ? Les *parties* sont du domaine du quotidien, les concerts de l'ordre de l'extraordinaire. Cependant, le concert est supérieur « en valeur » parce qu'il représente la valeur du tout de la société en tant que fait social total par opposition aux *parties* qui, elles, ne représentent, si l'on peut dire, que la valeur d'une partie de ce tout, à savoir le Cercle du rock. Le concert prend dès lors le pas sur les *parties*, et il n'est plus question d'égalité entre *parties* et concerts. Ces deux manifestations sont bien théoriquement équivalentes comme formes sociales différentes d'expression de la musique rock, mais sur le plan de la totalité, la prééminence va au concert rock. L'alternance temporelle ne remet pas en cause la prépondérance du concert sur les *parties*. L'émotion est ainsi de nouveau démontrée comme étant la valeur supérieure mais elle l'est dans l'ordre de l'extraordinaire, de l'inhabituel, alors que les rites représentent la valeur supérieure dans l'ordre de la vie sociale quotidienne.

L'égalité entre *parties* et concert, entre rites et musique, apparaît comme le point de départ de la relation entre deux éléments situés symétriquement. Mais cette égalité disparaît devant l'observation de la complétude entre les deux pôles. La prééminence de l'un des deux éléments s'affirme alors incontestablement : les concerts valent plus que les *parties*, pour les musiciens rockers comme pour leur public, même si celles-ci sont aussi considérées comme indispensables à la vie sociale du Cercle du rock. « Rites et musique » peuvent être compris comme symétriques, pourtant l'union apportée par la musique selon le *Yueji* – et qui a été constatée dans les concerts – place l'émotion en position dominante, bien que celle-ci soit moins fréquente et ne régie pas la vie quotidienne.

La dissymétrie entre les deux centres peut aussi être lue dans le graphique de *taiji*. En effet, les centres dans leur position subordonnée (mis à part leur couleur différente) semblent égaux – ils ont la même superficie et la même position – mais pourtant un seul d’entre eux, le centre blanc sur le graphique suivant, celui de l’émotion, a la vocation de devenir supérieur, en tant que tout englobant, comme le révèle le rond global de la représentation graphique. Cela correspond à l’observation de la dissymétrie des valeurs centrales : l’émotion prend le pas sur les rites dans les *parties* alors que les rites restent subordonnés dans les concerts (le signe « inférieur à » (<) indique la subordination des deux centres, le signe « supérieur » (>) indique la supériorité du tout représenté par le rond global).



Les sens du mot *taiji* suggèrent d’ailleurs la dissymétrie. *Taiji* est souvent traduit littéralement par « faite suprême », expression qui n’a pas grand sens en français. *Tai* a les sens positifs de « grand, suprême » mais aussi celui, négatif, de « trop ». *Ji* est « poutre faîtière, faite, sommet, extrême, pôle ». L’inversion du sens positif de *tai* « grand, suprême » en sens négatif de « trop » dénote l’aspect négatif contenu dans un sens sous-jacent de *taiji*, et complémentaire de son sens positif, soit « trop », *tai*, « d’extrémisme », *ji*. Plus concrètement, si l’un des deux éléments obtient une prééminence extrême, il peut annihiler son complément et devenir ainsi unique.

Pour les anciennes pensées chinoises, le confucianisme comme le taoïsme, il existe une valeur supérieure, et donc une valeur subordonnée, mais l’égalité entre ces deux valeurs est aussi reconnue à un certain niveau, qui est le point de départ de la réflexion¹¹ et que l’on peut considérer aussi comme le point à dépasser pour que la structure opère de façon non contradictoire. L’analyse des observations ethnographiques m’autorise à relier cette valeur supérieure au concert et à l’émotion. De là à lui attribuer le caractère *yang*, il n’y a qu’un pas, selon la logique confucianiste. Mais selon la logique taoïste qui affirme souvent la primauté du féminin et de l’intérieur, il serait peut-être plus logique de lui attribuer le type *yin*. Voici peut-être une raison de l’indétermination du *Yueji* qui, en omettant d’attribuer claire-

