



**HAL**  
open science

# Les compositeurs chinois à l'heure de la mondialisation R-R-R : Résider-Résonner-Résister

Bernard Marie-Hélène

► **To cite this version:**

Bernard Marie-Hélène. Les compositeurs chinois à l'heure de la mondialisation R-R-R : Résider-Résonner-Résister. Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours - EHESS, Apr 2011, Paris, France. halshs-00670728

**HAL Id: halshs-00670728**

**<https://shs.hal.science/halshs-00670728>**

Submitted on 16 Feb 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# ***Les compositeurs chinois à l'heure de la mondialisation***

## ***R-R-R : Résider-Résonner-Résister***

**Marie-Hélène BERNARD**

Thèse sous la direction de François Picard, Université Paris-Sorbonne (Centre de recherches Patrimoines et langages musicaux)

### **Introduction**

Les livres les plus récents consacrés à l'histoire de la musique du XX<sup>e</sup> siècle comportent désormais souvent une page ou deux consacrées aux compositeurs chinois. Il a fallu attendre les années 90 pour que celle-ci puisse s'écrire ; jusque-là, les seuls compositeurs asiatiques connus du public mélomane étaient le japonais Takemitsu et dans une moindre mesure le coréen Isang Yun<sup>1</sup>. D'un autre côté, si de nombreux compositeurs occidentaux se sont nourris des cultures asiatiques, ils ont été plutôt attirés par l'Inde, le Japon ou l'Indonésie et la Chine était largement restée *terra incognita*. En quelques années, il s'est donc opéré un étonnant retournement : la Chine, restée pratiquement en dehors du dialogue Orient-Occident, a fait brusquement apparaître sur la scène internationale une génération de compositeurs brillants. Pour mesurer la vitesse de ce changement, on peut évoquer Tan Dun qui, en 1976, entendit pour la première fois de sa vie, à l'âge de dix-neuf ans, un orchestre occidental ; trente ans plus tard, le Metropolitan de New York lui a ouvert ses portes pour la création d'un des opéras les plus coûteux qu'il ait jamais produits.

Il se trouve que pour des raisons historiques, presque tous ces compositeurs se sont dispersés aux quatre coins du monde : pour ceux qui s'intéressent aux phénomènes de mondialisation artistique, ils offrent donc matière précieuse d'observation. Les traditions d'étude de la musicologie historique ont développé peu d'outils pour décrypter les phénomènes de circulation dans le monde de la musique « savante » suscités par la globalisation. Avancer dans cette problématique nécessite le recours à une interdisciplinarité qui, outre bien sûr la musicologie, devrait idéalement intégrer l'ethnomusicologie, l'anthropologie culturelle et les *postcolonial studies*... Pour comprendre la logique compositionnelle de ces créateurs en rapport avec leur contexte de vie<sup>2</sup>, j'ai emprunté à Chen Zhen (1955-2000) – un plasticien chinois de la même génération, qui s'est beaucoup plus interrogé sur sa condition d'artiste « transplanté » que les compositeurs – les trois concepts qu'il a introduit pour condenser son parcours d'artiste, trois mots en R, ceux de « résidence, résonance et résistance <sup>3</sup> ».

---

1 S'y rajoutaient en France les compositeurs vietnamiens Ton Tât Tiet ou N'guyen Dao.

2 Il convient de préciser que contrairement à ce que pourrait laisser suggérer le titre, cette étude se restreint aux compositeurs de Chine continentale qui se sont fait connaître en Occident, laissant de côté les compositeurs de Taiwan, de Hong-Kong, l'ancienne génération de compositeurs de Chine continentale, connue généralement des seuls spécialistes de la Chine, et les compositeurs qui peuvent être actifs en Chine mais qui n'ont pas été reconnus au niveau international.

3 Voir en particulier CHEN Zhen, *R-R-R*, Prato-Siena, Gli Ori, 2003.

## Mes sources

J'ai réalisé une vingtaine d'entretiens et sélectionné une cinquantaine de partitions, assorties des notes de programme et des enregistrements correspondants. Les entretiens étaient assez personnalisés en fonction du parcours du compositeur et de ses orientations esthétiques mais comprenaient des questions communes ; ils ont été réalisés en Chine et en France et j'ai pu revoir quelques compositeurs plusieurs fois. Je n'ai par contre pas eu les moyens d'interviewer les compositeurs installés au États-Unis, mais il existe beaucoup plus de sources internet et d'articles les concernant. Même si je suis consciente de la limite de cet exercice, avec toute la dimension de représentation qu'elle comporte de la part du compositeur, je pense néanmoins que leur contenu est précieux, surtout si les propos sont confrontés aux partitions. La distance induite par ma position d'« étrangère » et une certaine proximité amenée par le fait que je suis aussi compositrice<sup>4</sup> ont dû influencer sur ces rencontres mais d'une manière difficilement repérable ; j'espère en tout cas avoir pu ménager l'équilibre entre l'empathie et la nécessaire distanciation qu'implique ce genre de recherche. Dans mon choix d'œuvres, il est certainement intervenu à la fois ma propre subjectivité esthétique et des raisons pratiques<sup>5</sup>, même si certaines pièces étaient incontournables. Les catalogues et sites des compositeurs ont été aussi une source importante d'informations. Du fait de l'éclatement géographique entre l'Europe, les États-Unis et la Chine, il s'agit d'un corpus important avec tout ce que cela comporte de problèmes de sélection et de risques d'égarement.

Les recherches académiques faites déjà sur ce sujet sont peu nombreuses, surtout en ce qui concerne les toutes dernières évolutions. Un travail de pionnier a été entrepris par Frank Kouwenhoven qui a publié entre 1990 et 1992 des articles dans la revue *Chime*. On peut aussi lire des entretiens réalisés par le musicologue Enzo Restagno vers la même époque, publiés dans l'ouvrage *La Musica Cinese*. Un livre d'une sinologue allemande Barbara Mittler, *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949* est surtout axé sur le rapport de la musique avec la politique chinoise. Les travaux qui ont été réalisés par la suite concernent généralement un compositeur particulier<sup>6</sup>. Ajoutons que le monde académique chinois semble fort peu se consacrer à cette problématique<sup>7</sup>.

## Quelques rappels d'histoire

Ce qu'il faut d'abord souligner, c'est que l'ouverture de la Chine à l'Occident fut un mouvement contraint (sur fond de défaites militaires) et tardif (par rapport au Japon par

---

4 Fait que je n'ai pas caché mais que je n'ai pas non plus spécialement mis en avant.

5 Nombre de ces partitions ne sont pas facilement accessibles et pas toujours éditées ; certaines m'ont été confiées directement par les compositeurs.

6 Une thèse du musicologue taiwanais Lien Hsien-Sheng a été consacrée à Chen Qigang, un long entretien avec Chen Qigang et Wen Deqing réalisé par Nicolas Donin a été publié dans la revue *La route de soi - Circuit*. Du côté américain, plusieurs articles ont été publiés dans le volume 26 de *Contemporary Music Review* et dans le livre *Locating East Asia in Western Art Music* édité par Yayoi Uno Everett et Frederick Lau. En Allemagne, différents articles ont été publiés dans le numéro 12 de *World New Music Magazine*, en particulier par Christian Utz.

