



HAL
open science

TROIS MOMENTS DE LA VIE D'UNE OEUVRE : COMPARAISON AVEC LA CHINE

Véronique Alexandre Journeau

► **To cite this version:**

Véronique Alexandre Journeau. TROIS MOMENTS DE LA VIE D'UNE OEUVRE : COMPARAISON AVEC LA CHINE . Musique et effet de vie, Jan 2009, Paris, France. hal-01987113

HAL Id: hal-01987113

<https://hal.science/hal-01987113>

Submitted on 22 Jan 2019

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.

TROIS MOMENTS DE LA VIE D'UNE ŒUVRE : COMPARAISON AVEC LA CHINE

Véronique Alexandre Journeau

Les trois moments de la vie d'une œuvre sont les mêmes en Occident et en Chine, mais conception, réalisation et réception de l'œuvre sont considérées séparément d'un côté alors qu'elles sont globalisées de l'autre dans un processus *yin-yang* dont rendent compte des appréciations d'ordre esthétique qui servent indifféremment aux différentes étapes. Dès l'antiquité en Chine, l'intention qui préside aux choix musicaux en amont et la réception par celui qui écoute la musique en aval sont saisies ensemble par des appréciations métaphoriques. J'en ai donné des exemples lors des 5^{es} Rencontres de l'Observatoire musical français¹ à partir du *Livre de musique de l'antiquité chinoise (Yueji)*, mais c'est

¹ « Effet et vie et esthétique chinoise », 5^{es} Rencontres de l'OMF. *Musicologies d'aujourd'hui*, Université de Paris-Sorbonne, Coll. Observatoire musical français, Danièle Pistone éd., 2009, p. 85-104. Je rappelle ici un des six distiques (correspondant aux six états de tristesse, joie, énergie/bienveillance, confusion/colère, respect/vénération, amour) et la conclusion : « Les sons d'accords aisés, aux mutations lentes, tracés foisonnants et rythme simple, font un peuple se reposant plein de joie » ; « ceux dont le cœur éprouve de la tristesse ont un son tourmenté par étouffement » ; « ces six états ne sont pas stables l'émotion ressentie au contact du monde les meut » (*Le Livre de musique de l'antiquité chinoise*, 樂記 *Yueji*, configuré et traduit par Véronique Alexandre Journeau, Paris, Editions You-Feng, 2008, p. 7 et 95).

surtout une légende de cette antiquité, celle de Yu Boya (dit Boya) et Zhong Ziqi, qui témoigne le mieux de la relation entre création et réception au sens de notre propos sur l'effet de vie. J'ai brièvement mentionné cette légende dans un article « Cithare *qin* et calligraphie : interactions »² mais sans en traiter les divers aspects ni exposer à quel point cette légende est d'actualité et reflète un processus d'interprétation tant par l'"actant" que par l'"écoutant" : perception stimulant l'imagination, imagination interprétant en fonction de l'affectivité et faisant remonter par la voie de l'intuition dans l'intellect, lieu où s'effectue la conceptualisation, élaboration source de la formalisation qui régit la création, dont la réalisation suscite une perception.

En Chine, l'approche à partir d'une légende ancrée dans la tradition, quand elle s'est perpétuée et actualisée dans la Chine médiévale et classique puis a été appropriée par la modernité en tant que concept, en l'occurrence celui de « connaisseur » (知音 *zhiyin*), pour étayer une problématique contemporaine, est courante comme le prouve un article chinois de Zou Jianlin (邹建林), « Horizon d'attente et esthétique de la réception », paru à l'été 2007 dans la grande revue musicologique chinoise³ et traduit dès lors en français pour la circonstance du présent ouvrage. Son introduction est fondée sur le concept de « connaisseur » et fait référence aux célèbres mélodies de l'antiquité et son développement discute des écrits modernes sur la théorie de l'art et l'esthétique de la réception⁴. En Chine, la modernité s'enracine bien toujours

² *Musique et Arts plastiques* n°6, Paris : Observatoire musical français, Michèle Barbe éd., 2008, p. 9-24.

³ « 期待视野与接受美学 *Qidai shiyu yu jieshou meixue* », 中国音乐学 *Zhongguo yinyuexue, Musicology in China*, 2007-3, Beijing, p. 135-139.

⁴ La théorie de l'art de Rodin recueillie par Paul Gsell, esthétique et théorie de la réception par Jauss et Hobul, émotion et signification en musique par Léonard Meyer. L'article mentionne des compositeurs modernes tels

dans ce que l'ancien a d'éternel. La traduction de cet article devrait permettre de nourrir la littérature sur la question de façon élargie dans le comparatisme avec la Chine.

Dans le cadre d'une comparaison avec la Chine, je vais, à dessein, suivre la méthode chinoise qui ne consiste pas tant à théoriser et argumenter – comme il est d'usage en Occident – qu'à citer des faits d'où le sens émerge naturellement.

LA CONCEPTION CHINOISE DE L'ÉCOUTE MUSICALE

La légende de Boya et Zhong Ziqi est relatée dans divers textes et j'ai choisi, pour cette rencontre sur la musique et l'effet de vie, une version où elle est mise en musique dans un ancien manuel de cithare *qin* (édité en 1539)⁵, en traduisant le texte et en transcrivant sur portée occidentale la notation musicale chinoise – écriture abrégée descriptive des gestes à effectuer – présente sous la portée. « 聞琴賦 Eloge de l'écoute du *qin* », titre de la tablature, est un *fu*, genre poétique chinois très ancien, particulièrement en vogue au début de notre ère (sous les Han), où la prose rythmée alterne avec des passages versifiés et chantés. C'est cette version qui va servir de charpente à notre étude de la façon dont les neuf facultés de la psyché en jeu dans la théorie de l'effet de vie sont mobilisées dans l'appréciation esthétique chinoise.

Les récitatifs sont une narration indirecte, dans la position d'un observateur extérieur, de la rencontre entre le musicien Boya et le passant Zhong Ziqi et des réponses de ce dernier, et les airs qu'ils introduisent sont le propos textuel et

que Ligeti, Reich, Cage, Nono et cite l'œuvre de ce dernier : *Il n'y a pas de chemin, il n'y a que cheminement* (没有路只有走).

⁵ « 风宣玄品 *Fengxuan xuanpin* » (1539), *Qinqu jicheng* 琴曲集成 (Ouvrage de référence sur la musique de *qin*), compilé par Zha Fuxi 查阜西, *Zhonghua shuju chubanshe* 中华书局出版社 (Editions du livre chinois), Beijing 北京, 1963, p. 502-507.

musical direct de Boya. Cette légende se décline en cinq épisodes, ce qui est naturel dans un univers pentatonique.

1^{er} épisode

Récitatif⁶

« Ce poème décrit ce que Boya a institué. Le prénommé Boya, nommé Yu, don du ciel, apprit le *qin* auprès de Cheng Lian et atteignit un niveau merveilleux ; par la suite, il exerça des fonctions ici-bas et cessa de chanter quand il partit rejoindre son poste à Changzhou ; une fois, en barque sur le fleuve limpide, la pureté du vent et la blancheur de la lune au crépuscule l'incitèrent à utiliser son *qin* pour un poème chanté. »

Ce texte évoque l'apprentissage, l'intention de jeu, la source de l'inspiration. L'apprentissage est essentiel en ce qu'il stocke dans la mémoire des éléments auxquels faire appel spontanément dans le jeu : un savoir qui permet ensuite d'oublier son savoir. Il est suivi du premier air qui est court et fonctionne comme un prélude en posant les bases de l'ensemble : une 1^{re} partie en notes harmoniques et une 2^e partie en notes appuyées, chacune sur un quatrain en cinq caractères avec des énoncés progressifs caractéristiques de notes du pentatonique 五聲 *wusheng* et un parcours cadentiel global *sol-ré-sol*⁷.

