

À L'ÉCOUTE DE LA SOIE ET DU BAMBOU

*« En la Chine, duquel royaume la police et les arts,
surpassent nos exemples en plusieurs parties d'excellence, et
duquel l'histoire m'apprend combien le monde est plus ample
et divers que ni les anciens ni nous ne pénétrons... »
Montaigne*

Comme le titre de cet article peut sembler quelque peu mystérieux, il convient tout d'abord de rappeler que pour les Chinois, l'alliage de la soie et du bambou constitue la réalisation de l'harmonie en musique. Le choix d'un tel intitulé découle du fait que dans ce qui va suivre, il sera beaucoup question de la Chine, ou plus modestement, du bout de route que j'ai pu faire avec quelques musiciens chinois traditionnels durant ces dernières années. C'est cette expérience que je vais tenter dans un premier temps de raconter très factuellement (car dans ce domaine, me semble-t-il, le côté matériel joue un rôle important), pour ensuite la resituer dans la problématique « Musique et globalisation ».

Mon parcours asiatique

Avant de me risquer en Chine, (risquer, oui, le mot n'est pas trop fort car, je dois l'avouer, ce pays m'a fait peur pendant longtemps), j'avais déjà beaucoup voyagé en Asie du Sud-Est. Parmi les plus beaux souvenirs liés à ces pérégrinations figurent certainement les heures passées, en étant assise sur une natte à écouter des musiciens traditionnels. Mais si j'étais impressionnée par la richesse de ce qu'il m'était donné de découvrir (en particulier à Bali, mais aussi au Cambodge ou au Laos), je ne voyais pas pour autant comment m'impliquer comme compositeur dans cet univers musical. Pendant toutes ces années, mon vécu « asiatique », même s'il a sans doute aussi laissé des traces à un niveau plus souterrain, ne s'est retrouvé de manière explicite que dans un travail de captation de paysages sonores,

manipulés ensuite au retour par des techniques électro-acoustiques. C'est donc avec la découverte de la Chine que de nouveaux horizons ont vraiment commencé à s'ouvrir pour moi. Au fil des voyages, je me suis retrouvée confrontée avec une culture très forte, complexe, se vivant à égal (voire dans une légère supériorité...) avec la culture occidentale. J'ai pu rencontrer là-bas des compositeurs qui se posaient des questions finalement assez semblables aux miennes et des instrumentistes brillants qui, de surcroît, pouvaient lire la notation musicale occidentale (même si ce n'était pas toujours de manière très fluide). Enfin, j'ai réalisé – et c'est peut-être le plus important – que pour les Chinois, depuis des millénaires, la substance de la musique réside dans le son. J'ai été assez vite fascinée par le geste instrumental raffiné et complexe développé par les musiciens traditionnels chinois, qui peut en conséquence entrer très facilement en résonance avec l'imaginaire d'un compositeur occidental et sa recherche sur le timbre. Il était donc assez logique que je me lance peu à peu dans des projets de créations incluant des interprètes traditionnels chinois. Ma première tentative a réuni une joueuse de *erhu* (la vièle chinoise à deux cordes), Wu Suhua, vivant à l'époque en France, une claveciniste baroque, Gabrielle Marcq et un bassoniste ayant circulé dans différents univers musicaux, Marc Feldmann : la pièce était courte, produite dans un cadre léger et désargenté (*l'Atelier du Plateau*) et nous avons pu travailler de manière très souple au fur à mesure de l'écriture, ce qui avait évité pas mal d'écueils dans la mise en place de la partition. J'ai pris un grand plaisir à cette aventure, et cela m'a encouragé à continuer dans la même direction. La deuxième tentative était plus institutionnelle, puisqu'il s'agissait d'une création dans le cadre de la série *Alla Breve* produite alors par France-Musique, avec l'ensemble *Fleur de Prunus* qui réunissait autour de François Picard, un chanteur, Shi Kelong et quatre instrumentistes traditionnels chinois. Comme cette pièce était destinée à une diffusion radiophonique, j'ai pu, grâce à un gros travail de montage après l'enregistrement, aller au bout de mon projet. Mais les difficultés de mise en place rencontrées m'ont fait prendre conscience que dans ce genre de créations, il fallait vraiment disposer d'un temps de répétition assez long pour pouvoir dépasser les problèmes de lecture. L'expérience m'a aussi montré la nécessité de réfléchir à des formes de notation musicale assez souples pour ne pas rigidifier le geste instrumental des musiciens et pour pouvoir intégrer les fluctuations du temps musical chinois que l'écriture occidentale peine à prendre en compte. Après cette expérience, j'ai pu séjourner six mois en Chine grâce à une bourse de *La Villa Médicis hors les murs* et du même coup aller beaucoup plus loin dans ma recherche. Je m'étais mise en tête de composer pour la cithare *guqin*, l'instrument traditionnel des lettrés, qui me fascinait par sa riche palette sonore et par la diversité de ses modes de jeu. On en recense en effet jusqu'à quatre cent, décrits très minutieusement et associés à des images picturales et poétiques, comme en témoignent les anciens manuels d'apprentissage. Si l'on prend par exemple l'image

