



François Cheng, cette musique qui n'en finit pas de chanter

François Picard

► To cite this version:

François Picard. François Cheng, cette musique qui n'en finit pas de chanter. Revista Portuguesa De História do Livro, 2020. hal-03225910

HAL Id: hal-03225910

<https://hal.science/hal-03225910>

Submitted on 13 May 2021

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.

François Picard, 2020 « Évocation de deux savants. 2. François Cheng, cette musique qui n'en finit pas de chanter, à François Cheng pour ses 90 ans », dans Manuel Cadafaz de Matos, dir., *Revista Portuguesa De História do Livro*, Lisboa, Edições Távola Redonda, ano XXI Vol. 43-44, p. 165-182.

Résumé

En hommage à François Cheng, sinologue et poète, interprète de l'esthétique chinoise, l'histoire de rencontres entre les arts, entre les cultures.

Abstract

In homage to François Cheng, sinologist and poet, interpreter of Chinese aesthetics, the story of encounters between the arts, between cultures..

« François Cheng, cette musique qui n'en finit pas de chanter »

François Picard (Sorbonne Université — IReMus)

Ce qu'il y a de plus beau dans la création artistique c'est justement cette part féminine, cette musique qui n'en finit pas de chanter.

François Cheng, « Entretien avec Catherine Argand (*Lire*) », *L'Express*, 01/12/2001

Esthétique

Avant même le voyage en Chine, j'ai découvert l'art et l'esthétique chinoises à travers la lecture auto-prescrite de François Cheng. Moi qui étais, parmi divers métiers du spectacle, éclairagiste, j'ai ainsi appris à voir à une dimension, à deux, à trois ; non pas simplement point, ligne, plan, en relief, en profondeur, mais comme éclairés par des pinceaux de lumière précis et non orthonormés. La poésie est venue, après, tout de suite.

J'ai rencontré la poésie chinoise ; la pensée chinoise existe, elle est incarnée ; la calligraphie vit ; l'art — appelé « *musiking* » par mon ami Joseph Lam (Ann Arbor, Michigan) — de préparer et de prolonger le plaisir de partager la musique par la parole se pratique aujourd'hui. L'art est rencontre, échange, plongée immédiate dans l'immortalité, suspension du temps.

Rencontres avec des lettrés

Très classiquement, cet art de vivre chinois, cet art chinois de vivre l'art, je l'ai rencontré de manière espérée et inattendue en la personne multiple du vieil homme lettré. L'un d'eux fut Chou Wen-chung (Zhou Wenzhong 周文中), musicologue occidentaliste, assistant d'Edgar Varèse puis professeur à Columbia, qui fonda le Sino-American Arts Exchange Centre à la fin des années 1970, institution qui offrit des bourses universitaires à de jeunes compositeurs de Chine continentale de la génération de 1978 : Chen Yi 陳怡 (née en 1953), Zhou Long (周龍 né en 1953), Ge Ganru (葛干孺 né en 1954), Tan Dun (譚盾 né en 1957) ; Chou, qui vécut toujours à l'écart de la communauté ethnomusicologique, de peur d'être orientalisé, assigné à l'Est, considéré comme *stranger* ; et pourtant, en 2005 à Atlanta, Chou honora de sa présence l'assemblée de la Society for Ethnomusicology qui l'honorait du prix Robert M. Stevenson Prize en tant qu'ethnomusicologue compositeur : notre rencontre fut immédiate, mêlant comme il se doit langues américaine et chinoise, voire française,

références à Varèse, Xenakis (dont j'ai été l'élève) et au *guqin* 古琴, me révélant, parce que je le savais, qu'il ne pouvait pas me le cacher, quel extraordinaire lettré chinois j'avais devant moi. Chou fait ainsi partie de mon panthéon personnel, auprès de trois personnalités formées en France à la musique ou la musicologie : mon maître Tran Van Khê (1921-2015), musicien et musicologue vietnamien, Hsü Tsang-Houei (許常惠 1929-2000), compositeur et ethnomusicologue taïwanais, Jose Maceda, compositeur et ethnomusicologue philippin (1918-2004) : lettrés *wenren* 文人 sans jamais être mandarins *guan* 官 au sens français et médical du terme (« celui qui parle différemment selon ce qu'il sait du statut de son interlocuteur », comme disait mon oncle Jacques, Doyen de la Faculté de Médecine Saint-Antoine), hommes d'art et de science, de partage et d'écoute, vivants, immédiats et réfléchis. Avec Selon son biographe¹, Chou, rencontre immédiate, instant suspendu, entrée subite dans l'éternité, prolongation d'une longue conversation entre vieux amis.

