



HAL
open science

Du bois dont on ne fait pas les flûtes. La classification en huit matériaux des instruments en Chine

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Du bois dont on ne fait pas les flûtes. La classification en huit matériaux des instruments en Chine. *Études Chinoises*, 1996, XV (1-2), pp.159-180. halshs-01119234

HAL Id: halshs-01119234

<https://shs.hal.science/halshs-01119234>

Submitted on 24 Feb 2015

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.

Du bois dont on ne fait pas les flûtes

yi qi er ti san lei si wu wu sheng liu lu qi yin bafeng ji u ge
一氣二體三類四物五聲六律七音八風九歌

un souffle, deux corps, trois espèces, quatre sortes d'animaux, cinq intervalles entre les sons, six [paires de] hauteurs absolues, sept notes de musique, huit vents/directions/styles régionaux, neuf chants

Zuozhuan, « La vingtième année du comte Zhao »¹ 左傳。昭公二十年

La classification en huit matériaux des instruments en Chine

François Picard²

article paru dans *Études chinoises*, XV N° 1-2, 1996, p. 159-180.

On ne saurait trop insister sur l'importance des timbres dans la musique chinoise. Plus que les notes, les rythmes, les intensités ou les valeurs de vitesse, de densité, les timbres, couleurs instrumentales et orchestrales, fournissent, aux côtés de l'ornementation, la clé de l'identification du style, critère suprême de l'esthétique. L'aspect matériel, naturel du timbre, sur lequel l'homme intervient grâce à sa compréhension des phénomènes internes, a bien sûr beaucoup fait pour que la pensée concrète s'attache à sa mise en évidence ; puis discours et pratiques, par leurs voies propres, se sont emparés des matériaux sonores pour les organiser, démarche qui est le fondement de toute musique, de toute pensée.

A sa manière, fuyante, la pensée pratique a échappé à la normalisation du discours symbolique - à l'exception peut-être des rituels confucéens - en accordant toujours la primauté aux valeurs opératoires. Ainsi la Chine antique rejoint l'Occident moderne qui, avec des méthodes comme le cladisme³ qui examine l'évolution animale à travers une approche multi-factorielle plutôt que par la pondération des critères en usage chez les darwiniens, nous montre que l'on peut trouver des affinités sans se référer nécessairement à des valeurs extrinsèques.

Parmi les différentes classifications des instruments de musique, celle de la Chine en huit matériaux (littéralement "huit sonorités" *bayin* 八音)⁴ a souvent intrigué les amoureux du

¹ Le *Zhuozhuan* 左傳 ou Commentaire de Zhuo est un des textes de la Chine confucéenne. Il se présente pour partie comme un commentaire des *Annales des Printemps et Automnes*, et daterait du IV^e siècle avant J.-C. La vingtième année de Zhao 昭公 correspond à l'an -522.

² François Picard, alors (2 juillet 1996) senior visiting fellow à l'International Institute for Asian Studies (IIAS), Leyde, Pays-Bas, a été [en 1996] nommé maître de conférences associé au département musique, UFR Arts, de l'Université Marc-Bloch de Strasbourg.

³ Voir Philippe Janvier, Pascal Tassy, Herbert Thomas, "Le cladisme", *La Recherche*, n° 117, décembre 1980, p. 1396.

⁴ Le chiffre huit est tellement beau dans sa perfection de la parité, sublimée dans les huit trigrammes (*bagua* 八卦) de haute antiquité, qu'il a donné lieu à divers avatars qu'il convient, par simple souci de clarté, d'éliminer : on trouve d'une part les "huit vents" (*bafeng* 八風) qui désigneraient ou bien des folklores régionaux ou les secteurs de l'espace autour du carré central, d'autre part la "musique des huit notes" (*bayin zhi yue* 八音之樂) *do do# ré mi fa# sol la si*, soit les huit premières notes engendrées par un cycle de quintes commencé sur *do*, enfin les formations à "huit instruments" (*bayin* 八音) du Wutai shan 五台山 ou des Hakka (Voir Stephen Jones, *Folk Music of China, Living Instrumental Traditions*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 84-85), ou encore les huit qualités de la voix brahmique (*Wuliangshou jing* 無量壽經 (Soutra de la longévité incommensurable), T. 360 II (273). Voir *Hōbōgirin*, fasc. 1, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1929-1930, p. 134a).

comparativisme, mais laissé perplexe les sinologues. L'accès à ce domaine fort balisé de la musicologie chinoise se limite le plus souvent aux quelques informations préservées dans les textes anciens. Pourtant, un zeste d'organologie, un rien d'anthropologie musicale et une démarche scrupuleuse d'archéologie musicale nous amèneront à une relecture et, plus, à une réflexion sur le devenir de ces catégories antiques, d'abord fort confinées au matériau, qui deviendront avec les siècles le symbole même de la façon chinoise de faire de la musique avec des sons.

Organologie et classification

La volonté de passer du continu au discret, de l'infini au dénombrable, porte sans doute les bases de toute démarche scientifique, de toute séparation d'avec le purement métaphysique.

On ne s'étonnera donc pas si les Chinois ont voulu classer jusqu'aux sons. Mais cette volonté plus haut définie, quand elle s'applique à la durée, au temps, n'est qu'un autre nom de la volonté de musique. Avant les tentatives de Pierre Schaeffer (1910-1995) qui voulut traiter l'objet sonore indépendamment de sa source,⁵ sans doute même avant l'invention des notes, échelles, gammes et modes,⁶ la volonté d'organiser la durée par le son a conduit à une autre "musique concrète" par la tentative de classification des sons par les modes de production sonore, rejoignant ainsi les besoins actuels de l'arrangeur, du compositeur ou du chef, sans parler du conservateur des musées de la musique, des descripteurs d'objets. Afin de situer l'organologie (ou science des instruments de musique) chinoise dans la pensée humaine plutôt que dans une histoire qui serait séparée, rappelons simplement que deux modes - je résume - se partagent les faveurs de l'Occident contemporain :

- La classification systématisée d'Hornbostel-Sachs⁷ range tous les instruments en cordophones, aérophones, membranophones et idiophones. Les cordophones comprennent les luths (avec le sous-groupe des vièles, jouées à l'archet), les cithares (sur table ou sur caisse, à cordes frappées ou pincées), les harpes et les lyres ; les aérophones comprennent les flûtes, les anches (simples comme les clarinettes, doubles comme les hautbois, libres comme les orgues à bouche ou les accordéons, lippales comme les trompes), les instruments à air ambiant (rhombes) ; les membranophones comprennent les tambours, sur cadre ou sur fût ; les idiophones comprennent les tambours de bois, xylophones, métalphones, les objets raclés, frottés, secoués, entrechoqués. Posent problème les mirlitons, les *didjeridoo* et les porte-vents, ou encore la contrebasse de jazz, définie comme une vièle quand elle est jouée à l'archet, comme un luth quand elle est pincée en pizzicato.

⁵ Pierre Schaeffer, *La musique concrète*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? » n° 1287, 1967.

⁶ Ce que défend Vladislav Sissaouri, *Cosmos, magie et politique*, Paris, MSH, 1992.

⁷ Erich Maria von Hornbostel & Curt Sachs, « Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch », *Zeitschrift für Ethnologie*, XLVI (1914), p. 553-590.

