



# Notes du mont Royal

[WWW.NOTESDUMONTROYAL.COM](http://WWW.NOTESDUMONTROYAL.COM)



Cette œuvre est hébergée sur «*Notes du mont Royal*» dans le cadre d'un exposé gratuit sur la littérature.

SOURCE DES IMAGES  
Persée

**Georges Goormaghtigh, *L'art du Qin. Deux textes d'esthétique musicale chinoise*. Bruxelles, Institut Belge des Hautes Études Chinoises, 1990. 209 pages (Mélanges chinois et bouddhiques, vol. XXIII). FB 1 500,00 [Textes chinois]**

Ce très bel ouvrage consacré au *qin* nous offre de cet instrument deux portraits sous la forme de deux textes traduits, annotés et commentés par Georges Goormaghtigh. Le *qin* est une cithare chinoise de la famille des cithares oblongues sur table, sans chevalets mobiles ; sept cordes de soie sont tendues sur cette caisse cintrée, comportant deux éclisses ; treize pastilles de nacre, ou blasons (*hui*), alignées le long de la touche, marquant l'emplacement des nœuds harmoniques, servent pour la technique de jeu de la main gauche ; laquée de noir, la caisse est faite de deux essences de bois, l'un de nature *yang* pour le dessus, l'autre de nature *yin* pour le dessous, symbolisant ciel et terre. Les termes vernaculaires des différentes parties du *qin* — « bassin du phénix », « étang du dragon », « montagne sacrée », « cou de l'immortel », etc. — révèlent la nature sacrée de l'instrument et le rôle d'objet microcosme des forces de l'univers qui lui est conféré (p. 6) ; ses dimensions font appel aux nombres canoniques régissant la pensée chinoise : nombre des jours de l'année solaire, des orient, des mois de l'année, des vents, des saisons, des éléments, des vertus cardinales, etc. (p. 4). Divers cordophones assimilables au *qin* ont été mis au jour lors de fouilles archéologiques menées en Chine : l'auteur fait référence à deux prototypes, l'un trouvé au Hubei, datant du v<sup>e</sup> siècle avant J.-C., l'autre à Mawangdui, au Hunan, datant du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (p. 2) ; dans l'un et l'autre cas, s'agit-il vraiment de *qin* proprement dits ? Les rapports de fouilles eux-mêmes, pour ces deux prototypes comme pour d'autres, adoptent en fait des dénominations variées (*qin*, *zhu* ou *se*) et leur forme ainsi que le nombre de leurs cordes (13, 10, 7, 5, etc.) sont variables. La littérature et l'iconographie plus tardives en donnent une image plus précise et permanente. Dès les Han orientaux, le *qin* a atteint la dimension canonique et sacrée que lui fait revêtir la gent lettrée dont il devient désormais l'instrument favori, emblème de perfection et transducteur d'énergie. En lui se canalisent les émotions pour devenir musique. Toute la subtilité du *qin* se résume dans la qualité de son timbre ; en jouer ou l'écouter jouer

fait appel à une perception affinée de la part du musicien comme de celle de l'auditeur<sup>1</sup> ; il s'agit d'une recherche de l'absolu, « d'une façon de se mettre en harmonie avec l'univers et d'entretenir son énergie vitale » (p. 8). La notion esthétique que représente et cultive le *qin* rejoint des préoccupations d'harmonie et d'équilibre propres à la pensée musicale chinoise ; l'individu, à travers cet instrument de portée transcendante, tend à se mettre à l'unisson de toutes choses, il pratique ainsi « un art non-fonctionnel qui trouve en lui-même sa propre fin » (p. 15). Rien n'est donc moins fait pour le *qin* que le désir de vulgarisation et de puissance sonore par lesquels on cherche à le faire « évoluer » (pp. 11-12).