7 Un livre *A Critical History of New Music in China*, écrit par le Hongkongais C. C. Liu, aborde en fait tout le vingtième siècle et consacre donc peu d'espace à la « nouvelle vague » chinoise.

exemple). Au début du vingtième siècle, il apparut aux Chinois la nécessité de s'emparer des outils de la modernité occidentale. Le fait que la Chine se sentait vaincue par les puissances étrangères provoqua une sorte d'urgence dans cette prise de conscience, ce qui eut beaucoup de conséquences, comme le souligne le musicologue C.C. Liu, originaire de Hong-Kong :

Sans les « guerres de l'opium », nous aurions été capables de fusionner graduellement les styles musicaux occidentaux et chinois. Mais les guerres ont entraîné un réveil soudain et impitoyable. Tous les problèmes étaient si pressants qu'il n'y avait pas le temps pour faire les choses à notre propre rythme<sup>8</sup>.

La musique classique occidentale, précédée par les fanfares militaires et les hymnes chrétiens, s'est propagée lentement à partir de 1920 (surtout à Shanghai), grâce à des musiciens russes blancs, relayés par des musiciens juifs fuyant le nazisme. Peu à peu a donc émergé l'image du compositeur, au sens occidental du terme, image d'ailleurs assez antagoniste avec les fondements de la culture chinoise qui, à la nouveauté en soi, a toujours préféré la copie et la variation. On voit en tout cas apparaître dans la première moitié du vingtième siècle des œuvres de « musique chinoise de style européen », pour reprendre les termes des premiers compositeurs comme Xiao Youmei (1884-1940) ou Ma Hsiao-Ts'iun (1911-1991); il y eut même des partitions atonales écrites par Zhu Jingqing (1923-), plus connu sous le pseudonyme de Sangtong.

L'arrivée au pouvoir de Mao Tsé-toung en 1949 changea considérablement la donne : les compositeurs se retrouvèrent enrôlés au service des masses et le pouvoir encouragea le développement d'une musique nationale chinoise « positive » à partir de mélodies populaires bâties sur des gammes pentatoniques, le tout déployé sur un fond harmonique et formel hérité du dix-neuvième siècle occidental. Le déclenchement par Mao Tsé-toung de la Grande Révolution culturelle chinoise en 1966 bouleversa de nouveau totalement ce paysage musical. Tous les conservatoires furent alors fermés, leurs enseignants persécutés, envoyés en prison ou en camp de rééducation. Sous la houlette de Jiang Qing, épouse de Mao Tsé-toung, la musique occidentale, symbole de décadence bourgeoise, fut interdite, mais les musiques traditionnelles étaient également prohibées. L'opéra révolutionnaire, avec seulement huit pièces autorisées, envahit le pays entier. C'est pourtant de cet épisode tragique de l'histoire chinoise qu'émergera la génération de compositeurs chinois connue actuellement.

## Chapitre premier : RÉSIDER

Le premier des concepts de Chen Zhen que je souhaite utiliser pour éclairer les trajectoires de ces compositeurs est celui de « résidence ». Celui-ci utilise en fait un terme chinois assez rare, réservé surtout aux soldats stationnés en garnison et aux diplomates,

---

8 Cité par Barbara MITTLER, « The C.C. Liu Collection », in <http://www.sino.uni-heidelberg.de/library/ccliu.htm>.

« Without the Opium Wars we might have been able to gradually merge Western and Chinese musical style. But the Wars meant a sudden and ruthless awakening. All the problems were so urgent and there was no time to do things in one's own pace. » (Traduction de l'auteur)

qui signifie « résider temporairement ». Son caractère combine deux parties graphiques : le cheval et le maître de maison. La plasticité de la langue chinoise fait apparaître du coup une articulation possible entre deux notions qui pourraient paraître de prime abord antagonistes : la notion d'ancrage, avec ce que cela implique d'implantation en profondeur, et celle de mobilité puisque l'on peut à tout moment être amené pour des raisons souvent extérieures à devoir se déplacer. Pour Chen Zhen, il s'agit « d'être à la fois mobile et son propre maître, de ne jamais perdre le sens, la direction<sup>9</sup> ». Cette notion de résidence peut relier du coup des compositeurs qui ont vécu les mêmes expériences historiques très fortes, tout en étant dispersés entre les États-Unis, l'Europe, l'Australie et même... la Chine. Ce n'est alors plus dans la géographie que l'on peut chercher un ancrage commun, mais plutôt dans l'histoire, une histoire très singulière, à savoir la traversée de dix années de Révolution culturelle, synonymes d'une première « affectation » dans un coin reculé de Chine, puis celle de dix années d'ouverture, marquées par le retour dans les grands centres urbains en pleine effervescence et l'accès tant désiré à la formation de compositeur ; puis, pour beaucoup, la transplantation à l'étranger, alors que parallèlement la Chine entrait spectaculairement dans l'économie de marché.

## La Révolution culturelle

Rappelons que dès la fin de 1968, tous les jeunes citoyens ont été envoyés à la campagne pour se faire rééduquer selon les directives de Mao Tsé-toung. Les souvenirs de ceux qui ne savaient pas encore qu'ils deviendraient compositeurs sont très contrastés selon le lieu où ils ont été affectés et la durée de leur séjour (qui se comptait souvent en de nombreuses années). La diffusion massive de l'opéra révolutionnaire exigeait de nombreux musiciens et la pratique d'un instrument était donc la voie royale pour échapper au repiquage du riz et autres travaux des champs. Presque tous les compositeurs connus actuellement ont donc commencé leur carrière de musicien en accompagnant l'opéra révolutionnaire, souvent dans une province reculée. Ils ne se contentaient pas de jouer d'un instrument, voire de jongler entre plusieurs, ils se mirent aussi à diriger et à écrire des arrangements pour des formations disparates, se forgeant ainsi une précieuse oreille d'orchestrateur. D'une certaine manière, l'expérimentation directe, presque sauvage, remplaça la formation académique. Certains purent découvrir des musiques rurales inconnues du monde citoyen. Face à un avenir totalement bouché, ces jeunes nourrissaient une formidable envie d'apprendre et d'entreprendre qui explosa avec la fin de la Révolution culturelle et le début de l'ouverture. Pour cette génération qui compte beaucoup de sacrifiés, cet épisode historique n'aura donc pas été seulement la traversée d'un grand désert, comme on pourrait le penser de prime abord. C'est une expérience en tout cas totalement singulière qui laissa pour certains des traces très douloureuses<sup>10</sup>. Il suffit souvent de connaître simplement la date de naissance d'un compositeur pour comprendre déjà beaucoup de son parcours. A quelques années près en effet, le rythme des événements politiques pouvait dicter un vécu totalement différent. Ainsi, il n'est absolument pas anodin d'avoir traversé la Révolution culturelle en étant déjà adolescent

---

9 CHEN Zhen, *Les entretiens*, sous la direction de Jérôme Sans, Paris, Les presses du réel/Palais de Tokyo, 2003, p. 254-255.

10 Certains ont dû dénoncer leurs parents, d'autres ont vu des membres de leur famille se suicider.

ou jeune adulte, ou en ayant par contre encore des yeux d'enfant.