Chou, après des débuts synthétiques et improbables, se retrouva dégoûté des fugues à la sauce chinoise et apprit, seul, à lire la notation et jouer le *qin*. Sans devenir connaisseur en musique chinoise — au sens de pouvoir réciter la liste des gens célèbres et leurs mérites reconnus² —, il synthétise ainsi les différences entre les deux esthétiques :

<i>Western</i>	<i>Chinese</i>
<i>Straight tones preferred</i>	<i>Bent or embellished tones preferred</i>
<i>Aural impression emphasized</i>	<i>Process of creation, not end result</i>
<i>Clarity of meaning</i>	<i>Suggestive, unexplained is desirable</i>
<i>Man controls nature</i>	<i>Nature dictates</i>

Une flûte, au loin

Tout aussi immédiate et dense fut ma rencontre avec François Cheng, le 20 mars 1999 : l'écrivain français avait été invité par le grand homme de radio Jean-Michel Damian pour *Les Imaginaires*, son émission phare du samedi après-midi sur France Musique ; Damian avait demandé quelles illustrations ou respirations musicales Cheng souhaitait ; celui-ci exprima ses choix en matière de musique classique, mais pour ce qui concernait la musique chinoise dit très gentiment : « pour cela, il faut demander à Picard ». C'est ainsi que je me retrouvai invité secondaire de cette émission, et fit la connaissance du maître. Comme pour Chou, reconnaissance immédiate.

À un moment, je jouai un air à la flûte verticale *dongxiao* 洞簫, peut-être *Zhuangtai qiusi* 裝台秋思 (Songe d'automne devant la coiffeuse) ou *Liuyao jing* 柳搖金 (La feuille de saule), en tous cas un air que je tenais de Tan Weiyu 譚渭裕 et de Chen Zhong 陳重 qui le tenait de Sun Yude 孫裕德³ ; d'une manière unique, inattendue, Cheng n'émit bien sûr aucun des jugements tels que ceux auxquels un français s'attend d'un Chinois (« vous jouez pas mal pour un étranger », « oh ! qu'est-ce que c'est admirable, c'est vraiment incroyable ») mais décrivit l'impression ressentie : c'est une soirée après une chaude journée, on est au frais entre amis, on échange boissons et poèmes, et ils se fait tard, et dans le calme des grillons stridulants on

¹ Peter Chang, « Chou Wen-Chung's Cross-Cultural Experience and His Musical Synthesis: The Concept of Syncretism Revisited », *Asian Music*, vol. 32, n° 2, 2001, p. 93–118. JSTOR, www.jstor.org/stable/834250.

² Voir François Picard, « Le goût suspendu. Goût, fadeur, notoriété en Chine », *Cahiers d'ethnomusicologie* 28 « Le goût musical », 2015.

³ Selon mes notes, Yang Lining 楊麗寧 joua « *Liushui* » 流水 (Eaux qui coulent) au *qin*, Wang Weiping 王維平 joua *Shimian maifu* 十面埋伏 (Emboscade de tous côtés) au luth *pipa* 琵琶 et je l'accompagnai au *xiao* pour « *Pingsha luoyan* » 平沙落雁 (Sur la plage les oies sauvages).

entend le son lointain d'une flûte, sans objet, sans enjeu ; un des convives s'était ainsi, discrètement, mis à l'écart. Exactement ce que je sentais.

En français, en anglais ou en chinois, jamais je n'avais entendu quelqu'un exprimer avec autant d'évidence la qualité de son que je recherchais, l'indifférence totale au brillant et au clinquant liée à l'esthétique du Jiangnan. Une esthétique qui s'exprime en quatre caractères que mon professeur Tan m'avait fait calligraphier :

qing 清

yuan 遠

yuan 远

li 理

clair, profond, lointain, suivant le fil des choses

avec ce splendide double sens : *li*, la rationalité, « suivre les nervures du jade », est le verbe pour « jouer de la musique » (note au « Dongcheng gaoju chang » 東城高且長, un des Dix-neuf poèmes anciens *Gushi shijiu shou* 古詩十九首 des Han).

Ce n'est que trente ans après, grâce à la lecture du mémoire de master de Liu Yun sur les *piaoyou* 票友⁴ que je découvris un pré-écho écrit du sentiment exprimé par Cheng.