Il s'agit, on l'a compris, d'une description fondée sur l'isolation du principe exciteur (appelé moteur, en opposition à corps sonore).

• L'orchestre se veut plus pragmatique, et ça marche : cordes, vents (divisés en bois et cuivres), percussions. Depuis le saxophone à corps de métal et anche de roseau classé dans les bois jusqu'au piano, classé nulle part puisqu'en lui-même orchestral (mais l'époque contemporaine le range dans les percussions), sans parler du vibraphone joué à l'archet ou de la scie musicale, cette classification assume ses faiblesses intellectuelles pour privilégier la bonne disposition sur le plateau ou dans la fosse, le bon travail de l'orchestrateur.

D'autres classifications non dites fonctionnent très bien : la triade mélodie, harmonie, rythme, constitutive de l'ensemble type de la musique hindoustanie : *sitar*, harmonium et *tambūrā*, *tabla* ; la même triade se retrouve dans le jazz : soliste accompagné par le trio piano-basse-batterie.

La Chine et la classification en "huit sons"

On l'aura compris, on peut examiner le souci de classer les instruments dans une perspective anthropologique, sans nécessairement l'attribuer à la fameuse manie chinoise du rangement. La plus célèbre, la plus prestigieuse et la plus chinoise de ces classifications a pris le nom canonique de "huit sons" (*bayin*). Elle a pour *locus classicus* une phrase du *Zhouli* (Rite des Zhou)⁸, qui énumère huit matériaux dans l'ordre 1 métal (*jin* 金), pierre (*shi* 石), terre (*tu* 土), cuir (*ge* 革), soie (*si* 絲), bois (*mu* 木), calebasse (*pao*), bambou (*zhu* 竹). Le *Guoyu* 國語 (Propos sur les principautés)⁹ donne successivement les matériaux dans l'ordre métal, pierre, terre cuite (*wa* 瓦) et¹⁰ soie, calebasse et bambou, cuir et bois, puis dans l'ordre 2 métal et pierre, soie et bambou, calebasse, terre cuite, cuir et bois,¹¹ enfin dans l'ordre incomplet métal, pierre, soie et bois, calebasse et bambou, tambour (*gu* 鼓). Courant¹², après Amiot, les cite dans l'ordre 3 cuir, pierre, métal, terre (cuite), soie, bois, bambou, calebasse. On trouve même 4 soie, bambou, métal, pierre, calebasse, terre, cuir, bois¹³ ou encore 5 terre, bambou, cuir, calebasse, soie, pierre,

⁸ *Zhouli* (Rite des Zhou), partie 3, *juan* 23 « Chunguan. Dashi » (Les fonctionnaires du printemps. Les grands maîtres), dans Ruan Yuan, éd., *Shisan jing zhushu* 十三經註疏 (Édition annotée des treize classiques), rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1980, p. 795. Voir aussi Edouard Biot, trad., *Le Tcheou-Li ou Rites des Tcheou*, Paris, Imprimerie Nationale, 1851, vol. 2, p. 50.

⁹ *Guoyu* (Propos sur les principautés), chapitre 3 « Zhouyu » (Propos sur les Zhou), dans *Sibu congkan* (Collection en quatre parties), *juan* 252, p. 18. Voir aussi André d'Hormon, trad., *Guoyu, propos sur les principautés*, vol. 1, « Zhouyu », Paris, Collège de France, Mémoires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises vol. xxv-1, 1985, p. 313. On ne tiendra aucun compte des traductions telles "flûtes à calebasse" ou "tambours d'argile".

¹⁰ Il ne s'agit pas ici d'une liste, mais de l'apparition successive de ces matériaux, parfois regroupés par deux.

¹¹ Noter que la terre n'est pas indiquée par l'élément, mais par le mot "wa" (poterie). Voir aussi la note de Séraphin Couvreur, *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris, Cathasia, vol. II, 1950, p. 45

¹² Maurice Courant, « Essai historique sur la musique des Chinois » (1912), dans Lionel de la Laurencie, éd., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, t. 1, Paris, Delagrave, 1924, p. 113.

¹³ Xu Shen 許慎, *Shuowen jiezi* 說文解字 (Caractères de la langue écrite et parlée) c. 100, 3, p. 18, cité par Lawrence Picken, « Musical terms in a Chinese dictionary of the first century », *Journal of the International Folk Music Council*. 1962, vol. xiv, p. 40-43.

métal, bois¹⁴. Rien que les chapitres sur la musique de l'officielle *Song shi* 宋史 (Histoire des Song) mentionnent pour les années 1080, 1086 et 1111 trois ordres différents¹⁵.

De l'ordre 2, Amiot dit : « Cet ordre a été renversé à la suite des temps par ceux d'entre les lettrés qui ont voulu faire accorder à leur manière les huit trigrammes de [Fuxi 伏羲] avec les huit sortes de sons ; mais cet arrangement ne remonte pas plus haut que les [Song 宋]. »¹⁶ Si Amiot date à tort cet ordre des Song, il a raison en soulignant qu'il subit alors, comme nous le verrons, une véritable restauration, visible entre autres dans un ouvrage¹⁷ des Song du Sud où Couvreur et tant d'autres ont puisé leurs illustrations des instruments confucéens.

On peut remonter jusqu'au *Shujing* 書經 (Livre des documents)¹⁸ pour trouver mention de l'expression "huit sons", sans pour autant y trouver une énumération, d'autant plus que les instruments cités par ailleurs (phonolithes *qing* 磬, cithares *qinse* 琴瑟, flûtes *guan* 管, tambours *taogu* 鼗鼓, idiophones *bofu* 搏扶, *zhu* 祝 et orgues à bouche *sheng* 笙)¹⁹ ne remplissent pas ces huit catégories. Quant au *Shijing* 詩經 (Livre des odes), il ignore cette notion, même si l'annotateur, Zheng Xuan 鄭玄 (127-200), l'évoque dans une glose²⁰, tout comme le feront celui du *Guoyu* 國語, Wei Zhao 韋昭 (197-255) puis celui du *Shujing* 書經, Lu Deming 陸德明 (550-630)²¹.

L'ensemble des textes canoniques, d'une remarquable cohérence dans la limitation à huit matériaux, toujours les mêmes, s'organise donc en un faisceau ordonné qui pointe la dynastie Zhou 周, à l'exclusion d'une autre période, antérieure ou postérieure, comme date de départ. Vaste période quand même, qui brasse quasiment un millénaire. Insistons

¹⁴ *Baihu tong* 白虎通 (Discussions du Pavillon du Tigre blanc), attribué à Ban Gu 班固, datant de 79, *juan* 3, « Liyue, Lun wusheng bayin » 禮樂. 論五聲八音 (Musique rituelles, à propos des cinq notes et des huit sons), dans Chen Li 陳立 (1809-1869), éd., *Baihu tong shuzheng* 白虎通疏證, Huainan, Huainan shuju, 1875, p. 144.

¹⁵ *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *juan* 129, rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1975, p. 2981, 2991 et 3006.

¹⁶ Joseph-Marie Amiot, S.J., *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*, Paris, Nyon l'Ainé, 1779, p. 29.