11. Serge Tcherkezoff, dans son livre *Le Roi Nyamwezi* (1983), étudie le texte de Marcel Granet sur la droite et la gauche en Chine et remarque que : « La colonne déterrée introduit au plan du mythe la temporalité de l’action, destructrice de symétrie et créatrice d’asymétrie, qui articule ainsi les niveaux » (*ibid.* : 113). Le mythe rapporte qu’un chef déracina une colonne soutenant le ciel, ciel et terre furent dès lors déséquilibrés. La symétrie et l’égalité sont là aussi la source que la structure hiérarchie a pour objet de dépasser : « ... une colonne fut brisée et l’ordre (de l’asymétrie) fut établi » (*ibid.* : 112). Cela sous-entend que l’ordre est asymétrique et que la société s’érige sur cette asymétrie ou hiérarchie.

ment et définitivement le caractère *yin* ou *yang* à la musique, refuse peut-être ainsi de trancher entre confucianisme et taoïsme : il faut se rappeler que les idées de la Chine ancienne trouvent pleinement leur écho dans le taoïsme mais qu'elles se sont aussi faufilees dans ce classique considéré comme confucianiste. Le confucianisme s'est formé en réaction à un grand désordre social, à une désunion du pays et à une mise au rancart des rites anciens. En valorisant les rites, Confucius a essayé de contrôler l'excès d'émotion de ces temps troubles, vecteur de « violence soudaine » et de « désinvolture » (*Yueji*, cité par Laloy 1910 : 13). C'est pourquoi l'État communiste craint le concert rock, qui pourrait dégénérer en émeute populaire. Mais l'émotion incarnée par Cui Jian s'achève sur un vide. Le balancement, l'alternance, l'inversion et la complémentarité, mais aussi la hiérarchisation des valeurs apportent l'équilibre nécessaire à la vie sociale chinoise, sans lequel s'installeraient des situations de crise sociale.

En rencontrant la structure du *yin* et du *yang*, les analystes de la Chine ont reconnu son importance comme le montre par exemple leur intérêt pour le parallélisme et la symétrie. Ils ont décrit, à partir de l'étude des textes fondamentaux, les qualités des deux éléments, leur influence réciproque, leur alternance, etc., Anne Cheng (1989 : 38) écrit : « Ce qui lui [la mentalité chinoise] est véritablement spécifique est peut-être à rechercher dans le rapport entre les termes de la dualité, et la nature même de cette dualité... » Mais elle s'intéresse surtout ensuite à analyser la nature cosmologique de l'emblème. Or, et Marcel Granet (1974 : 108) y avait insisté, la structure duelle est d'abord sociale avant d'être cosmique (puisque la cosmologie est une représentation sociale) : « L'action concertante du Yin et du Yang (fait non moins remarquable) n'est point donnée comme ayant son principe dans le Yin et le Yang eux-mêmes. *Sa source est d'ordre social* ». Cette étude centrée sur l'observation directe des spectacles de la musique rock moderne et enrichie par l'analyse d'un texte classique tend à montrer comment l'emblème du *yin* et du *yang*, loin d'être seulement une idée philosophique des anciens Chinois, structure par son efficacité l'ensemble de la vie sociale.

Le système du *yin* et du *yang* est peut-être un caractère de la « sinéité » qui a perduré jusqu'à aujourd'hui. Jean-François Billeter (2000 : 114) « ne serait pas étonné que l'on découvre un jour dans cette division [du *yin* et du *yang*] un principe structurant aussi déterminant, dans le monde chinois, que le principe des trois fonctions que Georges Dumézil a cru apercevoir dans le monde indo-européen ». La structure latente que nous avons relevée dans les spectacles de la musique rock devrait être mise au jour dans d'autres faits sociaux pour montrer que son efficacité s'étend au tout de cette société.

L'étude des faits sociaux de la musique rock peut servir à expliquer comment la société chinoise construit la dualité de façon à ce qu'elle soit vivable, c'est-à-dire non contradictoire. La formule adoptée par cette société est de ne pas exclure une valeur en la traitant comme quantité négligeable et de former une structure hiérarchisée en donnant à cette deuxième valeur une place reconnue, bien qu'à un niveau de statut secondaire, tout en lui laissant à ce niveau la possibilité inverse, c'est-à-dire celle de devenir prépondérante. Ainsi l'émotion a pour qua-

lité d'être secondaire dans la vie quotidienne (les *parties*), mais d'être primaire sur le plan de la finalité de la vie humaine (le concert). Les rites structurent la vie sociale, mais la musique provenant du « centre » est essentielle.