Ce texte, c'est *La nuit de la mi-automne sur la colline du Tigre* (*Huqiu zhongqiu ye* 虎丘中秋夜), que l'on me permettra de citer en abrégé⁵ :

À la tombée de la nuit, voici de toutes parts sonner les flûtes et battre les tambours à grand fracas. 天暝月上, 鼓吹百十處, 大吹大擂, 十番鑼鈸

À la première veille de la nuit, tambours et cymbales s'apaisent peu à peu tandis que les cordes et les flûtes s'éveillent au milieu des chants 更定, 鼓鑼漸歇, 絲管繁興,

À la deuxième veille de la nuit, on retrouve le calme, les instruments sont abandonnés. Seul le son mélancolique, âpre, pur et filé d'une flûte répond encore à une voix, tour à tour dans trois ou quatre endroits. 二鼓人靜, 悉屏管弦, 洞簫一縷, 哀澀清綿, 與肉相引

À la troisième veille de la nuit, un homme, perché sur un rocher. Sa voix s'élève comme un fil de soie. 三鼓, 月孤氣肅, 人皆寂闐, 不雜蚊虻。一夫登場, 高坐石上, 不簫不拍

Je vois qu'il me reste un chemin à parcourir jusqu'au silence de la voix. Sur ce chemin, un homme me précède, m'attend : comme moi il a pour prénom François.

La part d'ombre du soleil

« La mystique de saint François exalte la nature, le vivant, l'eau, le feu. J'y trouve une résonance chinoise. »

Depuis le début 2019, je suis abonné via une application sur mon téléphone mobile à un éphéméride qu'émet le musée de la Cité interdite de Pékin, *Mon Gugong*

⁴ Liu Yun, *De la transmission dans les communautés des piaoyou : Une étude anthropologique sur les amateurs pratiquants de l'opéra chinois et leur groupe*, mémoire de master sous la direction de Catherine Capdeville, INALCO, juin 2019.

⁵ Zhang Dai 張岱 (1597-1689), *Tao'an Mengyi* 陶庵夢憶 (Souvenirs rêvés de Tao'an), c. 1665, traduit par Brigitte Teboul-Wang, Paris, Gallimard, 1995. Cité par Liu.

quotidien 每日故宮. Chaque jour un nouvel objet apparaît, et comme dans une version alsacienne, stricte, du calendrier de l'Avent, on ne peut pas anticiper ce que demain nous réserve, alors que l'on peut feuilleter à loisir le passé, y compris celui que je n'ai pas connu, du temps où mon téléphone n'était pas connecté. De ces objets quotidiens d'admiration, fort peu sont à mon goût, et je n'arrive à en apprécier qu'une poignée ; que de dorures et de boursouflures pour une calligraphie de Wu Changshuo 吳昌碩 (19 juin, 6 juillet 2018) ou de Zhao Mengfu 趙孟頫 (22 novembre 2017).

Non, j'associe plutôt l'art et l'esthétique développées par François Cheng à ceux de Soulages (né en 1919), son opposé nocturne⁶, mais plus encore qu'aux vitraux de Conques, c'est à ceux du dominicain Kim En Joong (né en 1940) dans la basilique de Brioude (2008) que je les associe depuis que j'ai découvert ceux-ci *in situ* (alors que je ne connaissais pas la collaboration entre les deux artistes) : l'art chrétien, vu de l'intérieur par un regard asiatique⁷.

⁶ Dans une entretien avec un peintre et critique américain, et en opposé total à la lecture chinoise de la calligraphie, Pierre Soulages réfutait explicitement la lecture de ses peintures comme traces du mouvement du pinceau. « He decided that there was something fundamentally wrong with graphism, with the kind of line that conducted the spectator's eye around the canvas and seismographically recorded the artist's movements. Surely the most important part of the art experience lay in the rapport between the spectator and the work, the object, and not in that between the painter and the object, or the painter and spectator ». James Fitzsimmons, *Soulages Catalogue*, NYC, Kootz Gallery, 1955.

⁷ François Cheng 程抱一 et Kim En Joong 金寅中, *Vraie lumière née de vraie nuit (Zhenguang chuyu zhenye 真光出於真夜)* 24 poèmes accompagnés de 8 lithographies, Paris Le Cerf, 2009.