¹⁷ Nie Chongyi 聶崇義, *Sanlitu* 三禮圖 (Tableau des Trois Rituels), 1175, *Xinding Sanlitu* 新定三禮圖 (Edition augmentée du Tableau des Trois Rituels), 1686, *juan* 5, rééd. 2 vol., Shanghai, Guji chubanshe, 1984. Voir Charles de Harlez, « *San-li-t'u* Tableau des Trois Rituels Traité des mœurs chinoises avant l'ère chrétienne », *Journal asiatique*, 1890, avril-mai, p. 429-476.

¹⁸ *Shujing* (Livre des documents) *alias Shangshu* 尚書 (Histoire des Shang), « Shundian » 舜典 (Article sur Shun), dans *Shisan jing zhushu*, op. cit., p. 129c. Voir aussi Séraphin Couvreur S.J., trad., *Chou king*, Ho Kien Fou, 1887, p. 22-23. Ce passage sera cité par le *Mengzi* 孟子, *juan* 9A, dans *Shisan jing zhushu*, op. cit., p. 2735c, mais Mencius dit tirer son passage du « Yaodian » 堯典 (Article sur Yao). Voir Séraphin Couvreur S.J., trad., *Les Quatre Livres de Confucius*, Paris, Jean de Bonnot, 1981, p. 517. James Legge, trad., *The Chinese Classics*, vol. 2, « The Works of Mencius », Oxford, Clarendon Press, 1895, livre 5, Pt. 1, ch. 4, p. 352. Cf. Yang Yinliu 楊蔭瀏, *Zhongguo gudai yinyue shi gao* 中國古代音樂史稿 (Brouillons pour une histoire de la musique de la Chine ancienne), Pékin, 1980, p. 13, n. 1. Zhu Xi 朱熹, dans son édition annotée du *Mengzi* (*Sishu jizhu* 四書集註, rééd. Changsha, Yuelu shushe, 1985, p. 384), détaille les huit matériaux selon l'ordre 2. On trouve l'expression "bayin" dans deux autres passages du *Shangshu*, op. cit., p. 131 et 142.

¹⁹ *Shujing*, ch. 5 « Yiji » 益稷, dans *Shisan jing zhushu*, op. cit., p. 144. Voir Séraphin Couvreur S.J., *Chou king*, p. 56-58.

²⁰ Zheng Xuan, *Mao shi zheng yi* (Le Livre des odes édité par les Mao, avec commentaires), commentaire de l'ode 208, dans *Shisan jing zhushu*, op. cit., *juan* 13, p. 467.

²¹ Op. cit. 129, selon l'ordre 2. Voir aussi Séraphin Couvreur S.J., *ibid.*, p. 23.

toutefois sur l'absence de texte pré-Qin 秦 mentionnant dans le même contexte des instruments de toutes les huit catégories. Ainsi du *Guoyu. Zhouyu* 國語周語 qui cite²² bien les cithares (*qinse*) et les cloches (*zhong* 鐘) mais ne précise pas ce qu'il entend par instrument de terre cuite.

Matériaux et instruments : la logique

A ces matériaux on fera correspondre respectivement et canoniquement (voir infra) les instruments suivants (ordre 2) :

métal	<i>jin</i>	金	cloches
Pierre	<i>shi</i>	石	phonolithes (isolés) ou lithophones (organisés)
soie	<i>si</i>	絲	instruments à cordes (à haute époque seulement des cithares vraisemblablement pincées, i. e. ni frottées comme les vièles ni frappées comme le cymbalum, beaucoup plus tardifs)
bambou	<i>zh</i>	竹	flûtes
	<i>u</i>		
calebass	<i>ba</i>	匏	orgues à bouche
e	<i>o</i>		
terre	<i>tu</i>	土	ocarina, éventuellement jarre
cuir	<i>ge</i>	革	tambours
bois	<i>mu</i>	木	idiophones tels que tambours de bois et racles

La tentation apparut bien sûr de justifier cette liste, d'en établir des correspondances avec les autres listes par huit²³, par exemple :

instruments et trigrammes : ocarina-*kan* 坎 (010), tuyau-*gen* 艮 (001), tambour-*zhen* 震 (100), cordes-*li* 離 (101), cloche-*dui* 兌 (110), idiophones de bois-*qian* 乾 (111) (liste incomplète)²⁴.

Une liste complète des relations matériaux-trigrammes, mais incompatible avec la précédente, ne sera donnée que quelques siècles plus tard : pierre-*qian* 乾 (111), cuir-*kan* 坎 (010), calabasse-*gen* 艮 (001), bambou-*zhen* 震 (100), bois-xun (011), soie-*li* 離 (101), terre-*kun* 坤 (000), métal-*dui* 兌 (110)²⁵. Seules sont maintenues les relations cordes/soie-*kun* et cloches/métal-*dui*.

instruments et secteurs de l'espace : orgue à bouche-Nord, caisse de bois-Nord-Est, tambour-Est, flûte-Sud-Est, cithare-Sud, ocarina-Sud-Ouest, cloche-Ouest, pierre-Nord-Ouest²⁶.

²² Op. cit., p. 17-18.

²³ Voir aussi Joseph Needham et Kenneth Robinson, « Sound », *Science and Civilisation in China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962, vol. IV.1, p. 155. Les auteurs ne donnent pas la source de leur prétendue "orthodox list". Vladislav Sissaouri, op. cit., p. 132-138.

²⁴ *Baihu tong*, op. cit., p. 145.

²⁵ *Jin shu* 金書 (Histoire des Jin), *juan* 22, ch. 12, rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1975, p. 677.

²⁶ *Baihu tong*, op. cit., p. 152.

instruments et saisons : orgue à bouche-début du printemps, flûte-équinoxe de printemps, caisse de bois-été, cithare-solstice d'été, ocarina-automne, cloche-équinoxe d'automne, pierre-hiver, tambour-solstice d'hiver (ordre **3** inverse)²⁷.

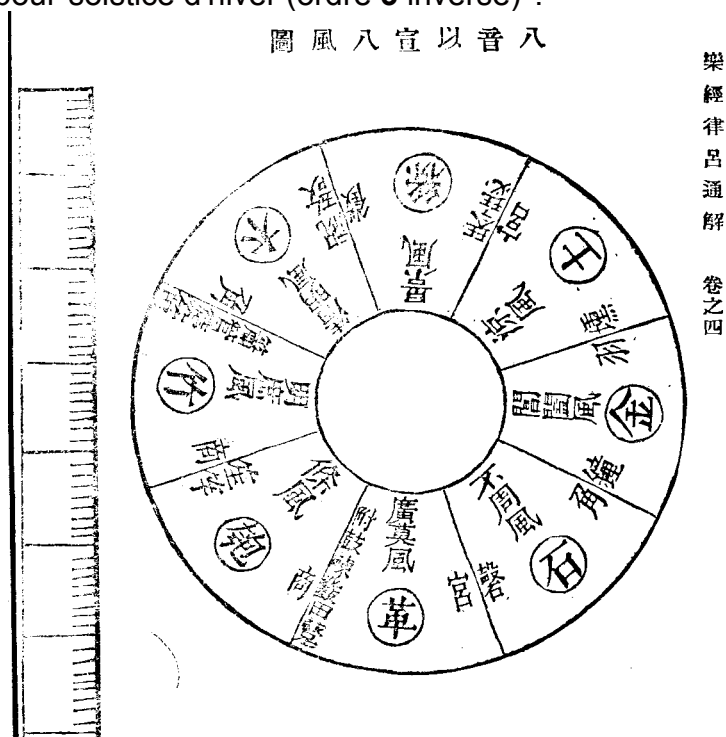


Illustration 1 *Bayin yixuan bafeng tu* 八音以宣八風圖 (Tableau des huit sons et huit vents), Wang Xuan 汪烜, *Yuejing lülu tongjie* 樂經律呂通解, préface de 1743, rééd. Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1936, vol. 2, p. 190