2^e épisode

Récitatif⁸

« A l'arrêt du [jeu] *qin*, sur la rive, un bruit de pas ; des bruits de pas, au loin qui s'approchent ; Boya à nouveau joue un poème chanté. »

⁶ Sauf mention spéciale, les textes chinois sont donnés dans ma traduction.

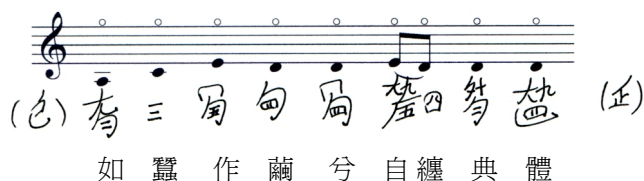
Ici : 按此賦伯牙所制也伯牙姓俞名瑞學琴于成連先生得其奧妙遂爲天下絕倡當赴任常州守舟次清江當夫風清月白之夕援琴一曲詞云。

⁷ Voir une analyse musicale plus détaillée dans ma thèse, *La pensée du geste dans les arts du lettré*, université Diderot Paris 7, p. 538-577.

⁸ 琴罷岸有足音蹙然自遠而近伯牙再操一曲詞云。

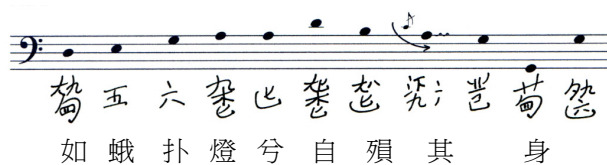
Ce deuxième épisode évoque les prémisses d'une rencontre. Il est suivi du deuxième air où des standards de composition sont énoncés : passages en harmoniques encadrant des passages en notes appuyées, ponctuation cadentielle triple, énoncé mélodique direct des cinq notes du pentatonique, échos d'octave. C'est un cadre qui est donné, avec trois exemples fondamentaux d'ornements par la main gauche (vibrato serré 吟 *yin* et appoggiature supérieure 注 *zhu* ainsi que glissando d'un degré vers le bas 下 *xia*). On peut imaginer que cette trame soit illustrée et variée de diverses façons. Les schémas structurels poétique et musical s'emboîtent à plusieurs niveaux.

Le figuralisme musical est toujours présent en Chine, souvent à deux niveaux, l'un direct et l'autre métaphorique. Dans cet air, Boya l'utilise pour créer (Fig. 1) l'image du vers à soie qui fait son cocon par resserrement de l'ambitus et enroulement du *mi* et du *ré* {*mi*, *ré*, *ré*, *mi*, *ré*, *ré*, *ré*} en notes harmoniques (dites célestes) puis (Fig. 2) celle du papillon de nuit qui déploie sa vie et la consume dans une courbe ascendante-descendante, avec cadence sur *sol*, en notes appuyées (monde terrestre).



Comme le vers à soie qui fait son cocon en s'embobinant le corps,

Fig. 1 : 3^e vers du 2^e épisode de la légende de Boya et Zhong Ziqi tel que traduit et transcrit dans ma thèse, *La pensée du geste dans les arts du lettré*, p. 544



Comme le papillon de nuit qui tapote la lanterne à s'y consumer le corps

Fig. 2 : 4^e vers du 2^e épisode de la légende de Boya et Zhong Ziqi

Le figuralisme musical sera étudié plus loin. L'idée à retenir pour notre propos est celle de la rencontre entre le monde de l'esprit dans lequel est plongé Boya avec la musique (tout en étant inspiré par la beauté de la nature) et le monde terrestre représenté par ce passant révélé par le bruit de ses pas. Le texte chinois donne un rôle central, charnière, aux « bruit de pas », d'abord comme surgissement dans la pause de jeu, puis comme interprétation de la venue d'un passant, quelqu'un avec qui il faudra peut-être parler. Mais Boya prévient, dès les deux premiers vers de l'air qui suit, que trop d'explicitations nuisent : « Œuvrer avec cœur, travailler la vigueur, travailler l'esprit ; sa nature véritable se meurt de trop de mots, trop de propos ». C'est la tradition de la transmission dite « orale » en Chine que de se passer d'explications : on enseigne par l'exemple, selon les principes du « faire-ensemble » ou du « écouter et imiter le maître », et non pas par la parole.

3^e épisode

Récitatif⁹

« Le morceau à peine fini, un homme dit : “comme, fortuitement, le vent s'accompagne d'un beau son pur, il vient, à dessein, dès qu'on écoute Boya” ; alors celui-ci joua encore un air, en demandant de quelle mélodie il s'agissait. »

⁹ 曲既終其人曰偶因風送清麗之音特來一聽伯牙于是再鼓一曲請問何曲詞云. Je remercie Stéphane Bonneau pour l'édition sous logiciel d'écriture musicale de mes transcriptions manuscrites.

Ce troisième épisode montre que le passant a su établir le dialogue par la qualité de sa perception et que Boya va tester s'il s'agit d'une coïncidence ou d'une rencontre en esprit. Il va en faire, en quelque sorte, un jeu dans un processus créatif en interaction. L'air qui suit utilise à nouveau un figuralisme musical direct avec le balancement du saule {*la-la sol-sol mi sol la*}, avec l'accumulation des fleurs en gamme ascendante {*ré mi sol la (la) → la do ré*} mais aussi du symbolisme avec la peinture de l'idée (寫意 *xieyi*) qui illustre parfaitement le principe « vêtir l'idée d'une image » dans les vers : « Peindre les chevaux du palanquin arc-en-ciel, confiant aux papillons de batifoler de-ci de-là ». Pour illustrer ce qu'il entend par le génie créateur et par celui qui le perçoit, Boya évoque ainsi un célèbre concours de peinture dont le récit est le suivant¹⁰ :

« Un thème célèbre a été soumis à des candidats à l'académie de peinture : on leur a demandé de peindre le proverbe *Des sabots des chevaux s'échappe le parfum des fleurs qu'ils ont piétinés*. Comment restituer le parfum en peinture ? Il est impossible de peindre explicitement l'invisible. Le peintre qui a gagné le concours [...] a réalisé des chevaux dont les sabots étaient enveloppés d'une nuée de papillons en train de voleter, nécessairement attirés par le parfum des fleurs. [...] L'œuvre n'est pas produite pour le seul plaisir de celui qui la réalise, mais destinée à celui qui est capable de l'apprécier, selon la légende devenue une expression populaire : *Boya brisa les cordes de sa cithare*. »

Par cette allusion à la façon de figurer une idée, Boya donne un indice à son interlocuteur, et il est nécessaire de citer ici les vers de ce troisième air pour donner une idée du processus par lequel l'auditeur va donner sa réponse : du stade

¹⁰ *Résonance intérieure, dialogue sur l'expérience artistique et l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Philippe Sers et Yolande Escande, Paris, Editions Klincksieck, 2003, p. 15.

de la perception à l'interprétation en faisant appel à l'imagination, ce qui me semble se rapporter à ce que Marc-Mathieu Münch nomme « plurivalence » et « suggestion » dans sa théorie de l'effet de vie¹¹.