du « cri de la grue dans l'ombre » (qui correspond à un doigté particulier où l'index droit pince la corde vers l'intérieur), on constate que la planche correspondante du manuel comporte une partie gauche où s'inscrivent une gravure et un poème censés développer l'imaginaire autour de ce mode de jeu et une partie droite où figurent le dessin de la position de la main et les indications verbales techniques permettant de le réaliser.



Exemple 1. Planche extraite du *Taiyin da quanji*, manuel de *qin* 1506-1522.

Cet instrument qui se joue plutôt en solitaire, occupe une place emblématique dans la culture chinoise et il n'est pas anodin que contrairement aux autres instruments traditionnels, il ait suscité très peu de partitions du côté des compositeurs chinois contemporains (certains d'entre eux ont par contre essayé de retranscrire ses modes de jeu pour des instruments occidentaux¹). Il fallait sans doute une certaine inconscience occidentale pour s'attaquer à un tel « monument », et je ne devais pas en être dépourvue puisque je me suis mise vaillamment à chercher un(e) joueur(se) de *guqin* prêt à se lancer avec moi dans l'aventure. L'entreprise ne se révéla pas très aisée : certains s'attendaient à des cachets faramineux, d'autres ne voyaient pas la nécessité de sortir de leur très riche répertoire. J'étais presque prête à jeter le gant quand j'ai rencontré finalement Dai Xiaolian, instrumentiste réputée et petite-nièce d'un très grand maître, vivant et enseignant à Shanghai, qui se déclara prête à relever le défi. Il me fallait d'abord entrer dans l'intimité de son instrument et elle m'offrit généreusement de son temps pour y parvenir : durant plusieurs après-midis passés chez elle, j'ai écouté, enregistré, et

¹ Signalons en particulier : *Yu Ko [Yu ge]* du compositeur sino-américain Chou Wen-Chung [Zhou Wenzhong] datant de 1965.

essayé de rentrer dans ce monde sonore subtil. Ce long temps passé a été, me semble-t-il un préambule indispensable, complété par l'écoute du répertoire traditionnel en concert ou sur disques et la lecture de transcriptions des pièces les plus jouées. C'était alors la fin de mon séjour, et je me suis mise à l'écriture après mon retour en France, envoyant des petits bouts de partition par internet pour être sûre de ne pas trop me fourvoyer. La création devait avoir lieu avec l'ensemble ALEPH au complet (soit cinq instrumentistes et une chanteuse). Dai Xiaolian est arrivée quelques jours avant les répétitions, me demandant d'être hébergée chez moi plutôt qu'à l'hôtel. Elle avait une soif de travail impressionnante et était bien décidée à se mouvoir à l'aise dans la partition avant la rencontre avec les autres musiciens. Pendant trois jours, elle n'a pas quitté son instrument, me demandant sans cesse de lui faire écouter les parties jouées par les autres musiciens (dont j'avais heureusement fait un enregistrement lors d'une séance de lecture préalable) et de reproduire au piano ou en chantant ce que je souhaitais. Grâce à ce travail préalable où l'oralité a joué un grand rôle, les répétitions, prévues assez largement, se sont déroulées dans un climat détendu, excepté peut-être ce qui concernait les problèmes de sonorisation. De fait, les efforts d'adaptation que Dai Xiaolian devait déployer passaient relativement inaperçus alors qu'ils étaient considérables. Pour elle, tout était une première : jouer avec des musiciens aussi nombreux, jongler avec un conducteur, des changements de mesures, des intervalles et des harmonies inhabituels, répéter au rythme d'interprètes parfaitement rompus au déchiffrage. Et l'expérience, me semble-t-il, a dû être beaucoup plus violente pour elle que pour moi ou pour chacun des membres d'ALEPH.