Classer sans ordonner

Rien, ni les trigrammes ni une quelconque correspondance avec les cinq agents, ne justifie ces correspondances, de plus hétérogènes entre elles, non plus qu'un ordre plutôt qu'un autre ; tout juste peut-on relever que l'ordre **2** (dont le **4** n'est qu'une variante) se rapproche des catégories musicales qui survivront, ailleurs que dans les rituels confucéens, avec la prédominance de la combinaison soie-bambou ; tout juste peut-on interpréter l'ordre **1** comme un rangement en minéral-animal-végétal.

Cette classification ni botanique ni technique ni idéologique n'appartient qu'à la musique. Elle permet de classer, mais sans les ordonner, tous les instruments connus et attestés simultanément durant la période des Royaumes Combattants 戰國 (fin des Zhou) où naissent tous les recueils cités ou auxquels ceux immédiatement ultérieurs font référence. Remarquons l'absence de l'os, utilisé dans la fabrication de flûtes mais tombé en désuétude. Comme dans une remarquable exactitude de pensée, les matériaux renvoient tous à une première approximation du corps vibrant, si ce n'est que l'acoustique moderne a établi que pour les flûtes le matériau vibrant était l'air lui-même, ce qu'ignorent encore, à la décharge des Chinois, la plupart des musiciens et facteurs occidentaux actuels. On

²⁷ *Jiu Tang shu* 舊唐書 (Histoire des Tang), *juan* 29, « yinyue » 音樂 2, rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1975, p. 1074-1079.

aurait donc désormais classé ensemble flûtes de terre, de bambou et, éventuellement, de bois, corne, os, métal, pierre. L'orgue à bouche, qui bénéficie d'une catégorie spéciale, pose le même problème que le saxophone : laalebasse, depuis deux mille ans remplacée par le bois et désormais par le métal, fait office de chambre à vent, même pas de résonateur, ni d'ailleurs de réservoir comme on le lit encore trop souvent ; son élément vibrant est l'anche, alors en bambou (comme la guimbarde, très vraisemblablement connue dans l'antiquité quoique non attestée par autre chose que la philologie²⁸ et l'ethnomusicologie), tout comme les tuyaux, faisant bien, eux, office de résonateurs accordés. Les Chinois auraient sans doute pû avantageusement se passer de cette catégorie trop *ad hoc*, mais sept leur a sans doute semblé un nombre (correspondant à un chiffre?) trop peu symbolique. En enlevant aussi la terre de l'ocarina, ils seraient même tombés à six. Et l'on peut penser que l'étonnante survivance de cette flûte au son si doux au sein d'un ensemble hypertrophié avec tambours et carillons ô combien sonores ne relève que de la symbolique.

Trois seulement de ces matériaux (métal, terre et bois) figurent, mais avec l'eau et le feu (même pas l'air) parmi les cinq agents, une liste décidément indépendante et impropre à l'organologie. Notons que ces huit classificateurs appartiennent tous à la table des clés permettant de classer les caractères, à l'exception d'un seul,alebasse, représentée non par la clé *gua* 瓜 mais par le caractère très rare *páo* 匏, même pas écrit avec la clé de la gourde et donné pour équivalent à *hu* 瓠.²⁹

Cependant, ces huit matériaux - mais il faudrait faire ici appel aux connaissances des spécialistes des écritures anciennes sur os et écaille - ne s'accordent pas avec l'écriture du nom des instruments : si métallophones et lithophones, comme les flûtes *xiao* 簫 ou *lai* 簞 (bambou) et *xun* 埙 (terre) s'écrivent bien avec les clés attendues, orgue à bouche *sheng* 笙 s'écrit avec la clé du bambou (ce qui nous plaît), tambour *gu* 鼓 au sens de membranophone utilise un pictogramme ; quant aux cithares, certains spécialistes s'accordent à reconnaître dans les clés du *qin* 琴 et du *se* 瑟 une transformation lointaine du caractère soie, mais la cithare *zheng* 箏, proche à l'origine des cithares tubulaires en bambou, s'écrit avec ce dernier matériau pour clé. Ce que noteront les confucéens... Quant au luth à caisse de gourde, instrument du Sud-Ouest sous les Tang, il sera nommé *paoqin* 匏琴, un nom précis mais tardif.

En conclusion, on s'accordera à remarquer avec Schaeffner³⁰ une remarquable complétude et une certaine logique, certes perfectionnable, mais en tout cas autonome. Personne, dans aucune culture, n'avait fait mieux avant Hornbostel-Sachs.

²⁸ Le terme *huang* 簧 qui rentre dans la composition du syntagme moderne *huangpian* 簧片, "anche", aurait d'abord désigné la guimbarde en bambou.

²⁹ Par exemple *Jiu Tang shu*, *juan* 29. 2, op. cit., p. 1074. Au passage, ajoutons que la langue française est aussi imprécise dans son usage courant que la chinoise, confondant laalebasse, fruit dualebassier, avec les gourdes, citrouilles et autres cucurbitacées. La Chine, quant à elle (Georges Métaillé, communication personnelle), inclut dans les *gua* l'aubergine (*qie* 茄).

³⁰ André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936, p. 124.

Au temple de Confucius : la Yayue, une contrefaçon tardive

Il est une autre cohérence, plus culturelle, sur laquelle je souhaiterais attirer l'attention, celle de l'orthodoxie confucéenne.



Illustration 2 caractère *yue* 樂 en *jiahuwen*

Les inscriptions sur écailles et bronzes *jiahuwen* 甲骨文 ne mentionnent que des percussions, des vents et le *yue* 樂, caractère qui signifiera "musique", écrit avec de la soie au-dessus du bois, ce qui désigne « un instrument avec des cordes tendues sur une caisse de résonance en bois »³¹. En revanche, *qin* et *se* sont présents dans le *Shijing*³².

Le premier inventaire réel des instruments de haute époque nous est fourni par ceux retrouvés dans la fameuse tombe du marquis Yi de Zeng 曾侯乙 (ca. 433 avant J.C.)³³. On y retrouve l'ensemble des instruments cités plus haut (carillons de cloches et de phonolithes, tambours, cithares, orgues à bouche, flûtes de Pan, flûtes droites), à l'exception de l'ocarina et des idiophones en bois³⁴, attestés par ailleurs dans l'Antiquité. Mais nous relèverons, avec les confucéens, l'absence, l'exclusion même, des cithares *zheng* (le caractère ne figure pas dans le *Shijing*), à peine sorties alors des limbes de la cithare tubulaire *zhu* 筑, comme l'atteste son écriture. Cette exclusion rend un petit peu plus homogène les associations soie-cordes et bambou-vents. Elle permet surtout, au yeux des tenants d'une orthodoxie, de conserver l'homogénéité proprement han de l'origine ethnique des instruments acceptés. Pas non plus donc de tambours de bronze, trop marqués par les cultures du Sud.