« Souffle *yang* et vapeur en harmonie, le saule dore en se balançant,
Des fleurs de pêcher à moitié expectorées, reflètent le rouge du soleil,
Des herbes parfumées s'accumulent, s'étalent en broderies soyeuses ;
Peindre les chevaux du palanquin arc-en-ciel,
Confiant aux papillons de batifoler de-ci de-là,
Voltigeant pêle-mêle, s'éparpillant au delà du mur,
Les voyageurs dansent par paires, dans la bibliothèque du temple. »

En complément de l'indice mentionné précédemment (vers central, 4^e), il s'avère que chaque vers décrit un mouvement léger, de ballotement ou de dispersion. C'est un effet de vie en quelque sorte, une animation créée par un acteur, suggéré, que Zhong Ziqi trouve quand il cite le vent.

4^e épisode

Récitatif¹²

« L'homme dit : “Le Vent dans les pins”. Boya, stupéfait, dit : “vraiment, un connaisseur ! ” Puis en rite d'accueil, il

¹¹ *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 163-164 et 232 : « Il s'agit pour l'instant de définir la plurivalence d'une façon générale comme l'ensemble des procédés littéraires capables de disperser la chose dite dans toutes les facultés de l'esprit. Techniquement, il s'agit de créer un système d'échos ou de ricochets intérieurs » ; « Le terme de suggestion regroupe toutes les techniques d'ouverture qui veillent à ne pas tout dire pour obliger le lecteur à combler les manques ». En Chine, l'expression est par nature suggestive : métaphorique et allusive.

¹² 其人曰《風入松》也伯牙愕然曰誠知音也遂賓禮之攜以登舟得其姓名曰鐘子期伯牙再撫一曲詞云。

l'aida à embarquer et s'enquit de son nom : "Zhong Ziqi".
Boya de nouveau caressa la cithare pour un poème chanté. »

Ce quatrième épisode introduit la notion de connaisseur que nous développerons plus loin. Les éléments de figuralisme sont présents à chaque strophe : dans la première strophe, le cadre montagnard du 1^{er} vers est figuré par la courbe en arche de la mélodie $\{sol \nearrow la-la \nearrow do \searrow la \searrow sol\}$, et l'état d'ébriété du 2^e vers est marqué par un trébuchement final $\{la \nearrow do \nearrow ré-ré \searrow la \searrow sol\}$; dans la deuxième strophe, le passage en notes doublées du 2^e vers marque la dualité de la licorne (mâle et femelle), et l'aube est figurée dans la 1^{re} partie du 3^e vers par un schéma ascendant $\{ré_1 \nearrow fa_1 \nearrow sol_2\}$ alors que le crépuscule situé parallèlement dans le 4^e vers est indiqué par un schéma descendant qui revient au point de départ $\{mi_2 \searrow ré_2 \searrow ré_1\}$; dans la troisième strophe, c'est un intervalle mélodique de deux octaves et demie ($sol_1 \nearrow do_4$) qui signale l'envol de la grue immortelle, et le même procédé de sauts de deux octaves succédant à une seconde est utilisé pour marquer des chutes aux 3^e et 4^e vers $\{sol_3 \nearrow la_3 \searrow sol_1\}$ et $\{mi_3 \searrow ré_3 \searrow ré_1\}$. Ce qui est important dans cet air plus longuement développé, c'est que Boya va être incité à aller au-delà des séquences types qui constituent, comme c'est le cas pour le jazz ou d'autres musiques improvisées, un fond dans lequel puiser et sur lesquelles broder un air nouveau. Il le dit lui-même à la fin de cet air ainsi :

« Pensif, l'homme demande s'il y a plus difficile,
ébranlé, soi-même composer un court poème chanté,
dix mille anciens ont transmis la tradition des premiers
souverains. »

Il va alors composer un air nouveau tout en souhaitant s'inscrire dans la continuité avec le pinacle des vénérés ancêtres, selon ce processus toujours observé en Chine :

« comme advenir sans connaître de fin, avec de l'ancien créer la nouveauté ».

5^e épisode

Récitatif¹³

« A la fin du morceau Ziqi dit l'élan de la grue droit vers le ciel ; l'idéal de hautes montagnes escarpées comme le *Taishan*, d'eaux coulant en abondance comme les fleuves bleu et jaune. Tout ce qui est vertu du *qin* fait l'amitié : limpidité, rareté, intimité, élégance, tristesse, déchirure, subtilité, ampleur ; le jeu des doigts, Ziqi le connaissait à merveille ; quand Ziqi mourut, Bo Ya, estimant qu'il n'existait plus de connaisseur, brisa sa cithare. »

Pour éviter toute ambiguïté sur l'interprétation du terme de « connaisseur », je précise ici que Zhong Ziqi était bûcheron et qu'il n'avait pas de connaissances musicales. C'est donc l'idée qu'il a saisie dans ce qui lui était donné à écouter. Ce cinquième épisode montre que Boya, après avoir testé la reconnaissance, le partage en esprit, de thèmes relevant d'une connaissance de la nature – patrimoine universel de vent, montagnes, fleuves – a voulu aller plus loin en passant au niveau de qualités de sentiments que la cithare *qin* peut exprimer¹⁴.

Le couple « 高山 - 流水 *gaoshan liushui* Haute montagne et Eaux qui coulent » mentionné par Zhong Ziqi est

¹³ 曲終子期曰鶴沖天也志在高山峨峨然若太山在流水洋洋然若江河凡琴中所制與夫清奇幽雅悲切嬌雄落指下聞子期無不悉其妙子期既死伯牙絕弦以為世無知音者。

¹⁴ Compte tenu que cette légende remonte à la période de Confucius, on peut dire que cette légende parcourt les trois mondes qui préoccupent aussi les philosophes grecs à la même époque : le monde matériel, celui de la nature, le monde sensible et subjectif des sensations et des sentiments résultant de la perception du monde matériel, et le monde des idées donné pour objectif où l'ensemble est conceptualisé et formalisé pour forger le pouvoir d'agir sur le monde matériel.

emblématique à la fois pour l'art pictural – 山水 *shan shui* est l'expression qui désigne la peinture de paysage – et pour l'art musical. C'est un des deux plus célèbres couples de mélodies remontant à l'antiquité, avec le couple « 陽春 - 白雪 *Yangchun Baixue* Printemps ensoleillé et Blanche neige » qui ouvre l'article de Zou Jianlin¹⁵, tous deux étant structurés selon le principe dynamique d'opposition-complémentarité *yin-yang*, fondamental en Chine, et joués depuis plus de deux millénaires. Ces couples auxquels sont associées des légendes d'une période faste de l'histoire de la Chine sont dans la mémoire collective et occupent un imaginaire entretenu par les diverses formes d'expression, artistiques mais aussi textuelles, de leur teneur. Leur structure repose sur l'observation des faits de la nature dans ce qu'ils ont de répétitif et donc d'intemporel et les motifs, qu'ils soient musicaux ou picturaux, présentent certaines constantes relatives à la figuration du sens.

Du point de vue de la composition musicale de l'air qui suit, cette tablature expose de façon très sobre les spécificités du jeu de la cithare *qin* et dévoile la subtilité de la pensée qui en sous tend la structure. La première partie est en huit couplets (I à VIII), groupés par deux – suivant ce principe d'opposition-complémentarité – en quatre saisons de la vie d'un être (apparition ou émergence, affirmation ou plénitude, déperdition ou rupture, disparition ou envol). La seconde partie (couplets IX à XI), en deux quatrains de sept caractères entrecoupés d'un interlude en deux fois cinq caractères (Fig. 3), est un commentaire à la fois cosmologique et philosophique – l'interlude servant de transition entre ces deux

¹⁵ Annoncé dans mon introduction comme traduit dans ce même volume et cité un peu plus loin dans ce passage.

notions – sur la musique de *qin* dans une sorte d'intemporalité et de retrait du monde¹⁶.