## L'explosion des années 80

En 1978, le Conservatoire de Pékin rouvrit ses portes et des dizaines de milliers de candidats postulèrent pour les quelques places disponibles. La classe de composition va compter parmi ses trente étudiants, Chen Yi (1953-), Chen Qigang (1955-), Guo Wenjing (1956-), Qu Xiaosong (1952-), Tan Dun (1957-), Zhou Long (1953-), tous promis ultérieurement à une brillante carrière. Cette classe extraordinaire concentrait un potentiel qui s'était agrégé durant dix longues années. En très peu de temps, ces étudiants s'approprièrent un répertoire couvrant plusieurs siècles de musique européenne, étudiant d'arrache-pied l'harmonie, le contrepunt et les techniques d'orchestration occidentales. Ils devaient aussi mémoriser des chants populaires et faire un travail de terrain ethnomusicologique à la fin de chaque année scolaire. Les futurs compositeurs avaient par contre fort peu accès aux enregistrements ou partitions de musique du XX<sup>e</sup> siècle. Ils découvriront la modernité occidentale grâce à des invités étrangers (en particulier le britannique Alexander Goehr, mais aussi Crumb, Takemitsu, Ligeti...). Par rapport au contexte culturel et politique chinois, la première moitié des années 1980 relève d'un miracle fragile ; dans une véritable ébullition créative (*wenhua re*, la fièvre culturelle), les artistes se mélangeaient et débattaient passionnément. Ce mouvement moderniste, bien différent du sens occidental, avait pour but essentiel de libérer l'art du message politique et moral. Les jeunes compositeurs commencèrent donc eux-aussi à exprimer le refus d'être « au service des masses » et tentèrent de se forger un langage personnel différent de celui de leurs aînés. La cassure de transmission entre les générations provoquée par la Révolution culturelle facilitait finalement l'émergence d'un univers musical radicalement nouveau. On assista au développement de la musique de chambre<sup>11</sup>, avec ou non intégration d'instruments traditionnels chinois. Il se créa des œuvres étonnantes, comme *Yi Feng* (1982) de Ge Ganru (1954-), une pièce pour violoncelle solo (utilisant une *scordatura* et de nombreux modes de jeu nouveaux) ou *Tianlai* (Les sons de la nature) (1986) de He Xuntian (1954-), pour sept instrumentistes qui jouaient d'une trentaine d'instruments bricolés. Certains compositeurs commencèrent à remporter des prix à des concours internationaux, au grand étonnement des autorités chinoises. Un festival en 1986 à Hong-Kong marqua l'apothéose de ce que l'on commençait à appeler « la nouvelle vague »<sup>12</sup> des compositeurs chinois. Il y fut présenté deux œuvres particulièrement marquantes de ce mouvement : *Mong Dong* (1984) de Qu Xiaosong et *On Taoism* (1985) de Tan Dun ; dans chacune d'elles, le compositeur chantait lui-même la partie soliste. Tan Dun composa *On Taoism* en hommage à sa grand-mère disparue en une semaine, sans plan préconçu, comme « un enfant se chantant à lui-même<sup>13</sup> » : s'appuyant sur les concepts taoïstes du « non-agir », il cherchait à faire naître sa musique d'un seul souffle. La presse officielle se mit dès 1986 à publier des articles très critiques sur les productions de cette « nouvelle vague ». Mais beaucoup de ces jeunes

---

11 Genre très peu développé en Chine auparavant.

12 Le terme avait été lancé officiellement par le musicologue Wang An'guo dans un article très élogieux.

13 Frank KOUWENHOVEN, « Madly singing in the Mountains, Mainland China's New Music (2) », in *Chime*, n°3, Leiden, 1991, p. 49. « like a child, singing to himself »

compositeurs étaient déjà en train de partir aux quatre coins du monde, généralement dans le cadre d'échanges officiels.

### **La dispersion d'une génération**

Comprendre en profondeur ce qui suscitait à l'époque une telle envie de quitter la Chine n'est pas chose si aisée. Autour de ce sujet, la parole reste prudente et fort contrôlée. Dans cette volonté de partir à l'étranger, c'est surtout le désir de parfaire sa formation et de découvrir des horizons nouveaux qui semble avoir prévalu. L'époque ne permettant pas encore d'obtenir très facilement un visa, chacun commença à fourbir ses armes pour réussir à quitter le pays. Les premiers partis furent Bright Sheng [Sheng Zhongliang] (1955-) qui arriva aux États-Unis dès 1982 et Chen Qigang qui gagna la France en 1984. Chou Wen-Chung (1923-), compositeur et testamentaire de Varèse qui enseignait à la prestigieuse Columbia University, joua un rôle capital dans cette vague de départs. L'Europe était la plupart du temps un second choix. La profusion de tout ce que pouvait offrir l'Occident fut souvent un vrai choc pour les nouveaux arrivants. Soucieux de conquérir leur nouveau pays dont il leur fallait réussir à comprendre les règles de fonctionnement, ils choisirent d'abord d'être à nouveau de très bons élèves, s'efforçant de décrocher toutes les récompenses académiques que l'on peut attendre d'un compositeur occidental. Leurs premières œuvres jouées semblent très proches de celles de leurs homologues occidentaux. Certains de ces étudiants eurent la chance de vivre certains rapports privilégiés qui les marquèrent beaucoup, comme par exemple Xu Yi (1963-) avec Gérard Grisey et Chen Qigang qui fut le dernier élève d'Olivier Messiaen. La plupart eurent tendance à prolonger ce qui au départ ne devait être qu'un séjour d'étude, arguant souvent du fait qu'en restant dans leur pays d'accueil, ils disposaient de meilleures conditions de création. Cette tendance se renforça encore en 1989 avec les événements de Tian'anmen qui brisaient beaucoup d'espairs. Si l'on s'en tient aux motifs avancés, on serait plutôt ici du côté de la figure de l'émigré, quittant son pays d'origine pour conquérir au loin de meilleures conditions de vie que de l'exilé. D'ailleurs avec le boom économique que connaît actuellement la Chine, un certain nombre de compositeurs qui avaient passé de longues années à l'étranger ont choisi de rentrer définitivement. Chen Zhen quant à lui, se définissait comme un « fugitif spirituel », pensant que c'était l'installation hors de son pays natal qui lui avait permis de redéfinir sa vie et son art.

## **Chapitre 2 RÉSONNER**

Le deuxième concept que je souhaite développer est celui de résonance. On aurait pu penser que Chen Zhen choisisse le terme *yun*, couramment utilisé dans les textes d'esthétique traditionnelle chinoise, au sens de « rime », « écho ». Mais il a utilisé un terme plus récent *gong ming*<sup>14</sup>, voulant souligner l'importance pour lui d'une notion de « vrai dialogue qui peut advenir après un certain temps de résidence avec le lieu et le contexte<sup>15</sup> ». Ce terme est plus large que le terme de synthèse, utilisé souvent par les musicologues occidentaux pour définir le travail de jonction entre Orient et Occident, que

---

14 Le terme *gong* implique la notion de mise en commun, d'un « faire ensemble ».

15 CHEN Zhen, *Les entretiens*, op. cit., p. 255.

souvent les compositeurs asiatiques n'apprécient guère. L'idée de synthèse contient d'ailleurs de manière sous-jacente le principe d'une rencontre entre deux univers antérieurs clos et parfaitement constitués, assez problématiques à circonscrire dans ce monde de plus en plus globalisé qui est le nôtre. Le terme de résonance me paraît donc plus adéquat pour décrire cette sorte de circulation entre différentes couches de mémoire qui opère dans l'acte de composer. L'Occident ayant modelé les bases et les normes de la « composition chinoise », c'est d'abord cette influence que je voudrais évoquer, pour ensuite tenter d'examiner par quels biais la tradition chinoise, a irrigué, selon des strates bien différentes, un grand nombre d'œuvres.