³¹ Kenneth DeWoskin, *A Song for One or Two*, Ann Arbor, Center fo Chinese Studies, 1982, p. 58. Tong Kin-Woon, *Asian Music*, XV-2, p. 103-184. Eta Harich-Schneider, « The earliest sources of Chinese Music and Their survival in Japan », *Monumenta Sinica*, Tokyo, vol. XI, n° 2, 1955, p. 85-203. H.E. Gibson, « Music and Musical Instruments of Shang », *Journal of the North China Branch of the Royal Society*, Shanghai, vol. LXVIII, 1937, p. 8-18, présente une interprétation obsolète du caractère *yue*. L'interprétation actuelle a été donnée déjà par L.C. Goodrich, cité par Harich-Schneider, op. cit.

³² Odes 115, 126, 161, 164, 208 et 218, dans *Shisan jing zhushu*, op. cit., respectivement p. 362, 369, 405 à 406, 408, 467 et 482.

³³ *Zeng hou Yi mu* 曾侯乙墓 (La tombe du marquis Yi de Zeng), Pékin, Wenwu chubanshe, 1989, 2 vol. Voir entre autres Wu Zhao 吳釗 et Liu Dongsheng 劉東升, *Zhongguo yinyue shi lue* 中國音樂史略 (Abrégé d'histoire de la musique chinoise), Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 1983, p. 21. Alain Thote, « Instruments de musique », dans *Le Grand Atlas de l'archéologie*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1985, p. 268.

³⁴ Absence remarquée par ailleurs par Huang Xiangpeng 黃翔鵬, « Zeng hou Yi damu gu yueqi jianwen » 曾侯乙大墓古樂器簡文 (Présentation des instruments anciens de la grande tombe du marquis Yi de Zeng), dans *Chuantong shi yi tiao heliu* 傳統是一條河流 (La tradition est un long fleuve), Pékin, Renmin yinyue chubanshe, 1990, p. 7.

Cette orthodoxie fixée entre les Royaumes Combattants et les Han sur des bases organologique et ethnique est censée avoir traversé les siècles avec une remarquable persistance. J'y relève de non moins remarquables éclipses³⁵.

En effet, le *locus classicus* qui marque l'origine canonique de la liste des instruments respectivement associés à chaque classe de matériau, se trouve, non dans le *Zhouyu* ni même, comme on le laisse entendre³⁶, dans le *Yueji* 樂記 (Mémoire sur la musique), classique tardif puisque d'époque Han inclus dans le *Shiji* 史記 (Mémoires historiques) de Sima Qian puis annexé au *Liji* 禮記 (Mémoire sur les rites), mais bien dans ses commentaires, encore plus tardifs. Au contraire, si « l'orchestre des sages » du *Yueji* comprend tambours *tao* et *gu*, ocarinas *xun*, flûtes transversales *chi* 箎, cloches *zhong*, phonolithes *qing*, orgues à bouche *yu* 竽, cithares *se*, boucliers, haches, nervi et plumes³⁷, les matériaux cités en revanche ne comprennent pas les correspondances canoniques : les cloches sont citées sans référence au métal ; la pierre a bien pour représentant le phonolithe, la soie les cithares *qin* et *se*, mais le bambou inclut orgues à bouche *yu*, *sheng*, et flûtes *xiao*, *guan* ; le cuir des tambours n'est pas nommé³⁸. Un autre passage du *Yueji*³⁹ ne mentionne que les quatre premiers matériaux. On n'y retrouve donc pas cette « remarquable cohérence » que j'avais cru déceler plus haut.

Curieusement donc, la liste précise, "canonique", des instruments de chaque catégorie telle que nous la connaissons à travers tant de notes n'apparaît que bien tardivement, sous les Han. La plus ancienne mention que j'ai trouvée, mais dans l'ordre très peu canonique 5, est celle que le *Baihu tong* attribue à un passage perdu d'une version inconnue du « Mémoire sur la musique » : terre-ocarina, bambou-tuyau (*guan* 管), peau (*pi* 皮 et non comme ailleurs *ge*)-tambour,alebasse-orgue à bouche, soie-corde, pierre-lithophone, métal-cloche, bois-idiophones *zhu* 祝 et *yu* 敵⁴⁰.

Des Han aux Tang, la cour se montrera friande de musiques populaires et d'apports étrangers, barbares. Le *Han shu* 漢書 ignore les notions de *bayin*, de même que le *Hou Han shu* 後漢書, qui donne toutefois une liste d'accessoires rituels, dont des instruments (cloches, lithophones, ocarina, flûte *xiao*, orgue à bouche *sheng*, flûte *chi* 箎, percussions *zhu* et *yu*, cithares *qin* et *se*, orgue à bouche *yu*, cithare *zhu*), instruments visiblement non classés selon les matériaux⁴¹. Il faudra attendre l'époque Liu Song 劉宋 (420-479) pour

³⁵ Voir aussi Huang Xiangpeng 黃翔鵬, « Yayue bu shi Zhongguo yinyue chuantong de zhuliu » 雅樂不是中國音樂傳統的主流 (La musique Yayue n'est pas une musique traditionnelle chinoise), *ibid.*, p. 35-38.

³⁶ Par exemple Séraphin Couvreur, *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris, Cathasia, tome II, 1950, p. 45. Tanabe Hisao 田邊尚雄, *Chūgoku no ongakushi* 中国の音楽史 (Histoire de la musique chinoise), trad. Chen Qingquan 陳清泉, *Zhongguo yinyue shi* 中國音樂史, Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1937, p. 84-85.

³⁷ *Liji* 禮記, *juan* 39, dans *Shisan jing zhushu*, op. cit., p. 1541. Voir aussi Couvreur, *ibid.*, tome II, p. 91.

³⁸ *Liji*, *juan* 39, op. cit., p. 1541. Voir aussi Couvreur, *ibid.*, tome II, p. 92-93.

³⁹ *Liji*, *juan* 38, op. cit., p. 1536, cité dans *Shiji*, *juan* 24, rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1975, p. 1214. Voir aussi Edouard Chavannes, *Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, Paris, Leroux, 1895, vol. 3, p. 266.

⁴⁰ Op. cit., p. 144.

⁴¹ *Hou Han shu* 後漢書 (Histoire des Han postérieurs), rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1975, p. 3146.

retrouver le détail des instruments classés, selon l'ordre 1, par matériau⁴² ; mais on notera la présence dans la catégorie de la soie, la plus sensible aux apports étrangers, d'instruments barbares tels le luth *pipa* 琵琶 ou la harpe *konghou* 箜篌, en sus des cithares *zhu* et *zheng*. toujours présents sous les Sui 隨 (581-618)⁴³. Sous les Tang 唐, l'unanimité est encore loin de se faire, puisque la liste orthodoxe matériau-instruments, selon l'ordre 2, citée par le *Yueshu yaolu* 樂書要錄, mais comme expressément tirée des livres anciens, ne sera pas reprise dans un ouvrage aussi important que le *Yuefu zalu* 樂府雜錄 qui ne mentionne que les huit matériaux, selon l'ordre 2⁴⁴.

