



HAL
open science

Sabine Trébinjac, Le pouvoir en chantant. Tome II: Une affaire d'Etat... impériale. Nanterre: Société d'ethnologie, 2008

Aurélie Névoit

► **To cite this version:**

Aurélie Névoit. Sabine Trébinjac, Le pouvoir en chantant. Tome II: Une affaire d'Etat... impériale. Nanterre: Société d'ethnologie, 2008. Cahiers d'ethnomusicologie, 2009, pp.297-290. hal-02438971

HAL Id: hal-02438971

<https://hal.science/hal-02438971>

Submitted on 20 Jan 2020

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.

Sabine Trébinjac, *Le pouvoir en chantant*, tome II

Aurélie Névoz

► **To cite this version:**

Aurélie Névoz. Sabine Trébinjac, *Le pouvoir en chantant*, tome II. Cahiers d'ethnomusicologie, Ateliers d'ethnomusicologie, 2009, pp.297-290. hal-02438971

HAL Id: hal-02438971

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02438971>

Submitted on 20 Jan 2020

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.

icours national de lutherie pour la création, en 1986, de son instrument, le *ar*, «corde du cœur», qui est la réunion des deux luths à long manche traditionnels ouïgours, le *satar* et le *tanbur*, mais «améliorés» (cf Trebinjac 2000: 209-). Quelques jours plus tard, j'ai également rencontré Mängläsh Khan, avec laquelle j'ai passé plusieurs journées. Qualifiée par moi de «femme musicienne en stance»⁴, elle m'expliqua qu'il ne fallait pas faire écouter mes enregistrements aux fonctionnaires d'Urumqi, parce qu'ils lui avaient volé la chanson qu'elle avait apprise de sa mère, qui la tenait elle-même de sa propre mère et dont la paternité est à présent attribuée, me dit-elle, à un fonctionnaire d'Urumqi. Très fâchée, elle m'a dit qu'elle avait décidé, en représailles, de simuler la paralysie de son bras gauche. Qui de nous est l'expert ou de la musicienne dit vrai ? L'histoire ne nous le dira plus. Mängläsh Khan est aujourd'hui bel et bien décédée...

On ne peut pas tout savoir, tout connaître ; mais je crois qu'une certaine éthologie de notre profession nous invite, là encore, à une grande prudence.

SABINE TREBINJAC

Références

- BELLER-HANN Ildiko ed
2007 *Situating the Uyghurs Between China and Central Asia*. Aldershot: Ashgate Press.
- LEVIN Theodore
1996 *The Hundred Thousand fools of God: Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)*. Bloomington: Indiana University Press.
- LIGHT Nathan
2008 *Intimate Heritage: Creating Uyghur Muqam Song in Xinjiang*. Berlin: LIT Verlag.
- REES Helen ed
2008 *Lives in Chinese Music*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- TREBINJAC Sabine
2000 *Le pouvoir en chantant. Tome 1: L'art de fabriquer une musique chinoise*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- WAN Tongshu
1959 *Weiwuer zu minjian gudian yinyue shier mukamu*, 维吾尔族民间古典音乐十二木卡姆. Beijing: Yinyue chubanshe & Minzu chubanshe.
1986 *Weiwuer zu yueqi*, 维吾尔族乐器. Urumqi: Xinjiang renmin chubanshe.



Sabine TREBINJAC: *Le pouvoir en chantant. Tome II: Une affaire d'État... impériale.*

Nanterre: Société d'ethnologie, 2008. 214 p.

Dans le premier tome du *Pouvoir en chantant* consacré à *L'art de fabriquer une musique chinoise*, publié en 2000, Sabine Trébinjac – chargée de recherche au CNRS (LESC, Nanterre) – montre par quels processus, en Chine contemporaine, la «tradition» devient le «traditionnalisme d'État». En appuyant son analyse sur les transformations de la musique ouïgoure par l'«appareil gouvernemental» afin de la rendre harmonieuse avec le régime en place, elle conclut que «le monde des sons est envisagé comme un champ symbolique de l'ensemble du politique» (2000: 375). S'interrogeant sur la continuité historique entre la Chine contemporaine et la Chine ancienne à propos de la musique et de ses institutions, elle propose de remonter la chronologie des faits dans le second tome du *Pouvoir en chantant* intitulé *Une affaire d'État... impériale*. Elle entreprend alors d'embrasser un vaste champ historique allant du XII^e siècle av. J.-C. au XX^e siècle.