## I L'Occident

Historiquement, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, beaucoup d'intellectuels et d'artistes chinois se sont trouvés dans une profonde ambivalence envers l'Occident, qui pouvait aller jusqu'à un véritable sentiment d'écartèlement entre l'envie d'ouverture et l'exigence de rester fidèle à la tradition nationale. Pour Mao Tsé-toung, il fallait s'efforcer de maîtriser les deux héritages, d'en absorber les « points forts » et de les combiner, de les mélanger et de les fondre en un tout organique : « Le résultat n'est ni un âne, ni un cheval, mais un mulet<sup>16</sup> ». La longue période de fermeture avec le monde extérieur qu'a été la Révolution culturelle fit resurgir le désir de s'approprier le savoir occidental dans un regain de force peut-être encore jamais inégalé. En conséquence, les compositeurs qui quittaient la Chine dans le milieu des années 80 avaient déjà un bagage technique solide quant à la musique tonale européenne. Par contre, ils s'approprièrent assez peu les conceptions des avant-gardes occidentales. Certains, comme Chen Yi concèdent au sérialisme d'avoir élargi leurs horizons : « Cela m'a aidé à élargir ma palette compositionnelle plutôt que d'être cantonnée dans une sonorité toujours consonante<sup>17</sup> ». Les idées de John Cage rencontrèrent plutôt paradoxalement peu d'écho, si ce n'est chez Tan Dun à qui il permit « de découvrir des structures et des sons jusqu'alors inconnus, en gardant une constante ouverture d'esprit<sup>18</sup> ». Quelques références reviennent néanmoins comme celles de Crumb (le plus fréquemment cité), Ligeti, Lutoslawski, Chostakovitch (autant comme modèle humain que musical) et surtout Bartók. Les recherches de celui-ci sur le folklore ont rencontré beaucoup d'écho chez les musiciens chinois qui avaient finalement les mêmes problèmes à résoudre que le compositeur hongrois. Dans un effet de miroir, on peut trouver des jeux de citations comme chez Tan Dun qui introduit un extrait du *Clavier bien tempéré* dans sa pièce *Ghost Opera* (1995). La fracture esthétique entre l'Europe et les États-Unis se reflète par contre clairement chez nombre de compositeurs.

---

16 Voir Laurent FENEYROU, « Situations chinoises (1949-1989) Maoïsme et art musical d'Occident », in *Résistance et utopies sonores - Musique et politique au XX<sup>e</sup> siècle*, Publication CDMC sous la direction de Laurent FeneYROU, Paris, octobre 2005. p. 98.

17 John de Clef PINEIRO « An Interview with Chen Yi, 7/26/2001 » in [www.newmusic.org/v9n4/v94chen\\_yi.htm](http://www.newmusic.org/v9n4/v94chen_yi.htm).  
« It helped me to broaden my compositional palette, rather than being limited to or framed in an ever-consonant sonority. » (Traduction de l'auteur)

18 Cité dans la plaquette éditée par G. Schirmer.  
« Cage led to me discover structures and sounds as yet unknown, by always keeping an open mind. » (Traduction de l'auteur)

On note chez les compositeurs sino-américains une orientation vers une musique minimaliste (pour Qu Xiaosong par exemple) ou vers l'*entertainment* (pour Tan Dun) ainsi qu'une influence du multiculturalisme qui les entraîne à greffer des références musicales très diverses. Des compositeurs comme Chen Yi et Bright Sheng connaissent un grand succès dans le monde symphonique américain avec des pièces assez conventionnelles pimentées d'une certaine touche d'exotisme. Par contraste, les compositeurs installés en Europe ont généralement adopté une écriture plus sophistiquée, plus liée à l'avant-garde et ont plus souvent recours aux ressources offertes par l'informatique musicale. Par effet de transfert, il commença à se développer en Chine un courant de musique électroacoustique influencé par la musique concrète française, sous l'impulsion surtout de Zhang Xiaofu (1954-).

Si ces compositeurs revendiquent finalement peu de modèles se référant à la musique occidentale, leur pratique a néanmoins été modelée en profondeur par cette tradition. Ils ont repris à leur compte les choix de notation musicale qui ont été faits en Occident il y a fort longtemps, ils écrivent pour des formations instrumentales occidentales et tout particulièrement pour l'orchestre symphonique, ils sont ancrés dans un discours polyphonique bien éloigné de l'hétérophonie traditionnelle chinoise et ils ont appris à exploiter la logique de développement du matériau musical qui parcourt l'histoire de la musique européenne.

Mais l'Occident leur aura peut-être surtout permis de redécouvrir l'intérêt de la culture chinoise traditionnelle, comme en témoigne Chen Qigang :

C'est la France qui m'a révélé l'importance de ma propre culture d'origine ; en Chine, de fait, c'était la culture occidentale qui était constamment valorisée et la culture chinoise méprisée<sup>19</sup>.

Ce mouvement, vécu avant eux par nombre d'intellectuels ou d'artistes originaires des pays coloniaux (ou ex-coloniaux), est évoqué admirablement par Homi K. Bhabha, universitaire américain originaire de l'Inde :

Dans le pays d'un autre qui est aussi le sien, la personne se divise, et en suivant le chemin en fourche on se rencontre soi-même dans un double mouvement... Un étranger autrefois, désormais un ami<sup>20</sup>.

## II La Chine, racine essentielle

Cette notion de retour à la culture d'origine est néanmoins assez problématique. D'abord parce que ces artistes ont grandi dans une époque où la vie culturelle était totalement gelée et qu'ils ont donc eu un accès très limité à la tradition chinoise, souvent d'ailleurs à une forme officialisée transmise par le biais des conservatoires, dans un processus de traditions « inventées », au sens où l'entend Éric Hobsbawm. Ensuite parce qu'en Chine,

---

19 Entretien, janvier 2001.

20 Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994. Traduction française *Les lieux de la culture - Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 25.

entre la culture du Nord et celle du Sud, entre la culture des lettrés et celle des paysans, il y a une très grande hétérogénéité. Chacun, selon son milieu familial, sa région d'origine, son vécu semble donc être entré en résonance avec des strates très différentes.

## 1 La culture lettrée

Dans la Chine impériale, la pratique des arts pour les lettrés chinois était essentielle, et cela même s'ils étaient proches du pouvoir : grâce à elle, l'honnête homme pouvait communier avec le monde, accéder à l'harmonie et accomplir son humanité. La peinture, la calligraphie, la poésie, la musique (circonscrite de fait à la pratique de la cithare *qin*) et les échecs se devaient donc d'être pratiqués sans distinction, de manière régulière, conviviale et sereine. Cette tradition a été pratiquement éradiquée et l'on en retrouve des traces plutôt superficielles chez les compositeurs.

Si peu d'entre eux ont introduit le *qin* dans leurs œuvres, alors que cet instrument offre une palette sonore très riche et une grande diversité de modes de jeu, ils confortent néanmoins souvent le statut particulier de cet instrument.

On peut retrouver la calligraphie comme source d'inspiration dans certaines pièces qui tentent de réaliser une traduction, au premier degré, presque mot à mot, du geste calligraphique dans la sphère musicale. Chen Yi composa ainsi une pièce pour luth *pipa* nommée *Dian* (1991), qui s'appuie au niveau de la conception de sa structure sur les traits de pinceau que l'on apprend à tracer quand on veut calligraphier le caractère *yong*. Mais l'influence de cette pratique a pu opérer à un niveau beaucoup plus souterrain comme dans le *Poème lyrique II* (1991) de Chen Qigang. Ce dernier dont le père était un calligraphe réputé, improvisa d'un bout à l'autre la ligne vocale de la pièce<sup>21</sup> : il transposait ainsi le geste calligraphique spontané qui une fois commencé, ne s'autorise pas à s'interrompre. Cela lui permit de rompre avec des principes de construction occidentale qui commençaient à lui peser.