L'orthodoxie ne s'établira vraiment qu'avec l'époque Song 宋, et ce durant la période très particulière où Wei Hanjin 魏漢津, qui sous l'empereur Huizong 徽宗 (1101-1125) dirigeait le Bureau de la musique (*Dacheng yuefu* 大晟樂府), limita les instruments utilisés dans la musique des rituels impériaux, cette fameuse *Yayue* 雅樂 : un décret impérial, rapporté dans le *Song shu* 宋書 pour l'année 1105, rejette explicitement les instruments barbares et populaires, au profit des seuls instruments dont il détaille la liste, selon l'ordre 2.⁴⁵ J'ai même retrouvé le texte d'une stèle attestant combien cette nouvelle pratique fut imposée jusque dans des régions reculées de l'empire⁴⁶ :

L'année dernière, Lin Kun, fonctionnaire officiel des écoles, est venu au temple de Quanzhou et a fait la déclaration suivante : "Tous les ans au printemps et à l'automne, il faut faire le rite avec la musique Dacheng [avec les instruments suivants] : cloches *zhong* 鐘, phonolithes *qing* 磬, cithares *qin* et *se* 琴瑟, orgues à bouche *sheng* 笙, flûtes *xiao* 簫, ocarina *xun* 埙, flûtes transversales *chi* 篪, caisses de bois *zhu* 祝, racleurs en forme de tigre *yu* 敔, tambours *bofu* 搏扶 (parfois écrit *tuafu*)."

Cette liste sera réactualisée par les réformes de Zhu Zaiyu, vers 1600, puis de Qianlong en 1743⁴⁷, 1747 et enfin en 1829 et 1870, pour s'établir ainsi : cloches *zhong*, phonolithes *qing*, tambour *gu*, caisse de bois *zhu*, racleur en forme de tigre *yu*, cithares *qin* et *se*, flûtes de Pan *paixiao* 排簫, droite *xiao*, traversière *di*, transversale *chi*, ocarina *xun*, orgues à bouche *sheng* et *yu*, auxquels la nomenclature ajoute la banderole de soie *hui* 麾 et les accessoires de la danse : banderoles *jie* 節, plumes *yu* 羽, flûtes de Pan factices *yue* 籥, tablettes peintes *gan* 幹, haches *qi* 戚⁴⁸.

⁴² *Song shu* 宋書, *juan* 19, ch. 9, rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1975, p. 554.

⁴³ *Sui shu* 隨書 (Histoire des Sui), *juan* 15, ch. 10, « Yinyue », rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1975, p. 375-376.

⁴⁴ *Yueshu yaolu* 樂書要錄 (Propos sur le Livre de la musique) attribué à Wu Zetian 武則天, vers 700, rééd. Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1936, p. 15. Ce livre sera importé au Japon en 735. Duan Anjie 段安節, *Yuefu zalu* 樂府雜錄 (Propos divers sur le bureau de la musique), 880, rééd. ibid. p. 41.

⁴⁵ *Song shi* 宋史, *juan* 129, op. cit., p. 3008-3012.

⁴⁶ Yang Yingzi 楊應子, « Quanzhou lu xue Dachengyue ji » 泉州路學大晟樂記 (Mémoire sur la musique Dacheng chez les scholastes de Quanzhou), dans Chen Qiren 陳榮仁, *Min zhong jinshi lue* 閩中金石略 (Stèles du pays de Min), *juan* 11, année Dade 10 (1144? la stèle est classée parmi celles d'époque Song, où ce nom d'ère ne figure pas ; il ne peut donc s'agir de l'ère Dade des Yuan [débutant en 1306], mais de celle des Xia Occidentaux 西夏, commençant en 1135, mais ne durant pas dix ans. Lin Kun et Yang Yingzi ne figurent pas dans les listes de fonctionnaires que j'ai pu consulter).

⁴⁷ Wang Xuan 汪烜, *Yuejing lülü tongjie* 樂經律呂通解 (Explications sur les hauteurs absolues dans le classique de la musique), préface de 1743, rééd. Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1936, ouvrage incluant le *Yueji*, le *Lülü xin shu* 律呂新書 (Nouveau Livre sur les hauteurs absolues) de Cai Yuanding 蔡元定 (1135-1198) et un supplément comprenant une « Étude sur les huit sons » (*Bayin kaodu* 八音考度).

⁴⁸ Voir par exemple « Les instruments qu'on employe lorsque le Tay-Tchang-See préside » dans Joseph-Marie Amiot, *De la musique des Chinois*, Pékin, c. 1754, ms. inédit, Paris, Bibliothèque Nationale de France, p. 18.

Une orchestration se développera au point de figurer en des partitions synoptiques⁴⁹, qui révèlent le très faible degré de technicité demandé aux interprètes, sans doute plus fonctionnaires-lettrés qu'artisans-musiciens. Mais malgré ce faible niveau musical, une grandeur certaine, hiératique, devait se dégager, au-delà de l'ennui attesté par les Occidentaux,⁵⁰ par la lenteur qu'on peut trouver majestueuse et la répartition dans de vastes espaces.

On aurait pu s'attendre à une disposition symbolique des instruments dans l'espace, selon tel ou tel système de concordance (secteurs, trigrammes). Il n'en est rien, comme le montrent les nombreuses représentations de cette répartition, toute musicale, toute fonctionnelle. Celle-ci sépare deux espaces, haut et bas : en haut, les cithares entourées des idiophones (*zhu*, *yu*, *bofu* et claquettes *chongdu* 舂牘) ; en bas, les vents (orgues à bouche et flûtes) encadrés par les percussions (cloches, pierres et tambours)⁵¹. L'analogie, de la plus haute antiquité jusqu'au xx^e siècle, s'y révèle donc beaucoup plus grande avec un orchestre occidental qu'avec une symbolique ou un ordre par les matériaux.

⁴⁹ Zhu Zaiyu 朱載堉, *Caoman guyue pu* 操縵古樂譜, 1605, *juan* 1, f. 22.

⁵⁰ Voir par exemple Joseph-Marie Amiot, *De la musique des Chinois*, op. cit. p. 146 : « Tous les airs qu'on vient de voir sont ici fort estimés. On jugera s'ils en valent la peine. Pour moi qui les ai ouïs plus d'une fois, je puis dire qu'ils m'ont fort ennuyé. »

⁵¹ Zhu Zaiyu 朱載堉, *Yuexue xin shuo* 樂學新說 (Nouveaux propos de musicologie) c. 1603, f. 33-34.