下 指 彈 須 易 人 來 聽 卻 難
Poser les doigts et jouer pour soi-même est aisé,
qu'un auditeur approche et c'est par contre ardu.

Fig. 3 : Couplet X du 5^e épisode de la légende de Boya et Zhong Ziqi
(*La Pensée du geste dans les arts du lettré*, op. cit., p. 573)

Les modes d'expression diffèrent en Chine par rapport à l'Occident : tout comme la perspective est traitée différemment, par les trois distances, en peinture, le principe compositionnel est, en Chine, fondamentalement mélodique, avec entrelacements ou soubassements en échos ou contrepoints, alors qu'on procède par successions harmoniques en Occident. Cependant, ce qui se passe entre l'expression par l'un et la compréhension par l'autre est un phénomène de même nature de part et d'autre. Il rend la solide assise du premier vers du distique par l'énoncé du pentatonique dans sa partie tétracordale (cordes 1, 2, 3 4) commune à deux modes [Fa, Sol, La, Do, Ré et Do, Ré, Mi, Sol, La], dans cet esprit de dualité évoqué précédemment, et la perturbation créée au second vers de ce distique par des sauts dépassant l'octave tout en utilisant les notes clés du mode alors affirmé par *fa* (*gong*). C'est également une référence taoïste d'émergence du deux à partir du un, lui-même né du chaos primordial. La pièce se conclut au couplet XI par deux vers chantés :

Sauf si le jeu cesse, [c'est] un connaisseur [qui] écoute ;
sinon ce n'est pas la peine de jouer.

¹⁶ Voir l'analyse musicale dans ma thèse, *op.cit.*, p. 562-563 et 575-576.

La pensée du musicien indiquée par cet extrait est : l'auditeur va-t-il comprendre ma musique ? A quoi bon jouer pour qui ne comprend pas ?

Cette conclusion comporte une dimension relative à l'horizon d'attente, et cette légende, quand elle est citée à l'époque moderne, est, de ce point de vue, souvent associée à une fable intitulée « 对牛弹琴 jouer de la cithare *qin* pour une vache » pour faire comprendre que ce n'est pas toujours la qualité de la musique qui est en jeu dans l'appréciation mais son adéquation à l'attente de celui qui écoute. « Horizon d'attente et esthétique de la réception », l'article de Zou Jianlin, commence ainsi¹⁷ :

« L'histoire de "Printemps ensoleillé et Blanche neige" évoquait une question d'esthétique de la musique. De même, une œuvre, du point de vue du connaisseur, peut être une haute montagne et de l'eau qui coule, mais pour les auditeurs qui ne possèdent pas une oreille musicale, c'est peut-être "jouer de la cithare *qin* pour une vache". »

Voici cette fable datée des I^{er}-II^e siècles avant notre ère¹⁸ :

« Un jour, Kong Mingyi, le célèbre musicien, joua un morceau de musique classique devant une vache ; celle-ci continua de brouter comme si de rien n'était. "Ce n'est pas qu'elle n'entend pas, c'est que ma musique ne l'intéresse pas", se dit le musicien. Il se mit alors à imiter sur sa cithare le vrombissement des mouches et le meuglement des petits

¹⁷ 期待视野与接受美学 *Zhongguo yinyuexue*, *op. cit.*, p. 135 : 《阳春白雪》的故事提及了一个音乐审美接受学的问题。同时一首作品，对于知音者来说，可能是高山流水，而对于不具有“音乐的耳朵”的听众，可能是《对牛弹琴》。

¹⁸ Extrait de *Fables de la Chine antique*, Editions en langues étrangères de Pékin, 1984 (1^{re} ed. 1980), p. 82. Précisons que cette fable est réaliste car la cithare *qin*, instrument emblématique de l'antiquité mais peu connu en Occident, peut produire toutes sortes de sons. C'est d'ailleurs un instrument redécouvert par les compositeurs contemporains pour ce potentiel sonore.

veaux. Aussitôt la vache dressa l'oreille, balança sa queue et s'approcha du musicien pour écouter jusqu'au bout cette musique qui, cette fois, lui disait quelque chose. »

En résumé sur la portée de ce 5^e épisode, Boya nous parle de la création-interprétation de la musique et Zhong Ziqi nous fait comprendre l'écoute active. Boya nous dit aussi qu'il y a trace dans les œuvres des idées à la source de leur existence.

Sur la structure musicale de cette légende, il convient pour la suite de retenir le recours fréquent au figuralisme musical et le concept *yin-yang* d'opposition-complémentarité, dont témoignent notamment la dualité modale et les couples intérieurité / extérieurité ; linéarité / circularité ; plénitude / inquiétude, etc.

LES EFFETS ET LEURS TRACES DANS LE MATÉRIAU EN CHINE

Sur la base de cette légende, il est possible d'observer les traces du travail de la psyché, en création et en réception, à partir des idées sources en étudiant deux niveaux déterminants dans une œuvre : la structure compositionnelle qui dessine une forme, les parties dans le tout ; les détails qui donnent du sens au contenu, les éléments dans les parties.

Structure compositionnelle de l'oeuvre

Une pièce, « 太湖春 Printemps sur le lac Taihu », composée par un interprète contemporain, 张维良 Zhang Weiliang¹⁹, témoigne que l'émotion au contact des beautés de la nature reste la principale source d'inspiration et il combine deux idées sources, celle du printemps et celle de l'eau dans

¹⁹ *XiaoDi* 箫笛, 20 *shiji zhonghua yuetan mingren mingqu zhencangban* 20 世纪中华乐坛名人名曲藏版 'Treasure edition' series on famous chinese musicians and best-known musics in the twentieth century (Collection des personnages et chants célèbres du monde musical de la Chine du XX^e siècle), CHINA Records Co.

une association qui transpose la propriété de l'eau – en tant que flux – à être le principe dynamique du couple qu'elle forme avec la montagne, au printemps et l'eau devient alors – en tant que lac – le principe statique. Le printemps est traditionnellement une métaphore pour la phase ascendante de la vie d'un homme jusqu'à son épanouissement. L'écoute du début de la pièce montre comment l'idée d'une floraison en surface vers le ciel sur un fond creusé dans la terre, est commune à l'eau et au printemps avec quelques différences qui leur sont propres, exprimées par ailleurs dans l'œuvre. C'est un effet de vitalité qu'il s'agit de créer avec les moyens propres au musicien mais en sorte qu'il soit ressenti par un auditeur qui n'a d'autres moyens de perception que son expérience de vie et l'inconscient collectif.

La structure compositionnelle du principe dynamique commun à l'eau et au printemps est la suivante : la superposition de plusieurs niveaux de lecture (comme en poésie) avec une ligne mélodique directe, un contour, se déployant sur un fond animé de mouvements circulaires et ondulatoires resserrés dont cette mélodie est souvent l'enveloppe (au sens mathématique). Et le printemps se fait plus spécifiquement sentir en comparaison du cas de l'eau, par un foisonnement de motifs plus dense et varié conjugué à une accélération du jeu plus resserrée et brève : relativement à l'eau, la durée du printemps est limitée et ses éléments sont apparaissants-disparaissants.