La première partie, «Un rescrit ancien sur la musique», met en avant que les confucéens furent les premiers à conceptualiser l'importance accordée à la musique en Chine. L'auteure base son argumentation sur le *Yueji*, *Notes sur la musique*, un traité écrit au I^{er} siècle av. J.-C., dont elle propose une traduction inédite (pp. 24-48) avec le texte original en annexe (I-XV). L'analyse du texte révèle que les pratiques ayant trait aux «affaires musicales» étaient plus politiques que musicales, à tel point que Sabine Trébinjac intitule le premier chapitre «Le *Yueji*: un traité «a-musical»». *Yue*, la musique – sémantiquement associée à la danse et à la poésie – étant reliée à la structure sociale par le biais des rites qui régulent le monde, l'harmonie musicale est l'harmonie cosmologique et universelle. L'organisation du monde influe sur la musique qui a également une incidence sur l'ordre universel (p. 50). De la sorte, observer la musique de son peuple permet au souverain de prendre connaissance de l'état de son gouvernement. A l'inverse, la «bonne» musique composée par un «bon» souverain et entendue par le peuple génère des sentiments vertueux. Et chaque nouvel empereur étant porteur d'une nouvelle vertu liée au mandat céleste, chaque dynastie était rythmée par un style musical différent.

Dans la deuxième partie, «Du symbole politique aux institutions musicales d'État», S. Trébinjac s'intéresse aux institutions responsables des «affaires musicales» dans une analyse diachronique (III^e-XX^e siècle). Le deuxième chapitre, intitulé «Histoire du *yuefu* des Han», porte sur le bureau de la musique, *yuefu*, inauguré par l'empereur Wu des Han au II^e siècle Avt J.-C. Ce bureau prit la place d'institutions antérieures. Mais, s'il s'agissait auparavant d'une «bureaucratie symbolique», une efficacité réelle fut prêtée au *yuefu*. Ses trois plus hauts fonctionnaires avaient d'ailleurs un titre militaire: musiciens, ils étaient comme des soldats en charge de préserver l'harmonie (p. 79). Ils devaient assurer la cohésion territoriale en intégrant les traditions musicales de l'ensemble de l'empire (p. 76).

⁴Le savoir musical des Ouïghours: s'il s'agit d'ambivalence de la mémoire? in Stéphane Dudoignon ed.: *Devout Societies vs Impious*

States? Islamkundliche Untersuchungen, Band 258. Berlin: Klaus Schwarz Verlag, 2004: 243-254.

Dans le troisième chapitre intitulé « les différentes institutions musiques d'État au fil des dynasties », l'auteure relève les passages contenus dans vingt-cinq « Histoires dynastiques » en rapport avec la musique ; les textes chinois – datant de la dynastie des Wei (220-264) jusqu'à celle des Qing (14-1911) – et leur traduction sont placées en annexe (pp. 98-133), un tableau récapitule les instances de tutelle, les titres des responsables et leurs *status* (134-140). Il apparaît que « toutes les dynasties successives ont eu au moins une institution musicale rattachée aux plus hautes instances de l'organisation de l'État » (p. 95). S. Trébinjac remarque par ailleurs que les dynasties non han accordèrent la plus grande importance aux institutions musicales – comme pour nous aujourd'hui – et qu'elles étaient aussi vertueuses que les autres (p. 96). Les tâches des fonctionnaires de ces diverses institutions musicales sont étudiées dans la dernière partie : « Le travail musical effectué dans les institutions d'État ».

Le quatrième chapitre, « Du tube de bambou à l'emblème politique », s'intéresse à la manipulation des étalons sonores qu'il fallait régler à chaque changement de dynastie, d'où le lien que l'auteure établit avec l'emblème politique : les tubes de bambou étaient liés aux rites, tous deux associés au souci confucien d'ordre et de hiérarchie sans lesquels l'empereur ne pouvait gouverner. S. Trébinjac explique dans le détail la théorie de la construction des tubes sonores, la façon de calculer leur longueur physique, le système de progression par quinte et par quarte alternées. Proposant de les « entendre », elle conclut qu'une variation de plus de cinq demi-tons est observable entre les fondamentaux des diverses dynasties.

Le dernier chapitre, « Quelques témoignages anciens de musiques transformées », traite des collectes, de l'intégration puis des remaniements des musiques non han : incorporer les musiques étrangères, c'était valider l'expansion de l'empire. La transmission entre les répertoires locaux et la tradition musicale de l'empire se faisait par un changement de statut : les musiciens locaux devenaient des musiciens officiels. Ils enseignaient ensuite aux musiciens fonctionnaires puis assistaient à la transformation de leur propre tradition musicale. Ils usaient finalement cette nouvelle tradition dans leur pays d'origine (p. 174). La première compilation poético-musicale chinoise née de collectes est le *Livre des Odes*, *shijing*. La réécriture a porté sur la forme linguistique et sur la forme musicale que les fonctionnaires ont tenté d'accorder avec la musique rituelle et le rituel des « gens de bien ». L'auteure évoque aussi la pièce Mohedoule, originaire de l'ouest. Intégrée sous la dynastie des Han, elle faisait partie du répertoire militaire. D'après S. Trébinjac, en entendant « sa » musique, l'ennemi était déconcerté et le voleur excité par la possession du « mana » de l'autre qui était un vainqueur essentiel (p. 190).