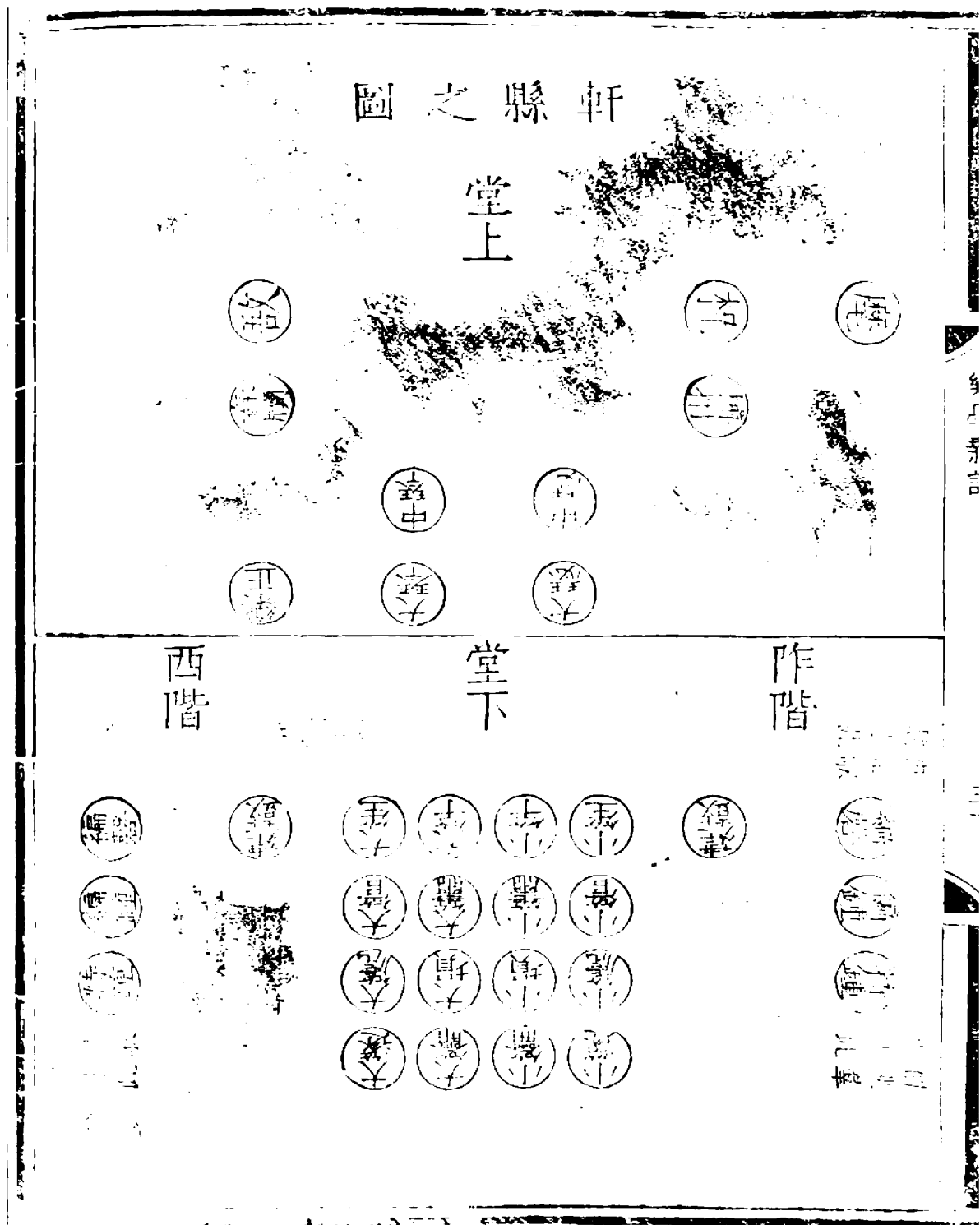


Illustration 3 "La répartition des instruments des nobles" (*Xuanxian zhi tu* 軒縣之圖), Zhu Zaiyu 朱載堉, *Yuexue xin shuo* 樂學新說 (Nouveaux propos de musicologie) c. 1603, f. 33-

Le nom de *yayue* 雅樂 sera utilisé par les Japonais des VIII^e siècle et suivants pour désigner, sous la prononciation *gagaku* 雅樂, la musique de banquet *yanyue* 燕樂 de la cour des Tang dont ils feront leur grande musique, mais en y gardant des instruments tout ce qu'il y a de plus barbares et récents comme le hautbois cylindrique *bili/hichiriki* 篳篥 ou le luth *pipa/biwa* 琵琶. Mais les Japonais, à défaut des airs ou des instruments, adopteront

progressivement une lenteur de tempo appropriée au hiératisme des rituels impériaux. Seuls les Coréens garderont l'instrumentarium orthodoxe, transmis en 1116, précisément donc durant l'époque de la musique Dacheng⁵². Mais les avatars de l'histoire et un incendie conduiront à un état actuel qui a intégré les vièles. Avec la disparition de l'empire, la Chine perdra peu à peu cette forme de rituel, pourtant encore attesté vers 1925 à Pékin⁵³ et même en 1956 à Liuyang 瀏陽⁵⁴. Il fallut attendre 1984 et la participation d'une délégation de la République de Chine aux Jeux olympiques de Los Angeles pour qu'une "tradition" fondée sur l'exclusion du barbare se voit transgressée avec le remplacement hérétique de l'orgue à bouche par la vièle. On trouvera paradoxal de voir les auto-proclamés gardiens de la "tradition" la trahir ainsi...

Le *wenmiao* 文廟 (temple de Confucius) de Quanzhou 泉州, aujourd'hui transformé en musée, a, lui, tenu récemment à perpétuer ce souvenir lointain des Royaumes Combattants et du *bayin* en éditant une belle brochure de vulgarisation de ces éléments, notant même scrupuleusement que cet instrumentarium ne nous est réellement connu que depuis l'ère Dacheng⁵⁵.

⁵² Voir Robert C. Provine, « La musique rituelle chinoise en Corée », *Revue de Corée*, vol. XII, printemps 1980, p. 16-32. K.L. Pratt, « Music as a factor in Sung-Koryô diplomatic relations 1069-1126 », *T'oung pao*, vol. LXII, 4-5, 1976, p. 199-218.

⁵³ Enregistrement en vente sur cassette en 1986 au temple de Confucius de Pékin.

⁵⁴ Voir Yang Yinliu 楊蔭瀏, « Kongmiao dingli yinyue de chubu yanjiu » 孔廟丁祭音乐的初步研究 (Essai préliminaire sur la musique rituelle du temple de Confucius), 1957, reproduit dans *Yang Yinliu yinyue lunwen xuanji* 楊蔭瀏音樂論文選集 (Recueil d'essais sur la musique par Yang Yinliu), Shanghai, Wenyi chubanshe, 1986, p. 276.

⁵⁵ Quanzhou kongmiao 泉州孔廟, Quanzhou shi bowuguan 泉州市博物館, *Gu yueqi* 古樂器 (Instruments de musique antiques), Quanzhou, musée municipal, 1987, en particulier f. 8.