Vers une créolisation

Dans cette création comme dans d'autres que j'ai pu mener, j'ai senti que ce qui opérait était autant une confrontation d'individus qu'une confrontation de cultures. Ainsi François Rossé, dans un texte récent sur le métissage, nous rappelle très opportunément que :

« Toute œuvre, en soi, est un potentiel dynamique issu de nombreuses mémoires conscientes et inconscientes à la fois du concepteur et de l'interprète. Ce seul fait, de réunir un interprète et un compositeur est déjà un métissage qui dans certains cas peut être amoureux ou orageux »².

² Texte écrit à l'occasion d'une rencontre à Montréal en 2010 entre l'Ensemble Proxima Centauri de Bordeaux et l'Ensemble Contemporain de Montréal.

LU CHEN
Chemin de poussière

Marie Hélène BERNARD
2004
(Commande de l'Etat)

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinette basse, Guqin, Percussions (Crotales), and Violoncelle. The second system includes parts for Cl. basse, Voix, Guqin, Perc. (Tam-tan), and Vlc. The score contains various dynamics such as *pp*, *mp*, *mf*, *p*, *f*, and *ppp*, along with performance instructions like 'Non mesuré', 'gliss.', 'port', 'flatt doux', 'varier les cordes', 'Pizz. en dehors', 'col legno battuto', 'Vibr.', and 'très nasal'. There are also tempo markings like 'A1', 'A2 ~ 20'', 'A3 ~ 38'', 'A4', and 'Vibr. ~ 55''.

Exemple 2. Lu Chen (Chemin de poussière) : début.

Quel que soit le désir des compositeurs occidentaux, sans ces passeurs que sont certains instrumentistes traditionnels aventureux, désireux d'élargir leurs horizons et leur répertoire, enclins à prendre des risques, rien ne pourrait se passer. Ainsi, du côté de la diaspora chinoise, je voudrais exprimer toute mon admiration à des gens comme Wu Man, joueuse de luth *pipa* installée aux États-Unis qui a ouvert vraiment de nouvelles voies, ou à Wu Wei, joueur d'orgue à bouche installé à Berlin, ou encore à Shi Kelong, chanteur installé en région parisienne (il y en a bien sûr beaucoup d'autres et je m'excuse par avance de ne pas les citer) : dans la sphère musicale, ce sont pour moi des pionniers de ce monde post-colonial marqué par les migrations et les bouleversements de toutes sortes, décrit en particulier par l'anthropologue Arjun Appadurai³. Et c'est sans doute en vivant l'expérience

³ Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996 (Traduction française : *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit par Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2001).

de l'exil ou de l'émigration que l'on ressent le plus profondément le processus de l'hybridation.

Ceci posé, on doit se demander à quelles conditions peuvent naître des « collaborations à part entière », pour reprendre le terme utilisé par Makis Solomos dans un éditorial de la revue *Filigrane*⁴. En premier lieu, me semble-t-il, il s'agit de rester vigilant sur ce désir de « prendre ailleurs », en n'oubliant jamais que nous appartenons à un monde radicalement sous-tendu par l'inégalité. Ainsi faut-il questionner cette facilité qu'ont les créateurs des pays occidentaux d'aller puiser dans les cultures du monde entier, y compris *in situ*, alors que les artistes des autres pays, du fait simplement des politiques de visas adoptées par les pays riches (sans parler bien sûr des problèmes financiers), n'ont souvent pas la liberté physique de se déplacer hors de chez eux. Soulignons aussi que pour le moment, dans ce qu'il est désormais convenu d'appeler les rencontres musicales, les initiatives et bien sûr les financements viennent des pays occidentaux, ce qui bien sûr a une influence considérable, et cela quelles que soient les bonnes intentions affichées par les créateurs ou les décideurs culturels. Mais ces remarques ne doivent pas, me semble-t-il, nous inciter à rester enfermés : en tout cas, je ressens profondément dans l'univers globalisé qui est le nôtre en ce début de vingt-et-unième siècle, la nécessité d'aller me frotter à d'autres réalités que celle de notre hexagone, en m'étonnant d'ailleurs toujours comment l'univers de la musique contemporaine reste quand même globalement très ethno-centriste. Mais dans ce désir d'ouverture, il est important, même à des niveaux très modestes, de réfléchir à impulser d'autres dynamiques. Ainsi dans le prochain projet franco-chinois que je développe avec l'ensemble Aleph, j'ai souhaité mettre en présence un nombre égal d'instrumentistes chinois et occidentaux, ce qui, je l'espère, contribuera à la formation de nouveaux équilibres et aussi... de nouveaux déséquilibres. Car il ne s'agit pas d'avoir une vision idyllique de l'hybridation ; dans ces expériences, il y a beaucoup de points aveugles, de malentendus, de projections fausses de part et d'autre. Cet aspect est revendiqué par l'écrivain Edouard Glissant :