MOTS-CLEFS/KEYWORDS : Chine/ *China* – rites/*rites* – musique rock/*rock music* – yin et yang/*yin-yang*.

BIBLIOGRAPHIE

Billeter, Jean-François

2000 *Chine trois fois muette*. Paris, Allia.

Capdeville-Zeng Catherine

1999 *Rites et musique en Chine. Le rock de Pékin (1991-1992)*. Paris, École des hautes études en sciences sociales, thèse.

2001a « Deux expressions modernes du rite chinois *rang* “céder pour obtenir” », *Social Anthropology* IX (2) : à paraître.

2001b *Rites et rock à Pékin. Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*. Paris, Les Indes savantes, à paraître.

Cheng, Anne

1989 « “Un Yin, un Yang, telle est la Voie” : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise », *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 11 : 35-43.

1997 *Histoire de la pensée chinoise*. Paris, Le Seuil.

Granet, Marcel

1974 *La Pensée chinoise*. Paris, Albin Michel (1^{re} éd. 1934).

1990 *Études sociologiques sur la Chine*. Paris, PUF (1^{re} éd. 1953).

Jullien, François

1993 *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi King, le classique du changement*. Paris, Grasset.

Laloy, Louis

1910 *La Musique chinoise*. Paris, H. Laurens (« Les musiciens célèbres »).

Li Chenlin

1995 « The Concepts of Time and Position in the Book of Change and Their Development », in Chun-Chieh Huang & Erik Zürcher, eds, *Time and Space in Chinese Culture*, Leiden, E. J. Brill : 89-113.

Martin, François

1989 « Les vers couplés de la poésie chinoise classique », *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 11 : 81-98.

Needham, Rodney, ed.

1973 *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*. Chicago, University of Chicago Press.

Robinet, Isabelle

1996 *Lao Zi et le Tao*. Paris, Bayard Éditions.

Schipper, Kristofer

1982 *Le Corps taoïste*. Paris, Fayard.

Tcherkezoff, Serge

1983 *Le Roi Nyamwezi, la droite et la gauche : révision comparative des classifications dualistes*. Cambridge, Cambridge University Press/Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Van Gulik, Robert

1940 *The Lore of The Chinese Lute*. Tokyo, Sophia University.

Vandermeersch, Léon

1994 *Études sinologiques*. Paris, Presses universitaires de France.

Xiandai Hanyu Cidian
1980 *Xiandai Hanyu Cidian*
(« Dictionnaire du chinois moderne »),
Beijing, Shangwu Yinshuguan.

Yang Ruiqing
1988 « Miandui “xibeifeng” gechao de sikao » (« Quelques réflexions à propos de la

mode du “Vent du nord-ouest” »), *Renmin Yinyue*, décembre : 21.

Yueji
1987 *Yueji* (« Livre de la musique »).
Traduction et annotations de Ji Liankang.
Beijing, Renmin Yinyue Chubanshe (1^{re} éd. 1958).

GLOSSAIRE

<i>ganjue</i>	感觉	sentiment, émotion
<i>guzheng</i>	古筝	sorte de cithare
<i>he</i>	和	harmonie
<i>ji</i>	极	faîte
<i>kun</i>	坤	hexagramme Kun
<i>li</i>	礼	rite(s)
<i>nanzihan</i>	男子汉	homme-fils-chinois = un vrai homme
<i>qian</i>	乾	hexagramme Qian
<i>rang</i>	让	céder (pour obtenir)
<i>tai</i>	太	grand, suprême, trop
<i>taiji</i>	太极	le faîte suprême, nom donné au symbole graphique du <i>yin</i> et du <i>yang</i>
<i>wai</i>	外	extérieur
<i>wenhua</i>	文化	la culture (transformé par l'écriture)
<i>wu</i>	物	les êtres vivants
<i>xin</i>	心	cœur
<i>yang</i>	阳	<i>yang</i>
<i>yin</i>	阴	<i>yin</i>
<i>yueji</i>	乐记	le « Livre de la musique »
<i>zhong</i>	中	milieu, centre