Un disque de 陈其钢 Chen Qigang²⁰, compositeur chinois qui fut le dernier élève de Messiaen, témoigne comme le 5^e épisode de la légende de Boya et Zhong Ziqi, de la capacité de la musique à être un vecteur pour l'expression des

²⁰ *Iris dévoilé. Reflet d'un temps disparu. Wu Xing, Ma Shuai, Yo Yo Ma, Wu Bixia, Orchestre National de France, Benedetti/Dutoit/Tang, EMI Records Ltd/Virgin Classics 7243-5-45549-2-6, 2003.*

sentiments et la perception des comportements, avec, comme œuvre principale, la suite concertante *Iris dévoilé*, (commande de la fondation musicale Koussevitzky et de Radio-France)²¹. Mais c'est une brève composition musicale, intitulée *Wu Xing* (les cinq éléments), présentée sur le même disque et qui témoigne de l'ancrage philosophico-cosmologique permanent de toute expression artistique en Chine qui nous intéresse pour l'idée de l'eau qu'elle exprime : il est possible, à l'écoute successive d'extraits choisis de cette mélodie contemporaine et de la mélodie ancienne dans la version de 管平湖 Guan Pinghu²², de discerner une similitude d'inspiration, une pensée noémique de "l'eau qui coule" qui montre un imaginaire partagé, au moins au sein de la civilisation considérée, une mémoire d'impressions ressenties à l'observation de la nature activée par une texture musicale combinant linéarité et circularité, figurant à la fois la singularité du cours, celui qui est visible, qui court vers son destin, et la pluralité tant des mouvements internes, les courants de fond déviés par les creux et bosses du lit, que les broderies de surface, les petits éclats et risées. La musique ne reproduit pas vraiment le bruit de l'eau, sa mélodie, même si des bruissements sont présents, mais plutôt son essence même en tant que mouvement, conjugaison de flux, et les impressions ressenties à son contact.

²¹ Pour 3 voix de femmes, 3 instruments traditionnels chinois [le *erhu*, vièle à deux cordes, le *pipa*, luth à quatre cordes, et la cithare *zheng* à 21 cordes], et grand orchestre dont les titres des huit pièces sont : ingénue ; pudique ; libertine ; sensible ; tendre ; jalouse ; mélancolique ; hystérique ; voluptueuse.

²² *Guqin* 古琴, 20 *shiji zhonghua yuetan mingren mingqu zhencangban* 20 世纪中华乐坛名人名曲藏版 'Treasure edition' series on famous chinese musicians and best-known musics in the twentieth century (Collection des personnages et chants célèbres du monde musical de la Chine du XX^e siècle), CHINA Records Co, ISCR CN-A01-0-0141-0/A.J6, Guangzhou, 2000, page 3.

Un autre exemple, « 酒狂 *Jiu kuang* L'ivrogne », conforte cette approche d'une texture expressive de l'idée car sa composition musicale est conçue également selon ce principe et serait un cas d'espèce pour la théorie de la réception de Jauss pour les raisons suivantes :

(a) C'est une mélodie créée au III^e siècle de notre ère par un poète cithariste célèbre, 阮籍 Ruan Ji, l'un des plus éminents des sept poètes de la forêt de bambous ;

(b) Elle a été transmise de maître à disciple sur près de deux millénaires et figure depuis le XII^e siècle dans les éditions de tablatures pour cithare *qin* ;

(c) On ne dispose pas d'archives sur son jeu et sa réception durant la vie de l'œuvre entre le III^e siècle et le XX^e siècle ;

(d) Mais elle figure au répertoire des pièces de références comme le montre le DVD de cours avec démonstration de musique classique jouée à la cithare *qin* par Dai Xiaolian 戴晓莲, née en 1963 à Shanghai et formée dans la tradition de l'école de Guangling²³, qui sert à la démonstration du point (e) ;

(e) Une enfant à l'âge de dix mois, et à nouveau un an plus tard, sans éducation musicale préalable ni construction culturelle déjà forgée, y fut sensible au point que ses pleurs pouvaient être calmés avec cette pièce, et son intérêt était manifeste parce que, comme la vache de la fable, elle se tournait vers le DVD, s'en approchait et restait les yeux fixés dessus ; et on ne pouvait la tromper en coupant la pièce avant la fin car elle appréciait la coda en notes harmoniques.

²³ *Guqin* 古琴, *jingdian mingqu* 经典名曲 (Pièces classiques célèbres), Instruction and Demonstration of Classic Music Performed by Guqin, 5 VCD, Shine Music, ISRC CN-E12-05-0020-0/V.G4, Nanjing, n.d. (VCD n° 3).

Cette pièce a donc un effet qui se manifeste en réception sur une période et un public élargis par rapport aux standards d'analyse.

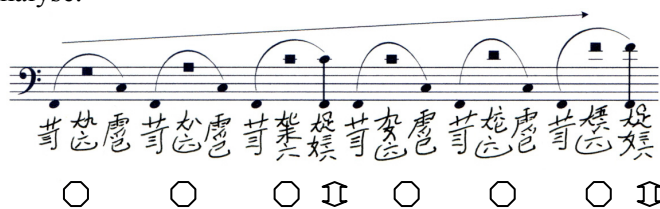


Fig. 4 : Début de 酒狂 *Jiu kuang* L'ivrogne (dans ma transcription)

Le motif principal (Fig. 4) suit le principe compositionnel mentionné pour les exemples précédents : superposition-combinaison de deux mouvements, l'un linéaire énonçant les notes du pentatonique et l'autre circulaire dans un rythme binaire-ternaire cosmologique. Ce principe apparaît ainsi comme constitutif dans l'art chinois comme pour signifier que le figuralisme musical n'est pas primaire mais porte vers une compréhension de niveau supérieur.

Le message que je souhaite faire passer est, à ce stade, clair : en Chine, rien n'est plus important que la figuration de l'idée, ce qu'exprime aussi le choix d'une écriture idéo-pictophonographique maintenu depuis cinq millénaires, et c'est ce qui fait la cohérence de l'œuvre, troisième invariant dans la théorie de l'effet de vie²⁴. Cette idée, en amont de la création dans la pensée de l'artiste, va être projetée dans l'œuvre, c'est-à-dire que l'artiste va utiliser divers moyens pour la représenter. Son intuition entre en jeu et son apprentissage contribue au choix des procédés qui vont la rendre perceptible par le récepteur de l'œuvre, par l'intuition de celui-ci, de la

²⁴ *Op. cit.*, p. 38 : « L'œuvre d'art est le lieu où des forces sont en circulation qui en dessinent d'un seul coup la cohérence. [...] C'est ainsi que la théorie de l'effet de vie renvoie la critique littéraire à une combinatoire. D'éléments donnés et choisis en vue d'un effet précis. »

même façon que Boya suggère et que Zhong Ziqi devine. Et c'est maintenant au niveau des détails que se lit plus concrètement la formalisation des composantes de l'idée, comme ces qualificatifs qui décrivent une personnalité (les huit aspects de l'éternel féminin chez Chen Qigang cités plus haut), une amitié (les huit qualités de la cithare *qin* dans le 5^e épisode de la légende).

Éléments techniques

Les métaphores sont, en Chine, le moyen le plus approprié pour cerner l'expression des effets à donner et des effets ressentis car elles renvoient à la psyché pour activer une (des) image(s) qui y ont été mises en mémoire lors d'une phase antérieure, soit d'apprentissage soit d'expérience de vie. La lecture d'un motif musical associé avec une métaphore de jeu mène à ce patrimoine d'images mentales commun à celui qui crée et à celui qui reçoit l'œuvre. L'exemple de « 高山 *Gaoshan* Haute montagne », mélodie complémentaire de « 流水 *Liushui* Eaux qui coulent », est éloquent de ce point de vue.