Avec le passage du chinois classique au *baihua*, la langue parlée, qui s'est opéré au début du XX<sup>e</sup> siècle, le lien entre poésie et musique s'est affaibli. Pour les compositeurs actuels, la poésie ne semble pas être une source d'inspiration très importante ; bien sûr, à un premier degré, presque tous ont été amenés au cours de leur carrière à « mettre en musique » des poèmes anciens, même si curieusement, la langue chinoise n'est pas toujours utilisée dans ce genre de pièces. Aux États-Unis, on peut relever beaucoup de compositions pour chœur, ce qui n'est pas le cas en Europe. Si les pièces vocales pour soliste et ensemble instrumental faisant appel à des poèmes ne sont pas très nombreuses, on trouve par contre dans le catalogue de plusieurs compositeurs chinois des œuvres exclusivement instrumentales faisant explicitement référence à l'art de la poésie. Cela peut passer par la citation d'un poème particulier qui sert de source d'inspiration ou par une tentative de transposition plus globale de certaines caractéristiques de la poésie classique.

L'écoute de la nature, dimension essentielle de la tradition lettrée chinoise, a été une thématique surtout reprise par Tan Dun dans ce qu'il appelle sa musique « organique » : il y a recours à des sonorités « naturelles » comme celles de l'eau, des pierres ou du

papier, mêlées souvent aux couleurs de l'orchestre symphonique. Il a greffé à ce type de pièces un discours d'inspiration chamanique, relié à ses souvenirs de jeunesse au Hunan, très séduisant pour son public ; on peut penser néanmoins que Cage a joué une influence dans sa démarche.

Le public occidental cultivé et ouvert aux cultures asiatiques, et de fait susceptible de s'intéresser à la nouvelle musique chinoise, est souvent très attiré par l'univers des lettrés, que ce soit à travers la calligraphie, la peinture sur rouleau ou la poésie classique. Et c'est souvent par ricochet que les compositeurs chinois ont été amenés à vraiment s'en pénétrer, car à quelques exceptions près, il n'a pas pu s'opérer une transmission intime de cette tradition pour cette génération.

## **2 Du côté des paysans et des temples**

### **2.1 Emprunts**

Certains compositeurs, tels Guo Wenjing qui a choisi de rester en Chine, ne se sentent pas du tout inspirés par cette culture des lettrés, mais beaucoup plus par la culture paysanne : « Je préfère la vivacité crue de la musique populaire...le frappement des cymbales, les cris de l'opéra populaire<sup>22</sup> ». À son instar, de nombreux compositeurs se sont tournés vers les musiques paysannes pour nourrir leur inspiration : cela renvoyait souvent à une couche de mémoire qui s'était inscrite dans leurs années d'apprentissage et ils y ont puisé des emprunts d'ordre rythmique, organisationnel et surtout mélodique. On relève dans de nombreuses pièces l'utilisation explicite d'airs « folkloriques » clairement référencés, surtout aux États-Unis et tardivement chez Chen Qigang. Faut-il y voir un symptôme postmoderne, ou au contraire le signe d'un mouvement historique régressif comparable à celui des écoles nationales du XIX<sup>e</sup> siècle, ou enfin l'expression d'un attachement irréprouvable à la mélodie qui serait l'une des caractéristiques de la musique chinoise? Il n'y a en tout cas aucune dimension ironique dans cette pratique comme on peut en trouver dans les courants postmodernes et par contre elle comporte probablement une forte dimension nostalgique.

### **2.2 Les minorités**

La plupart des compositeurs ne font en général aucune distinction entre le répertoire *han* proprement dit et celui des minorités, ayant une notion très vaste de leur mère patrie. L'univers des minorités semble souvent vécu comme une mine de ressources musicales où l'on peut puiser sans prendre de précaution particulière. Bien sûr, le rapport entretenu par chaque compositeur avec celles-ci diffère considérablement : cela va de la transcription d'un chant pris directement dans une anthologie sans connaissance spéciale du terrain à de profonds liens affectifs tissés pendant de longs séjours remontant à la Révolution culturelle. Les références les plus fréquentes concernent la Mongolie – comme chez Xu Shuya (1961-) ou Qin Wenchen (1966-) –, les minorités du Sud-Ouest telles les Miao ou les Dong – comme chez Chen Yi ou chez Tan Dun, en particulier dans son projet spectaculaire *The Map*. En Chine, les barbares de la périphérie ont souvent contribué au renouvellement du centre et la résonance des cultures des minorités chez les

---

22 Frank KOUWENHOVEN, « Guo Wenjing - A Composer's Portrait », in *Chime*, n°10-11, Leiden, 1997, p. 23.  
« I prefer the crude vividness of folk music...the banging on cymbals, the shouting of folk opera voices... »  
(Traduction de l'auteur)

nouveaux compositeurs est sans doute en partie une forme de prolongation de ce mouvement. Notons aussi que le Tibet constitue pour de nombreux artistes chinois une sorte de pur paradis exotique, vierge et exempt de toute tension et attire de nombreux désirs de voyage et de ressourcement, y compris chez les compositeurs.

### 2.3 L'opéra

L'opéra chinois *xiqu* présente un aspect assez différent de celui qu'a dessiné la tradition occidentale<sup>23</sup> et il était originellement ancré dans la cour des temples. L'opéra est un domaine dans lequel plusieurs compositeurs chinois tels Tan Dun, Guo Wenjing, Xu Shuya ou Qu Xiaosong ont réussi de manière éclatante. Rappelons que l'opéra révolutionnaire où persistait l'empreinte de l'opéra traditionnel auquel s'ajoutaient de nombreux apports occidentaux, a accompagné ces compositeurs durant toute leur adolescence. Ces nouveaux opéras ont quasiment toujours des thèmes puisés dans la culture chinoise et il n'est pas rare que le compositeur s'implique dans l'écriture des livrets. Au fil des ans, on peut noter une certaine évolution allant d'une lecture initiale critique ou distanciée à une sorte de glorification sans recul du passé de la Chine. Ces productions sont soutenues quasiment exclusivement par des institutions culturelles américaines, européennes, japonaises ou de Hong-Kong et sont peu vues en Chine. On note des marquages nationaux, par exemple en ce qui concerne la langue : les opéras créés aux États-Unis ont recours souvent à l'anglais, alors qu'en Europe, c'est le mandarin qui est utilisé. Les mises en scène américaines sont souvent coûteuses et spectaculaires alors que celles réalisées en Europe paraissent relativement austères et économes. Guo Wenjing semble se « ré-ancrer » de plus en plus dans l'univers de l'opéra traditionnel chinois. Ce type de créations offre aux compositeurs un terrain privilégié où expérimenter le mélange des instruments, des techniques de chant et des styles vocaux ; l'écriture symphonique et l'écriture pour chœurs à la manière occidentale cohabitent avec des airs et monologues de l'opéra de Pékin. C'est aussi un espace offrant à des artistes qui intervenaient auparavant sur des scènes complètement séparées la possibilité de circuler au niveau mondial et de se confronter à d'autres univers artistiques. Mais l'opéra n'a-t-il pas toujours été fondamentalement un art du mélange?