Illustration 1 Kim, vitrail, basilique de Brioude (photo Chantal Rader)

La part féminine

Sollicité par des sinologues spécialistes de l'esthétique musicale antique (ou des spécialistes de l'esthétique musicale de la Chine antique) pour discuter leurs travaux lors de l'International Conference Association for Asian Studies de Toronto en 2017,

je découvre l'eurobass grenobloise⁸ et Noa Hegesh⁹, Eleanor Lipsey¹⁰, Avital Rom¹¹ avec leur panel "Perceptions of Music and Sound in Early and Early Medieval China" ; avec Julie Gary, qui vient de soutenir en 2015 sa thèse¹², c'est tout un renouvellement mais surtout une continuation de l'esthétique chinoise ; après Pierre Ryckmans¹³, François Cheng¹⁴, Kenneth DeWoskin¹⁵, Georges Goormaghtigh¹⁶, Lothar von Falkenhausen¹⁷, l'art de développer l'écho intérieur des textes anciens, un art qui passe, nécessairement, par la traduction. Comme le travail auprès de Jacques Gernet et Pierre-Étienne Will me l'a enseigné, là où les Chinois d'hier ou d'aujourd'hui comme les Japonais se contentent dans leurs gloses voire dans leurs traductions en langue moderne de recopier les caractères qu'ils ne comprennent pas, ceux qui travaillent vers une langue cible radicalement différente (qu'ils soient eux-mêmes Chinois ou pas) doivent traduire, et donc faire des choix et être critiquables, pour être compréhensibles. J'ai été témoin un peu éberlué de la polémique qui opposait Lin Youren 林友仁¹⁸, mon professeur de *qin* au conservatoire de musique de Shanghai, et Niu Longfei¹⁹, spécialiste d'archéologie musicale, sur la compréhension de vocables chez Xu Shangying 徐上瀛²⁰, dont la signification fut donnée en français quelque temps plus tard par Goormaghtigh, signification ainsi compréhensible pour un musicien d'une tout autre culture comme Christophe Coin, violoncelliste qui avait découvert le texte grâce au violoncelliste et ethnomusicologue Franck Bernède.

Cet écart de la traduction, que pratique Cheng, comme de la pensée et de l'écriture dans une langue jadis étrangère, crée un espace, qu'en japonais on nommerait *ma* 間, interstice, « le soleil dans la porte », qui donne du jeu, c'est le vide du moyeu qui permet à la roue de tourner (*Daode jing* 道德經 11). Mais Egesh, Lipsey, Rom, Gary sont des jeunes femmes, et les voir se coltiner des textes anciens, refaire des calculs oubliés, retraduire des textes établis, bref travailler, manipuler, est une joie inattendue et tellement espérée. Et de cet avenir qu'elles nous offrent, tout autant qu'il s'offre à elles, je ne sais rien que je puisse dire.

⁸ poisson également nommé bar commun, ou encore perche de mer, loup.

⁹ Noa Hegesh (University of Pennsylvania): « Muddled Circles: A non-linear approach to the perception of sound and music theory in early China ».

¹⁰ Eleanor Lipsey (SOAS): « Instrumental Music Performance in Early Medieval China ».

¹¹ Avital Rom (Cambridge): « The Rhetoric of Telling and Retelling Music Narratives – Understanding Han Thinkers through an Analysis of their Accounts on Musicians ».

¹² Julie Gary, *Esthétique de la musique en Chine médiévale. Idéologies, débats et pratiques chez Ruan Ji et Ji Kang*, thèse de doctorat de l'École Normale Supérieure de Lyon, sous la direction de Romain Graziani, 16 décembre 2015.

¹³ Pierre Ryckmans, *Les "Propos sur la peinture" de Shitao, Traduction et commentaire pour servir de contribution à l'étude terminologique et esthétique des théories chinoises de la peinture*, Bruxelles, Institut belge des hautes études chinoises, 1970.

¹⁴ François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, 1977.

¹⁵ Kenneth DeWoskin, *A song for one or two : music and the concept of art in early China*, Ann Arbor, Ann Arbor Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1982.

¹⁶ Georges Goormaghtigh, *L'art du Qin : deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Bruxelles, Institut belge des hautes études chinoises, 1990.

¹⁷ Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music. Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

¹⁸ Lin Youren 林友仁, « "Qin, kanhou tongyuan shuo" zhiyi—yu Niu Longfei tongzhi shangjue » “琴，坎侯同源说”质疑——与牛龙菲同志商榷 (Discussion avec le camarade Niu Longfei pour éclaircir un doute sur l'équivalence entre “qin” et “kanhou”), *Shanghai yinxun* 上海音讯 1983 n° 1, p. 39-44.

¹⁹ Niu Longfei 牛龙菲, « Zai shuo "Qin yu kanhou erzhe, benshu tonglei qi yuan chu yi" jian da Lin Youren tongzhi » 再说“琴与坎侯二者，本属同类其源初一”——兼答林友仁同志 (Encore une fois à propos des mots “qin” et “kanhou”, la première source de ce genre. En réponse au camarade Lin Youren), *Shanghai yinxun* 上海音讯 1984 n° 1, p. 29-35.