Ce travail de longue haleine est remarquable. La clarté du propos – bien que un peu répétitif dans les deux premiers chapitres – est d'autant plus impressionnante au regard de la masse d'écrits traduits et analysés. Différents champs

disciplinaires interviennent : l'anthropologie, la philosophie et l'acoustique – l'auteure souligne elle-même que la mesure de la variation entre les fondamentaux des diverses dynasties est « une avancée musicologique notoire dans la recherche sinologique » (p. 193). Le panorama historique examiné est par ailleurs fort impressionnant. La démarche entreprise par S. Trébinjac trouve son entière cohérence par le biais de la musique dont l'imbrication au politique sert de fil conducteur.

Les collectes musicales permettaient de prendre le pouls du peuple. Les données recueillies traduisaient la force du mandat céleste qui légitime le pouvoir impérial, à tel point que l'expression « présentation des chansons et des rumeurs » serait devenue synonyme de « rapport administratif » (p. 71, citant Diény (1968 : 12)). Si la continuité historique entre la Chine ancienne et la Chine contemporaine est incontestable, que dire de la situation actuelle, la Chine ayant ratifié le traité de l'UNESCO en 2003 et certaines de ses musiques « nationales » étant désormais classées au patrimoine culturel mondial ? De quel ordre universel parle-t-on alors ? Par ailleurs, si le traité confucéen *Yueji* met au premier plan le caractère politique du traitement musical, faut-il pour autant le considérer comme un traité « a-musical » ?

À propos d'un passage du *Yueji* qui apparaît dans les *Mémoires historiques* de Sima Qian et dans le *Livre des rites*, S. Trébinjac nous apprend que des caractères d'écriture distincts sont employés dans les deux livres (note 56, p. 36) : dans un cas est calligraphié le caractère *qi* que l'auteure traduit par « inspiration » ; dans l'autre cas apparaît le caractère homophonique *qi*, « instrument », transcription que S. Trébinjac retient. Elle traduit donc : « Ces trois moyens [poèmes, chants et danses] sont élaborés dans le cœur humain. Ce n'est qu'après que les instruments entrent en scène ». Pourquoi ne pas garder les deux traductions possibles et spécifier que *qi*, « inspiration », se rapporte également aux « souffles », à une énergie vitale – dans les représentations chinoises, le corps n'est pas séparé de l'esprit, il est perçu comme un composé de substances différentes, fluctuantes et instables, d'énergies vitales : *qi*, *jing* et *shen*⁵ – ?

En effet, la musique est le produit d'une élaboration interne en ce sens que les sons sont générés par les sensations intérieures comme les sons génèrent des sentiments, c'est « l'intellect qui transforme en sons les sensations provoquées par les impressions reçues de l'extérieur » (p. 15). « Les souffles », *qi*, semblent être en « jeu », au sens propre du terme, au sein des affaires musicales. L'apprentissage de la musique ne servirait donc pas seulement à faire comprendre que la musique est un symbole et un outil politiques : cette initiation passe par le corps en relation avec l'ordre cosmique et l'ordre social. De même, les coups de tambour donnés lors d'activités militaires ont des « effets ». Ce *qi*,

5 Cf. Mark Edward Lewis, *The Construction of Space in Early China* (New York, State University of New York Press, 2006 : 21).

instrument, influençait le moral et l'énergie *qi* des troupes adverses (p. 185). De la même façon, la pièce Mohedoule interprétée par les cavaliers de l'empereur sur le champ de bataille, si elle engendrait sans doute un « énervement » ou un « amusement », influençait peut-être également les *qi*, les énergies vitales des guerriers du camp inverse. Autant de questionnements sur le rapport de la musique au corps qui enrichiraient la problématique de départ déjà si passionnante.

AURÉLIE NÉVOT



Kelly M. FOREMAN: *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning*

Ashgate, Hampshire, England, 2008, 143 p.

La geisha japonaise attise la curiosité et la crédulité. L'Occident la dépeint plus ou moins comme une prostituée de luxe, mythe qui dérive de l'occupation américaine de l'après-guerre. Des prostituées se faisaient passer pour des geishas afin d'attirer les soldats étasuniens qui ont rapidement propagé ce leurre. Ce mythe est tellement enraciné dans l'esprit occidental que beaucoup refusent de croire qu'il puisse en être autrement. Encore aujourd'hui, la majorité des textes journalistiques et autres qui en font état entretiennent cette affabulation, même si des documentaires récents ont tenté de rétablir la vérité.