L'idée d'une haute montagne dans l'opéra chinois où la gestuelle exprime tout, y compris le décor, est donnée par une posture, buste penché en arrière, qui crée un grand angle entre le sol et un point figurant le sommet vers lequel est dirigé le regard, direction souvent dessinée par l'inclinaison du bras. En musique, la place occupée par la montagne dans l'espace céleste est figurée par des éléments équivalents tels que l'amplitude entre les notes et des motifs ascensionnels pour la composante hauteur, un rythme plus lent pour la composante pesanteur, et de petits motifs répétés comme la succession des pas plutôt que de longs motifs superposés comme les flux dans le cas de l'eau.

L'élément technique important est le doigté-geste « 掩 *yan* » indiqué par la flèche et transcrit ici par un trait sur la

note, ce qui, comme c'est aussi conventionnel en Occident, met l'accent sur cette note, plus pesante, plus marquée.

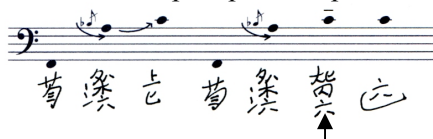


Fig. 5 : Un motif de 高山 *Gaoshan* Haute montagne (ma transcription)

Le son est frappé, variante du motif précédent où le *do* était obtenu par un glissement du doigt gauche montant sur la corde, et cela suffisamment fort pour que la note suivante en semble l'écho. L'intention portée par ce doigté-geste spécifique est exprimée par une métaphore (Fig. 6) qui fait partie de l'apprentissage du musicien et lui sert à comprendre l'effet qu'il doit produire, effet qui est sensé être perçu naturellement par l'auditeur en ce qu'il aura la véracité de ce qui existe dans la nature, impression que l'auditeur aura pu rencontrer dans sa vie et mémoriser sans nécessité d'avoir à passer par l'acquisition de connaissances théoriques. L'auditeur va saisir l'intention du musicien parce que celui-ci va susciter l'apparition d'une image mentale pré-existante ou captable.

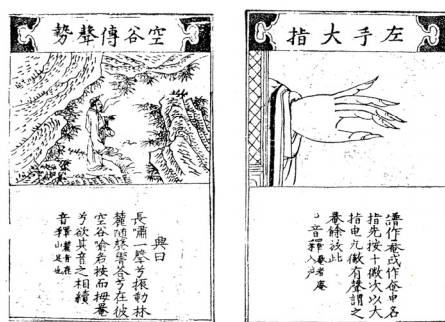


Fig. 6 : Métaphore pour le doigté-geste « 掩 *yan* » (ma traduction)
Source : « *Fengxuan xuanpin* », *QQJC*, p. 402

Le texte technique, côté droit, indique que c'est un geste pour le pouce de la main gauche, produit quand l'annulaire appuie au 10^e blason (repère sur la longueur de la cithare *qin*) et sert de levier, donne l'élan, au pouce pour percuter la table, ce qui donne la note, au 9^e blason.

Le texte poétique illustré, côté gauche, énonce sous le titre « Le creux des vallées répercute le son » :

« Un seul long souffle sonore ;
Il ébranle la forêt qui en prolonge l'écho ;
Cette métaphore du creux des vallées
Nomme un appui d'où le pouce est jeté²⁵ ;
Tendre vers l'image de ce son se répercutant. »

Un Occidental peut tout à fait imaginer un alpiniste lançant son piolet qui glisse une première fois puis se plante la seconde, assurant l'ascension.

A peine quelques indications de doigtés-gestes et déjà on devine à quel point la cithare *qin* représente musicalement la pensée chinoise, à quel point les métaphores sont nécessaires à l'esprit du jeu, et à quel point la perception du geste dépasse la simple question technique. L'esthétique se perçoit ainsi grâce aux images qu'elle suscite, tant pour l'interprète que pour celui qui écoute, même pour les gestes de base.

Ce doigté-geste « 掩 *yan* » comporte des variantes et, du fait que l'effet attendu diffère, que l'intention diffère, la métaphore aussi diffère (Fig. 7). Ainsi, le doigté-geste « 虛掩 *xuyan* », au lieu d'un "son se répercutant", pour une frappe identique, est un "léger heurt avec une intention sonore", c'est-à-dire le doigté « 掩 *yan* » (précédent) avec une sonorité « 虛 *xu* » (qui signifie vide ou creux).

²⁵ Un des sens de ce terme est « jeter » un filet, le terme « jeté » est retenu en traduction car il correspond à un mouvement similaire en danse.



Fig. 7 : Métaphore pour le doigté-geste « 掩 yan » (ma traduction)
 Source : « *Fengxuan xuanpin* », *QQJC*, p. 402

Le texte technique, côté droit, indique que c'est un geste pour le pouce de la main gauche et qu'il faut utiliser la prescription du doigté *yan* (doigté-geste précédent) mais qu'il ne faut pas frapper fort en jetant le pouce.

Le texte poétique illustré, côté gauche, énonce sous le titre « Un pivert solitaire becquète l'arbre » :

« Un pivert solitaire s'abrite des hommes ;
 Un arbre à l'écart résonne de sa frappe répétée le
 becquetant ;
 Partir du son de ces chocs cadencés
 pour comprendre courbure et creux du *yan* [*xuyan*]
 léger heurt avec une intention sonore »

Par rapport à l'unique frappe forte précédente, ce doigté-geste se comprend comme plusieurs sons légers, sans rythme prescrit, bien que la frappe du pivert soit souvent régulière en une série de petits rebonds rapides.

Ces métaphores sont aussi le principal support de la description d'effets exprimés à l'écoute de la musique. Les appréciations portées sur les œuvres adoptent généralement des formes imagées ancrées dans la mémoire comme caractérisation d'effets et constituant un patrimoine culturel commun propre à la Chine. J'ai présenté dans d'autres articles

leur rôle et les différents niveaux d'interprétation du stade de la mimésis à celui du symbole, et c'est plus spécifiquement le propos d'un article commandé par Jean Ehret²⁶ pour un ouvrage d'ensemble sur la théorie de l'effet de vie.

Ces expressions métaphoriques, qui sont un vecteur essentiel dans la création artistique et son appréciation, montrent que l'approche chinoise de l'art prend sa source dans le monde sensible plutôt que dans des évaluations théoriques ou techniques, et de ce fait sont plus naturellement en relation avec la théorie de l'effet de vie. Marc-Mathieu Münch perçoit cette puissance de la métaphore quand il dit : « un bon texte est riche de sens caché, comme s'il se prolongeait indéfiniment dans la psyché des lecteurs », puis « les figures sont donc les mécanismes qui permettent d'associer instantanément deux domaines de l'esprit pour provoquer un effet de plurivalence »²⁷.

C'est aussi ce qui explique que la notion de connaisseur telle qu'elle émerge de la légende de Boya et Zhong Ziqi ne correspond pas à la notion occidentale qu'elle pourrait sous-tendre, celle de critique d'art, mais correspond bien davantage à une compréhension intuitive de l'œuvre.

LE CONCEPT DE « CONNAISSEUR » EN CHINE

Le cinquième épisode de la légende de Boya et Zhong Ziqi montre qu'être connaisseur ne consiste pas, pour celui qui écoute, à posséder un savoir théorique ou technique particulier mais à savoir écouter, à saisir l'intention de celui dont émane la musique au point d'être dans une relation d'empathie avec lui. Cependant il sous-entend que celui qui joue la musique possède les connaissances requises : du long apprentissage qui

²⁶ « Appréciations métaphoriques de l'effet de vie en musique », *Hommage à Marc-Mathieu Münch*, Jean Ehret éd. (à paraître).