## 3 Les soubassements

### 3.1 La Chine ancienne

Nombre de pièces des compositeurs chinois font référence à des notions comme le *yin yang*, le *qi*, les « cinq éléments » *wuxing*... Les commentateurs occidentaux (présentateurs ou critiques), fascinés par cet univers « autre », ont d'ailleurs souvent mis beaucoup d'emphasis sur cet aspect<sup>24</sup>, devenu l'un des marqueurs esthétiques de la nouvelle musique chinoise. Si cette vision cosmologique fournit une matière idéale à la rédaction des notes de programme, il reste néanmoins une zone de flou quant à l'utilisation effective de cette pensée dans le travail compositionnel. Sans nier que celle-

---

23 On peut citer entre autres l'absence du compositeur en tant que signataire, le recours pour la partie musicale à des modes rythmés ou à des timbres pré-établis, la place prise par l'acrobatie et les arts martiaux, l'absence de décors et l'importance des styles régionaux.

24 Voir les programmes du Festival d'automne.

ci ait pu nourrir l'imagination d'un bon nombre de compositeurs, il convient quand même de rappeler que beaucoup y ont eu accès seulement une fois installés à l'étranger. Ce phénomène n'a d'ailleurs pratiquement pas touché les compositeurs ayant choisi de demeurer en Chine. Faudrait-il connaître l'éloignement pour trouver de l'intérêt à la vision cosmologique de la Chine antique? L'utilisation du *Yi King* est l'élément le plus facile à décrypter. Dans l'histoire musicale du XX<sup>e</sup> siècle, le recours à ce traité est bien sûr associé au nom de Cage qui l'introduisit dans son travail au début des années 50. Mais les compositeurs chinois qui y font appel comme Xu Yi ou Wen Deqing expliquent souvent comment leur approche diffère de celle de Cage. Les notions les plus ésotériques ne concernent pratiquement que les compositeurs installés en Europe, alors que les références aux « cinq éléments » plus concrètes se retrouvent des deux côtés de l'Atlantique. Ces observations tendent donc à montrer combien les pays d'adoption ont contribué à modeler ce type de résonance.

### 3.2 La Chine religieuse

Les compositeurs chinois de cette génération ont grandi dans un pays où la vie religieuse était très réprimée. Tan Dun tenta de recréer une sorte de vie rituelle dans plusieurs de ses œuvres<sup>25</sup>, mais cette démarche avait déjà été tentée en Occident par des compositeurs comme Harry Partch ou Stockhausen et l'on peut penser qu'il y a eu une sorte d'effet de rebond. Si l'on constate peu de résonance des cérémonies religieuses taoïstes elles-mêmes qui sont fortement théâtralisées et souvent exubérantes, les références au taoïsme, transmis en Occident comme la religion du vide et du non agir, se retrouvent fréquemment chez des compositeurs comme Xu Yi ou Xu Shuya. Mais en pensant aux mouettes évoquées dans le *Liezi (Le Vrai Classique du vide parfait)*, insaisissables dès qu'on veut les approcher<sup>26</sup>, il nous paraît sage et conforme à l'enseignement taoïste de renoncer à un « décorticage » plus précis de cette résonance. Outre-Atlantique, les références à cet univers sont beaucoup plus rares (avec une notable exception pour Qu Xiaosong) et en Chine, elles sont quasiment inexistantes. Qu Xiaosong par exemple explique<sup>27</sup> que ce qui a le plus marqué son existence est à parts égales l'enseignement de Laozi, l'ancienne culture indienne shivaïte et le bouddhisme zen, ce qui ne semble pas très différent de ce dont s'était imprégné John Cage quelques décennies auparavant. On voit donc agir là de nouveau un effet de ricochet au niveau des transferts culturels. Les références au bouddhisme sont par contre beaucoup plus fréquentes et l'on peut en relever également du côté des compositeurs installés en Chine. Cet univers a pu résonner dans les œuvres aussi bien par des souvenirs sonores très concrets de cérémonies, le recours à des textes rituels ou l'influence de certains concepts clé du bouddhisme *chan* (eux-mêmes influencés par le taoïsme). Aux États-Unis, Zhou Long est sans doute le

---

25 En particulier dans la série *Orchestral Theatre*.

26 *Lie-Tseu [Liezi], Le vrai classique du vide parfait*, traduit par Liou Kia-Hway et Benedykt Gryn timer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, Livre II, chapitre XII, p. 402.

27 Entretien, février 2004.

compositeur qui a été le plus influencé par le bouddhisme, même s'il a pris une certaine distance avec cet univers ces dernières années.

### 3.3 Un être chinois ?

Au-delà de ces effets de résonance qui sont finalement très différents selon chaque compositeur, y aurait-il des caractéristiques peut-être plus profondes partagées par presque tous ? Autrement dit, y aurait-il un rapport au son et au temps musical proprement « chinois » qui opérerait peut-être souterrainement mais néanmoins activement pour tous ces créateurs ? Cette question d'un supposé « être chinois » sera abordée avec beaucoup de prudence, en évitant de s'enfermer dans une approche essentialiste. La langue chinoise, une langue modulante avec ses quatre tons, particulièrement souple au niveau de la syntaxe, a en tout cas certainement eu des répercussions sur le plan musical. Les tons de la langue se reflètent dans les pièces à travers un usage fréquent de micro inflexions et de glissandi. Cette flexibilité mélodique implique le fait pour nombre de compositeurs de se sentir quelque peu à l'écart du système occidental de « notes-points », ce qu'exprime Tan Dun dans un langage imagé :

La musique traditionnelle chinoise ne se conçoit pas en notes, mais en sons. Vous n'avez donc pas besoin de fractionner la multitude des sons : vous pouvez vous immerger dans un univers presque infini, comme si vous nagez dans un océan de sons. Si on prend l'image du chocolat, c'est comme si les Occidentaux n'aimaient le chocolat qu'en tablettes ou en carrés. Alors que les Chinois l'aiment fondu, fondant, libre<sup>28</sup>.

En conséquence, l'organisation systématique des hauteurs est souvent beaucoup moins importante pour les compositeurs chinois que pour leurs homologues occidentaux. Le pentatonisme est devenu pour la plupart un outil qu'ils peuvent utiliser parmi d'autres – plus ou moins brouillé par des effets de textures. Ils se polarisent par contre souvent sur un ancrage très physique dans le son, comme le souligne entre autres Guo Wenjing :

Pour composer, je commence d'habitude avec une couleur, peut-être juste une vague couleur, et graduellement je commence à percevoir des sons qui vont bien avec cette couleur<sup>29</sup>.

Ce n'est pas pour autant que ces compositeurs ont tourné le dos à la syntaxe du langage musical occidental. Il se manifeste plutôt de manière plus ou moins aiguë chez eux une sorte de tension entre *l'un en vertu de l'autre* ou *l'un à cause de l'autre* – c'est à dire le principe de variation qui est au cœur de la logique compositionnelle occidentale<sup>30</sup> – et *l'un après l'autre* qui serait plutôt le fondement de l'écoulement oriental, mais qui a été aussi l'un des axes de recherche de compositeurs occidentaux comme Stockhausen, Ligeti, Grisey... Le terme de mise en scène nous apparaît très important en ce qui concerne ces créateurs chinois : souvent en effet, ils réussissent à dramatiser l'apparition de leurs éléments sonores en s'appuyant sur leur relative parcimonie et en jouant avec l'attente de l'auditeur. En ce qui concerne le temps musical proprement dit, au-delà des

---

28 Note de programme de la Cité de la Musique, janvier 2001, p. 11.

29 Frank KOUWENHOVEN, « Guo Wenjing - A Composer's Portrait », *op. cit.*, p. 37.  
« When I compose, I usually start with a colour, perhaps just a vague colour, and gradually I begin to perceive some sounds which fit that colour. » (Traduction de l'auteur)

30 Voir Christian ACCAOU, *Le temps musical*, Paris, Ed. Desclée de Brouwer, 2001, p. 157.

oppositions souvent caricaturales entre temps occidental et temps oriental, on trouve souvent chez eux une forme de dynamisme fondée sur l’alternance de dilatation et de compression temporelles où se reflètent peut-être de manière inconsciente les conceptions chinoises anciennes relatives au temps telles qu’elles sont décrites par le sinologue Marcel Granet :

Aucun philosophe chinois n’a voulu voir dans le Temps un paramètre. À tous, l’étendue apparaît tantôt diluée, tantôt concentrée. La durée n’est pas non plus imaginée comme toujours égale à elle-même. [...] Les Chinois décomposent le Temps en périodes<sup>31</sup>.