²⁰ Xu Shangying 徐上瀛, *Xishan qinkuang* 谿山琴况 (Les vingt-quatre saveurs du qin), *Dahuan'ge qinpu* 大還閣琴譜, 1673.

Cependant, comme le soleil qui tourne et ne passe qu'épisodiquement dans la porte, comme la roue, cette part féminine de l'étude de l'esthétique chinoise, qui se présente et s'assume comme continuité, représente pour moi un tournant épistémologique, ou plutôt un série de méandres, ces fameux *qu* 曲 qui ont donné leur nom aux airs de musique.

On pourrait à leur propos parler de tournant culturel²¹, de tournant épistémologique de l'histoire culturelle, croisement de la sinologie et des sciences humaines, tournant de l'histoire vers l'ethnologie, tournant de l'ethnologie vers l'histoire, si évidemment notre maître Jacques Gernet (1921-2018) ne l'avait de longtemps tiré de l'enseignement de son père et maître Louis (1882-1962).

Mais il s'agit aussi avec Avital Rom qui explore les relations entre musique, son et silence, du tournant narratif²² et du tournant des études des rapports parole/musique²³ ; il s'agit avec Eleanor Lipsey du *performance turn* qui associe études du rituel et études du spectacle²⁴ ; il s'agit avec Noa Hegesh du *sonorous turn* ou de l'essor des 'Sound studies'²⁵ : comme elle le souligne, dans le *Shishuo xinyu* 世說新語, beaucoup d'anecdotes se terminent par le silence.

On pourrait enfin saluer un tournant féminin dans les études de la musique chinoise, si ces jeunes femmes n'avaient été précédées par Cao Anhe 曹安和 (1905-2004)²⁶ et Rulan Chao Pian 趙如蘭 (1922-2013)²⁷, elles-même suivies par Lucie Rault²⁸, Barbara Mittler²⁹, Helen Rees³⁰, Catherine Capdeville-Zeng³¹.

Il s'agit enfin d'un tournant musical de la sinologie, avec des études de la parole et de la musique et des récits narratifs qui poseraient : « quel est l'usage du texte ? », « à quoi sert le texte ? », et non plus « quel en est le sens ? ». Et une réponse serait : les textes sont là pour être dits et écrits, copiés et traduits, comme dans le cas des études taoïstes où il a été établi par Kristofer Schipper que la moitié des livres du *Daozang* 道藏 sont des textes rituels. Je salue donc ce tournant vers les études de performance. Et je loue la pratique de la lecture, de la traduction et de la discussion de textes. Car cette pratique est — en ce qui concerne la musique — ce que Joseph Lam³² appelle précisément « *musiking* », cette part féminine de la création artistique.

²¹ Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, Berlin, De Gruyter, 2016

²² Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, Paris, Le Seuil, 1955 ; *Temps et récit*, 1983, 1984, 1985 / *Time and Narrative*, 1984, 1985, 1988. Roland Barthes, Algirdas Greimas, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, *Communications*, n° 8, 1966. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

²³ Steven Paul Scher, Walter Bernhart; Werner Wolf (dir.), *Word and music studies : defining the field : proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1997. Thomas Dommange, *L'Homme musical : la notation en mots dans l'œuvre de Schumann*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2010

²⁴ Richard Schechner, *Essays on Performance Theory*, New York, Drama Book specialists, 1977. Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ, 1982.

²⁵ R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart, 1977.

²⁶ Cao Anhe, *Xian cun Yuan Ming Qing nan bei qu quan zhe (chu) yue pu mu lu* 現存元明清南北曲全折(齣) 樂譜目錄, Beijing, Renmin yinyue chubanshe — Xinhua shudian Beijing faxing suo faxing, 1989. Edition de Rong Zai, *Xiansuo shisan tao* 弦索十三套, 1811, Beijing, Yinyue chubanshe, 1955.

²⁷ Rulan Chao Pian, *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation*, Harvard University Press, 1967.

²⁸ Lucie Rault, *La cithare zheng*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Université de Paris X Nanterre, 1973.

²⁹ Barbara Mittler, *Dangerous tunes : the politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan, and the people's Republic of China since 1949*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1993.

³⁰ Helen Rees, *Echoes of history : Naxi music in modern China*, New York, Oxford University Press, 2000.

³¹ Catherine Capdeville-Zeng, *Rites et rock à Pékin : tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Paris, Les Indes savantes, 2001.

³² Joseph S. C. Lam, « Music and Masculinities in Late Ming China », *Asian Music*, vol. 42, n° 2, 2011, p. 112–134. JSTOR, www.jstor.org/stable/41307915.