²⁷ *Op. cit.*, p. 87 puis p. 198.

permet de donner du sens aux sons du 1^{er} épisode au point de pouvoir ressentir et transmettre les huit sentiments énumérés du 5^e épisode. Dès lors le sens de l'expression 知音 *zhiyin* est double en Chine : à la fois connaisseur des sons dans leur pouvoir d'expression des sentiments (Boya) et ami intime par l'écoute sensible de ce que portent les sons (Zhong Ziqi). Il signifie que l'un a su formaliser son propos musical à partir d'une idée et qu'il y a une parfaite adéquation entre l'intuition agissante du musicien et l'intuition éprouvante de l'auditeur.

黃展人 Huang Zhanren, dans une étude récente²⁸ sur les origines de « 知音 *zhiyin* » (connaisseur des sons de la musique), pour un recueil de thèses sur le *Wenxin diaolong* (premier ouvrage de critique littéraire de la Chine), indique que cette histoire ancienne mérite réflexion pour ceux de ses lecteurs qui font aujourd'hui de la critique littéraire ou apprécient les œuvres. Pour 黃展人 Huang Zhanren, la connaissance est en jeu mais la légende de 伯雅 Boya et 鍾子期 Zhong Ziqi montre qu'il s'agit d'abord d'une compréhension qui ne procède pas d'un savoir acquis (pour 鍾子期 Zhong Ziqi) et qui le dépasse (pour 伯雅 Boya), d'une perception par le cœur-esprit, ce que lui perçoit et qualifie de subjectivité inévitable au sein de l'objectivité qu'il recherche dans les critères. Il aboutit alors à citer une phrase essentielle de 劉協 Liu Xie, l'auteur de cet ouvrage de critique littéraire (V^e siècle), extraite du chapitre sur la substance (*tixing*) : « le sentiment émeut et la parole prend forme, le principe se déploie et la trace paraît (情動而言形, 理發而文見) ». C'est la

²⁸ « *Zhiyin chutan* 知音初探 A la recherche des origines de 'connaisseur des sons (de la musique) », *Wenxin diaolong yanjiu lunwenji* 文心雕龍研究論文集 Recueil de thèses sur le *Wenxin diaolong*, *Huiwenge shudian* 匯文閣書店 Librairie du pavillon des Lettres, Hong Kong 香港, non daté mais postérieur à 1961, p. 110-116.

description de l'acte de création et c'est la façon de jouer de 伯雅 Boya si ce n'est que "musique" remplace "parole".

Le « connaisseur » chinois, celui qui est capable d'apprécier l'œuvre, diffère du critique d'art occidental en ce que c'est l'émotion qui le meut et non son bagage et son analyse, théorique et technique. Il déchiffre le sens latent, parfois caché au cœur d'un système d'échos et de corrélations multiples engendré naturellement par la nature de la langue chinoise et qui touche à l'excellence en poésie.

Le « *Yueji* » (Livre de musique de l'antiquité chinoise), où la musique représente le plus haut niveau de sens moral, une des neuf qualités mobilisées dans la psyché pour l'effet de vie d'après par Marc-Mathieu Münch²⁹, débute par cette sentence³⁰ :

« Toute note de musique a son origine dans le cœur de l'homme ; ce qui anime le cœur de l'homme, c'est la nature à l'œuvre dans le monde extérieur ; l'émotion au contact du monde le meut. (凡音之起由人心生也人心之動物使之然也感於物而動) ».

Ce fondement est essentiel en ce qu'il dit le processus d'élaboration de la musique entre extériorité (la nature) et intériorité (sensations forgeant le sentiment d'où émerge une expression). Il ne s'agit pas là, contrairement à l'horizon d'attente de la vache, d'une simple *mimésis* du fait que la vache ne conceptualise pas, mais d'un cheminement dans le for intérieur du cœur à l'esprit (en Chine, on plaçait le cerveau dans le cœur et la traduction exacte de 心 *xin* est cœur-esprit). Si l'inspiration du peintre, du musicien, est clairement dans la nature, c'est son imagination qui est à l'œuvre et si on parle pour l'art d'une philosophie de la nature, c'est parce que

²⁹ *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 136.

³⁰ *Le Livre de musique de l'antiquité chinoise, Yueji*, op. cit., p. 2-3.

l'artiste reconstruit, interprète, dans son imaginaire ce qui lui est donné à voir, à entendre, dans le monde extérieur, avec une conception du monde partagée qui s'affirme dans son œuvre mais avec un positionnement qui lui est propre. Il ne restitue pas directement ce qu'il a dans les oreilles ou sous les yeux, mais prend le temps nécessaire pour mûrir, souvent loin de sa source d'inspiration, dans un lieu propice au recueillement, ses impressions et les transformer en pensée, donner une cohérence parfaite au tout par un agencement subtil entre les divers éléments constitutifs. En particulier, il saisit dans l'instant à la fois sa fugacité et ce qu'il a d'intemporel, d'éternel, c'est-à-dire sa vérité profonde.

Un ouvrage sur l'esthétique de la cithare 琴 *qin* par un professeur et concertiste réputé, 李祥荏 Li Xiangting³¹, commence par l'énoncé de 13 images (象 *xiang*) du son du *qin*. Ce sont des images en poésie qui contribuent à la perception des qualités du jeu, et font appel à des poèmes célèbres de la dynastie 唐 Tang³². L'instrumentiste les a cherchés pour affiner sa propre perception et il les communique dans un ouvrage sans aucune indication technique, donc pour le grand public, afin de susciter cette compréhension chez l'auditeur par la création de repères dans un univers, la poésie, qu'il connaît davantage et qui correspond à un imaginaire partagé par tous les Chinois. Il a besoin du pouvoir des mots pour exprimer l'émotion suscitée par la musique comme Marc-Mathieu Münch le mentionne³³ à propos de la création

³¹ *Tangdai guqin yanzou meixue ji yinyue sixiang yanjiu* 唐代古琴 演奏美学及音乐思想研究 (Etude de la pensée musicale et de l'esthétique du jeu de la cithare *qin* sous la dynastie Tang), *Xingzhengyuan wenhua jianshe weiyuanhui chubanshe* 行政院文化建设委员会出版社. Edition de l'académie pour l'édification culturelle, Taipei 台北, 1994.

³² *Ibid.*, p. 1-15 pour l'ensemble de ces 13 citations.

³³ *Op. cit.*, p. 88.

littéraire : « Au commencement, il y a l'émotion ; mais ensuite, rien n'est sans les mots qui disent l'émotion ». De façon complémentaire à l'expression poétique régissant le geste technique, le musicien trouve à exprimer l'effet produit par la musique dans le cœur-esprit (心 *xin*), traduit plutôt cœur pour l'une des deux qualités citées ci-après, plutôt esprit pour l'autre.