Dans ce livre, l'ethnomusicologue américaine Kelly M. Foreman aborde un aspect de la vie de geisha qui est ignoré par l'ensemble des auteurs et chercheurs : elle serait au départ une artiste, la syllabe *gei* signifiant « art ». Le temps et l'argent qu'elle consacre à l'étude de la musique, du chant et de la danse lui accordent une compétence artistique au même titre que les acteurs et musiciens du *kabuki*, par exemple. En 1629 le *shōgun* émit un édit qui interdisait aux femmes de monter sur scène ; les seuls lieux où elles pouvaient faire de la musique et danser devant un public étaient les salons de thé des quartiers de plaisir.

Cet ouvrage décrit un métier dont la formation est extrêmement exigeante. Traditionnellement au Japon, un artiste de scène ne doit se consacrer qu'à une forme d'art unique. Celui qui pratique plusieurs arts ou plusieurs styles d'un même art sera critiqué et même banni de son école. Chaque école, ou *ryū*, possède son propre style. Un artiste qui est affilié à un *ryū* particulier ne peut apprendre le répertoire ou les techniques d'un autre *ryū*. Lorsqu'il obtiendra son *shi-han*, ou titre de maître, il recevra un nom d'artiste qui sera indicatif du *ryū* dont il est issu. À l'opposé, les obligations du métier exigent de la geisha qu'elle connaisse plusieurs styles de chants et de danses. Elle doit prendre des cours dans plusieurs écoles différentes, possédant donc plusieurs *shi-han*. Elle semble être la seule artiste dont cette licence artistique est cautionnée. D'autre part, ce livre présente un métier artistique qui est incompris, même au Japon, du fait que le milieu où

la geisha évolue est élitiste et, surtout, secret et énigmatique. En Occident, ces artistes sont encore plus mal comprises. Lorsqu'un art de la scène est présenté dans un cadre privé et intime, nous le considérons plus comme étant de l'ordre de la promiscuité que l'art proprement dit.

Le livre comporte six chapitres. Foreman consacre le premier à démystifier et à mettre en contexte ce mythe erronément véhiculé. Les geishas sont rarement décrites comme des artistes, cet aspect de leur métier étant ouvertement ignoré ou, lorsqu'il est mentionné, il l'est dans le but de la rendre plus séduisante. Foreman mentionne, par exemple, que le roman d'Arthur Golden, *Geisha* (1999), ne doit pas son succès au fait qu'il décrit le métier de geisha en toute justice, mais plutôt qu'il est représentatif de l'image et du mythe que la société américaine se fait de la geisha.

Le deuxième chapitre discute de la formation exigeante des geishas, des différents répertoires qu'elles doivent apprendre et de l'assiduité qu'elles doivent accorder à leur formation. Elles suivent leur apprentissage auprès de maîtres de chaque style de musique qu'elles doivent interpréter, devenant aussi adeptes que les musiciens qui ne suivent qu'une seule formation.

Le troisième chapitre est dédié aux types de représentations des geishas : prestations privées dans les salons de thé ou dans les salles de banquets, et spectacles sur scène. Dans les salons de thé, elles doivent démontrer leur talent, mais surtout leur connaissance de divers répertoires. Certains de leurs clients sont des connaisseurs. En 1868, suite à l'effondrement du gouvernement Tokugawa, l'édit de 1629 a été contremandé, permettant ainsi aux geishas de présenter des spectacles sur scène. De telles prestations sont extrêmement onéreuses, surtout que, traditionnellement, les geishas doivent louer la salle, payer les cachets des musiciens accompagnateurs, et bien d'autres dépenses encore (kimonos, maquillages, perruques, etc.). Des salles ont même été construites exprès pour leurs spectacles, qui sont généralement donnés une fois par année, parfois deux.

Le quatrième chapitre présente la geisha dans le contexte de la société traditionnelle japonaise. Les coûts élevés que les clients doivent payer pour les représentations privées des salons de thé sont en fait liés aux dépenses nécessaires à la formation des geishas.

Le cinquième chapitre traite du patronage et de la distinction très subtile entre l'artiste de métier et l'artiste de divertissement. À cause des frais de formation exorbitants, la geisha doit avoir recours au patronage d'un mécène, le *donna*, qui paie une grande part de son éducation, de même que plusieurs autres dépenses. Foreman précise que ce métier est tellement exigeant que les geishas ont très peu de temps à consacrer à maintenir une relation amoureuse frivole, même avec leur *donna*. La frivolité sexuelle était plus présente auprès des acteurs de *kabuki* (tous des hommes) que chez les geishas.

Au sixième chapitre, l'auteur discute de l'ambiguïté érotique pouvant exister entre les geishas et leurs clients, un aspect du métier qui est connu