« Je réclame pour tous le droit à l'*opacité*, qui n'est pas le renfermement. Il ne m'est pas nécessaire de "comprendre" qui que ce soit, individu, communauté, peuple, de le "prendre avec moi" au prix de l'étouffer [...] pour accepter de vivre avec lui, de bâtir avec lui, de risquer avec lui. Que l'*opacité*, la nôtre s'il se trouve pour l'autre, et celle de l'autre pour nous quand cela se rencontre, ne ferme pas sur l'obscurantisme ni l'apartheid, nous soit une fête, non pas une terreur »⁵.

⁴ Makis Solomos, « Éditorial », *Filigrane* n°5 : *Musique et Globalisation*, Sampzon, Delatour, premier semestre 2007, p. 6.

⁵ Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997, p. 29.

Cette acceptation de l'opacité ne doit cependant pas faire oublier que dans ces confrontations, la question du temps est essentielle, si l'on veut s'éloigner quelque peu des logiques de consommation qui sévissent si fréquemment. Ainsi Chen Zhen, un plasticien chinois devenu au fil des ans une référence dans l'art contemporain et aujourd'hui décédé, parle-t-il de l'importance dans son parcours d'artiste de la « résonance », découlant pour lui, « d'un vrai dialogue, d'un vrai contact qui peut advenir après un certain temps de résidence avec le lieu et le contexte »⁶. Ce temps de la résonance ne peut s'inscrire que dans une certaine lenteur : dans la sphère musicale, ce sera tout aussi bien le temps pour le compositeur de s'imprégner en amont d'autres modèles sonores, d'autres conceptions musicales ou le temps pour les interprètes de répéter et de travailler au coude à coude. Il est évident que cette exigence de lenteur va à contre-courant des normes de production actuelles des concerts. Et l'on peut être amené à se demander pourquoi alors s'obstiner, dans une telle dynamique, à maintenir le statut du compositeur, lié de manière si spécifique au monde occidental. Peut-être justement à cause de cette maturation lente, qui amène du coup d'autres dimensions que celles intervenant dans les rencontres entre musiciens improvisateurs d'ici et musiciens traditionnels d'ailleurs (pourtant souvent plus fluides et paraissant du coup beaucoup plus adaptées).

On peut craindre néanmoins de voir se dessiner un autre enfermement, celui qui consisterait à découper l'ensemble des compositeurs en deux catégories étanches, celle des compositeurs « normaux » et celle des compositeurs spécialistes des rencontres exotiques. Il me semble au contraire que c'est l'univers de la musique contemporaine dans son ensemble qui aurait tout à gagner à aller vers un peu plus de « créolisation », pour reprendre le terme inventé par Edouard Glissant ; terme qui me semble d'ailleurs plus judicieux que ceux de métissage et d'hybridation, issus de l'univers de la biologie, alors que la créolisation renvoie aux langues et aux cultures humaines. Dans cette perspective de créolisation, on peut envisager la globalisation autrement que comme quelque chose de menaçant et de négatif, comme nous incite à le faire Edouard Glissant :

« Ce que l'on appelle mondialisation, qui est l'uniformisation par le bas, le règne des multinationales, la standardisation, l'ultralibéralisme sauvage sur les marchés mondiaux, pour moi, c'est le revers négatif d'une réalité prodigieuse que j'appelle la mondialité. La mondialité, c'est l'aventure sans précédent qu'il nous est donné à tous aujourd'hui de vivre, dans un monde qui pour la première fois, réellement et de manière immédiate, foudroyante, se conçoit à la fois multiple et unique, et inextricable »⁷.

⁶ Zhen Chen, *Les entretiens*, sous la direction de Jérôme Sans, Paris, Les presses du réel/Palais de Tokyo, 2003, p. 255.

⁷ Edouard Glissant, *op. cit.*, p. 196.