#### **4 Un mouvement d’appropriation**

De ce vaste relevé d’empreintes des traditions chinoises se détachent quelques lignes de force : on peut d’abord repérer une sorte de sédimentation des phénomènes de résonance par couches successives qui correspondent aux différentes « tranches » de résidence décrites précédemment – une première couche renvoyant à la Révolution culturelle et à l’opéra révolutionnaire, la deuxième concernant la période d’apprentissage des années 80 avec l’étude systématique des chants populaires au conservatoire et les « voyages d’étude » dans les provinces lointaines, et la dernière couche renvoyant à la transplantation à l’étranger où l’on assiste à un changement de cap voire de nature dans la résonance de la Chine. Il s’opère alors un mouvement d’« appropriation » en réponse surtout à une demande du pays d’accueil, mais sans doute aussi sous l’effet de la nostalgie, fruit à la fois de pressions ou d’influences mais aussi de choix délibérés<sup>32</sup>. Le jeu des commandes<sup>33</sup>, les contraintes de diffusion, mais aussi les questions, les conseils de professeurs admirés ou le rejaillissement d’un discours de fascination exotique (comme par exemple celui sur le taoïsme ou la pensée de la Chine ancienne) ont bien sûr opéré. Mais chaque compositeur a effectué aussi des choix en prélevant ce qui lui convenait dans ce grand maelström qu’est la culture chinoise. Comme le souligne Paul Ricœur, « l’appropriation est tout le contraire de la contemporanéité et de la congénialité ; elle est compréhension par la distance, compréhension à distance<sup>34</sup>. »

### **III Les instruments traditionnels entre mémoire et création**

Si, comme l’affirme Pierre Boulez, le travail du timbre dans la composition « relève d’une attitude liée essentiellement à l’affectivité et au symbolisme<sup>35</sup> », le recours aux instruments traditionnels a sans doute permis à de nombreux compositeurs chinois de renouer de manière vivante avec l’héritage de leur tradition. C’est une démarche qu’avaient déjà adoptée les compositeurs japonais et dès les années 80, Zhou Long fut un

---

31 Marcel GRANET, *La pensée chinoise, op. cit.*, p. 85.

32 Je reprends ici en les adaptant des concepts développés par des anthropologues comme Georges Balandier autour du travail d’appropriation de composantes extérieures qui a pu être observé dans les sociétés colonisées.

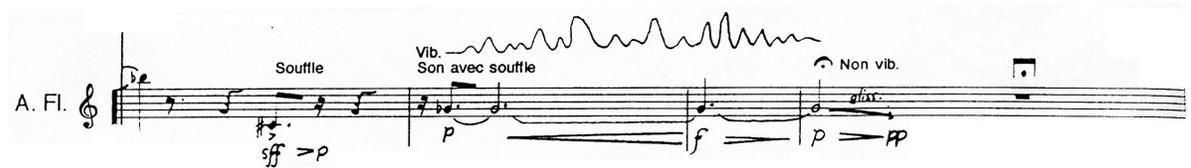
33 Ceci jouait aussi pour les compositeurs résidant en Chine comme Guo Wenjing, Jia Daqun ou Qin Wenchen, puisque c’était l’étranger qui diffusait la plupart de leurs œuvres.

34 Paul RICŒUR, *Du texte à l’action – Essais d’herméneutique II*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 116.

35 Voir Pierre BOULEZ, « Le timbre et l’écriture, le timbre et le langage », in *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM-Centre Georges Pompidou-Christian Bourgois Editeur, 1991, p. 543.

précurseur dans ce domaine, suivi par d'autres camarades comme Tan Dun. Alors que dans les années 50, pour quelqu'un installé aux États-Unis comme Chou Wen-Chung, écrire pour instruments traditionnels, malgré le désir qu'il pouvait en avoir, était chose inconcevable, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle marqué par la multiplicité des migrations, c'est devenu une pratique presque banalisée. En Amérique où la diaspora chinoise est très organisée, le groupe *Music From China* a commandé de nombreuses pièces, mêlant instruments chinois et occidentaux ; Wu Man, joueuse de *pipa* très connue, ou le violoncelliste Yo Yo Ma ont suscité aussi de nombreuses créations de ce type. En Europe, si ces expérimentations sont plus rares, elles ont été initiées au départ surtout par l'ensemble hollandais Nieuw Ensemble et ont tendance à se développer, suscitées parfois par des instrumentistes traditionnels qui se sont installés en Europe<sup>36</sup>. Paradoxalement, ce mouvement n'est pas tellement plus développé en Chine, même si Guo Wenjing s'est beaucoup consacré à l'écriture pour percussions chinoises. Certaines pièces reprennent aussi des techniques vocales traditionnelles comme celles de l'opéra de Pékin, mais aussi d'autres techniques plus spécifiques. Tan Dun a repris par exemple dans le début d'*On Taoism* des chants de repiquage du riz, qu'il avait retranscrits par une notation graphique spéciale lors de son séjour chez les paysans du Hunan.

Cette mémoire peut être néanmoins équivoque, comme dans ce passage pour flûte de Xu Shuya où, aux dires du compositeur<sup>37</sup>, les souvenirs du jeu de la flûte *xiao* chinoise se mêlent de manière confuse à des réminiscences de Takemitsu et à des notations apprises au Conservatoire de Paris provenant du flûtiste Pierre-Yves Artaud.



Légende : extrait de *Dawn on the Steppe* de Xu Shuya (mesures 28 à 31), avec l'accord du compositeur

On voit donc ici comment les influences s'enchevêtrent dans un large mouvement de circulation, pour opérer une construction en rhizome de l'imaginaire.

### Chapitre 3 : RÉSISTER

Chen Zhen voit dans ce dernier terme « la conclusion des deux termes, résider et résonner [...], la nouvelle forme de résistance étant d'échapper au centre<sup>38</sup> ». Le terme renvoie à la politique et à l'histoire moderne, ce qui se confirme dans un autre entretien du plasticien qui, se voulant porte-parole des artistes d'ascendance asiatique, déclare :

Nous devons mettre en évidence nos particularités et différences, en nous montrant actifs dans le monde occidental. Par notre présence, nous rendrons compte et ferons connaître ce que

36 On peut citer ainsi Wu Wei, joueur d'orgue à bouche *sheng*, installé à Berlin.

37 Entretien, mai 2001.

38 CHEN Zhen, *Les entretiens*, op. cit., p. 255.

représente cette origine coloniale, d'où vient le centrisme occidental<sup>39</sup>.