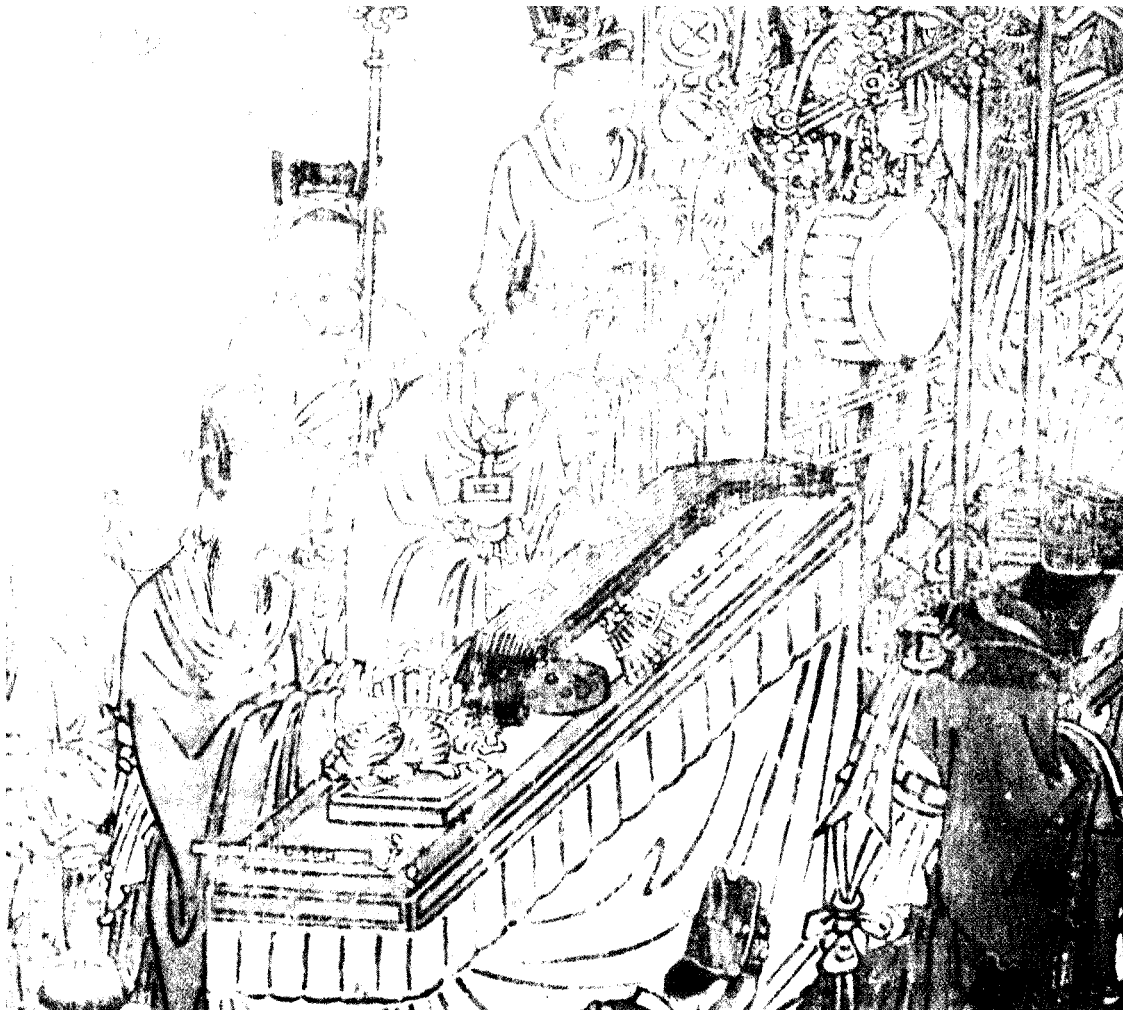


Illustration 4 Peinture murale du temple Ji Yi miao 稷益廟, district de Xinjiang 新絳, Shanxi, fin Yuan - début Ming

Huit ou deux, bayin, guzhong, sizhu

L'association dans le *Yueji* 樂記 cloche-pierre-orgue à bouche-cithare (*zhong-qing-yu-se* 鐘磬竽瑟) soit métal-pierre-bambou-soie comporte en fait l'essentiel de la pratique musicale telle qu'elle va, hors rituel confucéen, traverser les siècles. Métal et pierre seront remplacés par le couple métal-cuir des ensembles de gongs et tambours (*luogu* 鑼鼓) et la célèbre association cloche et tambour *guzhong* 鼓鐘 qui trône à l'entrée des temples, en particulier bouddhistes, tandis que le couple soie-bambou a donné son nom - récent - au Jiangnan *sizhu* 江南絲竹, la musique de la région de Shanghai qui mêle luths, cymbalum, vièles, flûtes et orgue à bouche, soit un instrumentarium composite, riche d'apports étrangers et populaires.



Illustration 5 Scène de théâtre, illustration pour le *Jin Ping Mei cihua* 金瓶梅詞話, Qing

Plus profondément, tout l'art chinois de l'orchestration semble jusqu'au xx^e siècle s'exprimer dans ces associations de timbres magnifiées par la diversité des matériaux, que ce soit à deux (*qin-xiao* 琴簫), à quelques uns (Nanguan 南管), à huit, ou encore à dix, c'est-à-dire à « beaucoup » (Shiyin 十音 du Fujian), en un principe qui dépasse largement les frontières du monde chinois, sans qu'on puisse s'accorder à y trouver l'origine unique, puisqu'on le retrouve mis en pratique dans toute l'Asie du Sud-Est.

Résumé

La Chine a développé un système original de classification des instruments de musique selon les matériaux qui rentrent dans leur fabrication, montrant ainsi dès l'antiquité une attention jamais démentie envers la diversité et la complémentarité des timbres. Si des raisons idéologiques semblent avoir fixé cette liste au nombre de huit classes, il apparaît que la musicalité même a toujours prévalu sur une application du système des correspondances entre par exemple sons et orient. De son côté, la musique des rituels impériaux et des temples de la littérature a conservé, à travers cette liste, la mémoire d'un instrumentarium autochtone qui remonte à l'antiquité pré-impériale.

Summary

"Metal and stone, silk and bamboo, the Chinese classification of musical instruments according to the eight materials"

China has developed a unique system of classifying music instruments according to the material of which they are made. It shows its antique taste towards the diversity and harmony of sound colours. If ideological reasons as it appears have fixed the number of this sounds in a list of eight materials, the musical qualities have been preserved and preferred to a strict application of the system of mutual correspondances. The imperial ritual music, also performed in the so-called temples of the Litterature god, has preserved, with the observance of this list, the tradition of excluding exotic instruments, keeping only instruments pre-dating imperial times.

Résumé chronologique

Antiquité

<i>Shijing</i>	absence (seule une note, de Zheng Xuan, spécifie les matériaux)
<i>Shangshu</i>	première mention du terme " <i>bayin</i> "
<i>Zhou li</i>	première mention de la liste des huit matériaux
<i>Guoyu</i>	diverses mentions successives des huit matériaux
<i>Mengzi</i>	cite <i>Shangshu</i>

Des Han aux Tang

<i>Yueji</i>	liste des huit matériaux (seule une note spécifie les instruments)
<i>Yueji</i>	liste des quatre matériaux (métal pierre soie bambou)
<i>Baihu tong, 79</i>	première liste des huit matériaux avec leurs instruments associés
<i>Baihu tong</i>	instruments et trigrammes, liste incomplète
<i>Baihu tong</i>	instruments et secteurs
<i>Hou Han shu</i>	instruments non classés
<i>Song shu</i>	instruments classés, selon l'ordre 1 , par matériau, mais avec <i>pipa</i> et <i>konghou</i>
<i>Sui shu</i>	instruments classés par matériau, mais non orthodoxes
<i>Jiu Tang shu</i>	instruments et saisons

A partir des Song

<i>Song shi</i>	liste orthodoxe (Dacheng) et listes diverses
<i>Yuxue xin shuo, c. 1603</i>	répartition des instruments dans l'espace