Li Xiangting décrit par exemple la qualité « 清 *qing* Limpidité », qualité mentionnée au début de la légende de Boya et Zhong Ziqi puis dans le dernier épisode comme qualité commune à la cithare *qin* et à l'amitié, ainsi :

« La limpidité 「清」 est une des beautés dont on parle le plus au sujet de l'attrait du *qin*. Au dire du modèle esthétique des instrumentistes, cela repose sur la sonorité, la couleur du son, un mode selon le sentiment, le clair lointain d'un air de qualité, une pureté sans mélange, clair et sonore. Cela indique aussi bien la limpidité du son du *qin* que la limpidité du cœur de l'homme : à certains moments c'est la limpidité du cœur qui impulse la limpidité du son, à d'autres c'est l'inverse (「清」是琴趣中最多爲人所談的一項美。從演奏美學範疇來說,是在於音韻, 音色、情調、氣質的清遠、清暢、清朗與清峻。既是指琴音之清, 也是指人心之清。有時是心清而令音清, 有時是音清而令心清). »

Comme exemple en poésie illustrant cette image, Li Xiangting cite notamment le vers « Un son limpide vient du cœur et se déploie (清音從內而發) » du poème 「五色琴弦賦」 (Eloge des cordes cinq couleurs du *qin*) de 仲子陵 Zhong Ziling et les deux premiers vers « Authentique est la qualité du *qin* (bois) de Shu, limpides sont les sonorités de la soie (cordes) de Chu (蜀琴木性實楚絲音韻清) » du poème 「夜琴」 (une cithare *qin* la nuit) de 白居易 Bo Juyi. Le qualificatif de « limpide » est courant dans l'appréciation artistique, en musique comme en peinture, ce que j'ai encore constaté récemment en visitant une exposition de peinture chinoise

dans une galerie proche de l'école des Beaux-Arts à Paris. Or ce qualificatif "limpide" a un double sens en création et en réception de l'œuvre : limpide pour l'artiste qui a projeté sa pensée et limpide pour le connaisseur, celui qui a l'intuition de l'intuition de l'artiste.

Quant à sa description de la qualité « 切 *qiè* Intimité », mentionnée dans le 5^e épisode de la légende du connaisseur, elle est particulièrement appropriée à notre étude de l'effet de vie aux trois moments de la vie d'une œuvre :

« Dans la poésie de la dynastie Tang, on parle aussi bien de l'esprit du *qin* que de son attrait, suivant les moments, cela concerne aussi bien la relation de l'homme et du *qin*, que celle du *qin* et de la musique, ou celle de l'interprète et de l' 'écoutant' ; pour son excellence, on peut parler du terme « intimité », c'est-à-dire aux limites de 'vivant', 'amical', 'juste' (唐人詩文之中談及琴心琴趣, 時有涉及人與琴, 琴與曲, 奏者與聽者的關係, 其支佳者, 可用「切」字, 乃是真切、親切、貼切之境). »

Comme exemple en poésie illustrant cette image, Xiangting indique un '詞 *ci*' (poème chanté) de 李紳 Li Shen dont il cite ce vers qui contient à la fois la fameuse expression '知音 *zhiyin*' (connaisseur) et le terme '切 *qiè*' (intimité) : « Alors qu'il emballe le *qin*, lui est joué un autre son de grue, sans intimité cela ne peut pas être le son d'un connaisseur (抱琴對彈別鶴聲, 不得知音聲不切). » Il l'explique ainsi : « C'est dire que si celui qui écoute n'est pas capable de comprendre l'air qu'a joué le cithariste, alors celui-ci n'a aucun autre moyen de faire ressortir l'idée enfouie dans l'air de *qin* (是說如聽琴者不能理解琴人所彈之曲, 則彈琴之人也無法將琴曲的深意彈出). » Li Xiangting exprime ainsi que la qualité aux trois moments d'une œuvre procède d'un même état de bien-être qui résulte d'un sentiment de symbiose dans l'altérité.

Ces deux qualités montrent que le connaisseur est doté d'un discernement sur le contenu qui est pour lui limpide et juste et d'une empathie qui engendre l'amitié. Mais la légende nous dit aussi que les connaisseurs sont rares, comme l'amitié : quelques élus au sein de multiples relations amicales et bien d'autres indifférentes ou hostiles. A observer le décalage entre les œuvres à la mode à un moment donné et les œuvres qui résistent à l'épreuve du temps, on peut en déduire que le connaisseur est en quelque sorte soit un proche en coeur-esprit de l'auteur soit un visionnaire ; son discernement va à la compréhension de ce qui, dans l'œuvre, est au-delà du contexte spatio-temporel de réception parce qu'il atteint un positionnement proche de celui du créateur.

CONCLUSION

La connaissance que j'ai eue de la théorie de l'effet de vie est récente, mais cela fut de l'ordre de la reconnaissance immédiate que c'était vrai pour l'art en Asie, ce pourquoi j'ai proposé un atelier dans le cadre du congrès 2007 du Réseau Asie. Au même moment, 贾金莉 Jia Jinli, enseignante au Centre d'éducation artistique de l'université des sciences de Pékin, que j'avais rencontrée peu auparavant lors d'une année sabbatique qu'elle passait en France a pu proposer un article intitulé « La théorie de l'éveil comme transcendance de l'espace-temps dans l'art chinois »³⁴. Elle y a restitué l'approche chinoise d'un certain état d'éveil qui peut être rapproché de l'effet de vie dans la psyché, correspondant à un état particulier de conscience créé en trois moments distincts à l'inspiration, à la réalisation et au contact de l'œuvre, mais reliés parce que la réussite est dans leur connectivité, et elle

³⁴ « 论“悟”在中国艺术中对现实时空意识的超越 », traduit par Véronique Alexandre Journeau, atelier *Philosophie et Esthétique*, 3^e congrès, Réseau Asie, en ligne sur le site, 2007.

cite à ce sujet une approche ancienne qui anticipe sur une exploration scientifique récente en Occident³⁵ :

« La voie des prémisses de l'éveil merveilleux est la clairvoyance, c'est une participation pleine et entière, une participation active, une lecture exercée, une pensée profonde, qui comprend aussi l'expérience du corps et du cœur, la pratique de création, etc. [...] Ce concept d'éveil merveilleux a à voir avec la philosophie moderne, l'intuition en psychologie, l'expérience personnelle, l'imagination, l'inspiration, la sensibilité, le subconscient, l'inconscient collectif, etc., mais aussi n'est pas tout ce que ces concepts peuvent renfermer et remplacer. »

Les neuf facultés de la psyché mobilisées selon Marc-Mathieu Münch³⁶ – perception, conceptualisation, imagination, formalisation, intuition, affectivité, puis conscience, mémoire et sens moral – sont bien mobilisées dans l'appréciation esthétique chinoise dans un processus dynamique de l'une à l'autre, de va-et-vient, avec une large place faite à ce qui se passe dans l'espace imaginaire intérieur à l'intuition, éprouvante dans le temps de la perception et agissante dans le temps de la conceptualisation et de l'action créatrice.

Cet espace est celui actuellement étudié en neuroesthétique, corroborant par la science l'approche chinoise de l'appréciation artistique, plus suggérée que démontrée, dans la mesure où Jean-Pierre Changeux affirme³⁷ :

³⁵ « 枝山文集 Recueil de Zhishan » de 祝充明 Zhu Chongming (1460-1526) (中华美学大辞典 *Encyclopédie de l'esthétique chinoise*, compilée par Lin Erhua 林童话, 安徽教育出版社 Editions pédagogiques de l'Anhui, 2002).

³⁶ *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 136-139.

³⁷ *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale*, section « Synthèse mentale et « capacité d'éveil de l'œuvre d'art » puis section « création artistique et darwinisme mental », Paris, Editions Odile Jacob, 2008, p. 140-141 puis 142-147.

« Une analyse plus "globale" de la contemplation et de la création de l'œuvre d'art peut désormais être développée, impliquant une *contemplation-exploration active* ; une *progression des sens au sens*, entre perception et vision intérieure, hallucinations et rêve ; une *synthèse consciente* ». [...] « Dans un état d'attente expectative particulièrement aigu, l'artiste évoque, dissocie, recombine images et représentations parfois "presque à son insu", jusqu'à ce que, dans son cerveau, se stabilise le "schéma idéal", "l'idée première" (termes qu'il emprunte à Delacroix) ».

N'est-ce pas ce que nous décrit la légende antique de Boya et Zhong Ziqi ?