Ce concept de résistance a toutefois des limites pour notre objet d'étude, d'abord parce que si le domaine des arts plastiques, en particulier celui des installations, médium de prédilection de Chen Zhen, est porteur de nombreuses significations symboliques et idéologiques, ce n'est pas le cas dans celui de la musique dont la portée sémantique est beaucoup plus délicate à saisir. Deuxièmement parce que toute la réflexion de Chen Zhen sur ce sujet s'est élaborée dans les années 90 et que, décédé en 2000, il n'a pas pu imaginer à quel point l'économie de marché exercerait son emprise sur le monde entier, y compris en Chine, et les conséquences que cela entraînerait en particulier dans la sphère culturelle.

Dans les années 90, il s'est néanmoins exprimé chez un certain nombre de compositeurs chinois, une volonté croissante de se démarquer de la musique contemporaine occidentale – univers incontournable pour être reconnu au niveau international – qui semble avoir opéré à la manière d'une sorte de « surmoi », sans être intimement acceptée. La plupart se retrouvèrent dans un rejet des systèmes formels préétablis, comme le fait vigoureusement Guo Wenjing : « Mon travail n'est basé sur aucune théorie. Je n'ai pas de devise, je suis simplement mon cœur. Les successeurs de Boulez et Stockhausen ont perdu leur liberté et leur naturel<sup>40</sup> ». Ce désir de trouver un langage rigoureusement personnel (qui trouve certes aussi un écho en Occident avec le post-modernisme) peut s'expliquer à plusieurs niveaux : d'abord en regard du passé maoïste qu'a connu cette génération, où jamais peut-être autant n'y a-t-il eu un tel poids donné à l'embrigadement collectif. On peut aussi y voir le retour sous-jacent de conceptions esthétiques chinoises très anciennes, la revendication de la spontanéité étant une sorte de résurgence de l'idéal du *ziran* qui peut se traduire par « être ainsi », « ce qui se fait de soi-même », considéré comme valeur suprême dans tous les textes chinois d'esthétique traditionnelle. Mais la volonté de revenir à une certaine simplicité, à un univers plus mélodique, peut être aussi un compromis plus ou moins conscient pour répondre aux goûts actuels du public. Ce désir sonne aussi comme une revanche, confirmant le point de vue de l'anthropologue Homi Bhabha pour qui l'hybridité est un lieu de tension entre des positions de savoir et de pouvoir inégales. Écoutons Chen Qigang : « Nous possédons notre propre logique de pensée, issue d'une civilisation incontestablement riche : nous n'avons donc pas besoin de suivre la mode des autres<sup>41</sup> ». Cette volonté critique de « reterritorialisation » vis à vis de la modernité occidentale qui a « recouvert » de manière violente les traditions orientales n'exclut pas bien sûr un possible repli sur des formes traditionnelles de nationalisme qui s'expriment de manière très forte en Chine actuellement.

Les bouleversements socio-économiques vécus par la Chine semblent avoir émoussé ces revendications. L'obligation de réussite matérielle assignée à chaque individu y est si violente qu'il faut une grande force intérieure pour continuer à créer, surtout dans la

---

39 CHEN Zhen, *R-R-R*, Prato-Siena, Gli Ori, 2003, p. 96.

40 Frank KOUWENHOVEN, « Guo Wenjing A Composer's Portrait », *op. cit.*, p. 45.  
« My work is not based on any theories. I have no motto, I just follow my heart. Many of Boulez and Stockhausen's followers have lost their freedom and their naturalness. » (Traduction de l'auteur)

41 Voir la note de programme d'*Extase* (1995).

sphère musicale qui draine peu d'argent (contrairement aux arts plastiques). Les compositeurs restés en Chine ont dépendu pendant longtemps de commandes venant uniquement de l'étranger, avec le risque que se développe un art pour l'exportation, s'adaptant aux goûts des étrangers (forçant le trait « oriental » pour flatter l'imaginaire du public « occidental ») ; cette tendance n'épargne d'ailleurs pas les compositeurs installés à l'étranger. Du côté européen, les choses ont beaucoup évolué ces dernières années car nombre de compositeurs reconnus ont regagné finalement la Chine<sup>42</sup>. Par contre, la scène musicale américaine toujours friande de nouveauté a incorporé de manière durable un certain nombre de compositeurs désormais sino-américains<sup>43</sup> ; la critique américaine met considérablement en avant leur « Chineseness »<sup>44</sup> et la rhétorique du mélange entre influences chinoise et occidentale. Pour le musicologue Frederick Lau, ces compositeurs « ont en connaissance de cause ou involontairement capitalisé sur le discours orientaliste pour leur profit personnel, privilégiant les catégories qu'ils cherchaient à transcender<sup>45</sup> ». Tan Dun semble déployer son incroyable énergie – utilisée jadis à trouver des chemins novateurs – à inventer des concepts médiatiques sans se soucier vraiment de leur consistance musicale, conquérant ainsi joyeusement des parts de marché. D'une manière générale, les nouveaux compositeurs chinois n'ont certainement pas échappé à l'hégémonie du « centre » comme a pu le rêver Chen Zhen, mais contre toute attente, ils s'y sont néanmoins fait une place.

## Conclusion

« Ces dernières vingt années ont été si incroyables, que je ne peux deviner ce que seront les vingt suivantes<sup>46</sup> », note très justement Guo Wenjing en évoquant cette émergence si rapide des compositeurs chinois sur la scène internationale. Elle a été aussi sans doute liée à une temporalité très particulière : une sorte d'heureux hasard a confronté cette génération aux milieux de l'avant-garde musicale occidentale au moment idéal. Au moment de leur arrivée à l'étranger, les compositeurs chinois, porteurs d'une histoire singulière, étaient en effet particulièrement aptes à répondre aux exigences de l'intelligentsia de la musique savante qui abandonnait alors justement un certain formalisme au profit d'un travail sur le timbre. Mais le monde globalisé qui est le nôtre change très rapidement et nous sommes peut-être déjà à un autre stade. Même si certaines

---

42 On peut citer Xu Shuya, Wen Deqing et d'une certaine manière Chen Qigang.

43 Citons Tan Dun bien sûr, mais aussi Chen Yi, Zhou Long, Bright Sheng, Ge Ganru et pour les plus jeunes, Dong Kui, Huang Ruo.

44 Ce terme anglais très employé ne me semble pas avoir vraiment d'équivalent en français, les termes « sinité » ou « sinitude » étant très peu employés et incertains et le terme « chinoiserie » ayant une connotation franchement péjorative.

45 Frederick LAU, « *Fusion or Fission – The Paradox and Politics of Contemporary Chinese Avant-Garde Music* », in EVERETT, Yayoi Uno, LAU, Frederick, *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2004, p. 38.

« They have knowingly or involuntarily capitalized on the Orientalist discourse for personal gain, privileging the categories that they seek to transcend. » (Traduction de l'auteur)

46 Article du *New York Times* du 1<sup>er</sup> avril 2001.

« These last 20 years are so hard to believe, I can't guess what it will be like in 20 more years. » (Traduction de l'auteur)

évolutions esthétiques peuvent sembler décevantes, surtout au regard de la formidable volonté d'expression initiale de cette génération, les trajectoires des nouveaux compositeurs chinois montrent en tout cas que mondialisation ne rime pas forcément avec uniformisation. Elles sont aussi une incitation à interroger notre propre « localisation », comme nous y incite Chen Zhen :

D'où vient le concept des "autres" ? Bien sûr, de l'Occident. [...] Curieusement, les artistes non occidentaux, qui font partie des "autres", ne se demandent jamais comment définir à leur tour ceux qui les ont désignés<sup>47</sup>.