Afin d'illustrer la place qu'occupe le *qin* dans la littérature et dans la civilisation chinoises, l'auteur a choisi deux textes particulièrement représentatifs. Le premier, « *Qinfu* » (Description poétique du *qin*) de Ji Kang (223-262), est un long poème en prose rythmée et vers qui chante les beautés de l'instrument ; le ton en est lyrique, exubérant, élégiaque, et ce genre poétique se prête au mieux à la célébration du *qin* sous tous ses aspects. Membre du groupe dit des *Zhulin qi xian* (Sept sages de la forêt des bambous) célèbre sous les Wei (220-265) pour ses joutes musicales et littéraires, le contemplatif taoïsant Ji Kang poursuit une quête où la musique est placée au-dessus des sentiments humains, source à laquelle on peut « se purifier le cœur et l'esprit » (p. 15). Cette pensée originale veut que chaque individu puise à cette source des effets différents, ce qui la rend « multiple dans ses manifestations » (pp. 15, 32). Ce « *Qinfu* » est resté un modèle du genre pour des générations de lettrés et beaucoup en ont calqué la forme pour évoquer d'autres instruments, en particulier le *zheng*<sup>2</sup>. Le ton général du poème cultive « un art de l'excès » (p. 22) particulier à une tendance baroque de la même veine que le *Chuci*. Dans ce *fu* sont passés en revue

- 1 Zhou Jinmin, « Timbre, playing technique and structure : a microscopic analysis of samples from two works for the *qin* », in *Progress Reports in Ethnomusicology*, Sempod Laboratory, Department of Music, University of Maryland, Baltimore County, III (3), 1991, pp. 19-34.
- 2 Cf. Le « *Zhengfu* » de l'Empereur Jianwen des Liang, in Lucie Rault Leyrat, *La cithare chinoise zheng, un vol d'oies sauvages sur les cordes de soie*, Paris, Le léopard d'or, 1987, pp. 68-76.

tous les éléments qui font du *qin* un objet hautement noble. D'abord sa fabrication : le bois utilisé est un lien entre le ciel et la terre, « nourri des forces du cosmos » (p. 26) ; les personnages qui ont conçu et façonné cet instrument — personnages eux-mêmes mythiques — sont des sages dont l'esprit est en cohésion avec la nature : ils ont su élire l'arbre idéal entre ciel et terre, tailler ce bois soigneusement sélectionné et l'orner de motifs fastes (dragons et phénix). Les mélodies qui sortiront d'un tel instrument seront l'émanation directe des beautés de la nature, puisque le *qin* en est un microcosme. Outre sa valeur littéraire, ce texte représente un document précieux sur l'art du *qin*, son répertoire, ses interprètes et également l'atmosphère particulière qui l'entoure ; en vertu de quoi, il peut être tenu pour un élément clé de l'esthétique musicale chinoise. Déjà traduit en anglais par Robert H. van Gulik et en allemand par E. von Zach<sup>3</sup>, ce poème est ici traduit pour la première fois en français. G. Goormaghtigh a mené cette tâche avec beaucoup de soin et un grand respect de l'esprit poétique de Ji Kang ; le ton, limpide et harmonieux, reste fidèle au texte original, pourtant peu facile à rendre de par sa démesure ; pour cela, il s'est appuyé sur plusieurs travaux chinois, et notamment sur ceux de Dai Mingyang<sup>4</sup>.

Le deuxième texte, dont la traduction est présentée dans le même ouvrage, est le traité rédigé quatorze siècles plus tard (vers 1641) par Xu Shangying, le *Xishan qinkuang* que G. Goormaghtigh traduit subtilement par « Les vingt-quatre saveurs du *qin* », mettant en relief la notion de saveur, critère inhérent à l'approche musicale — les sons, les saveurs, les couleurs, les orient, les mois et bien d'autres éléments symboliques étant intégrés et mis en correspondance au sein du *mandala* idéal du *taiji* représentant l'espace/temps. Il est donc question ici de l'aspect philosophique de l'accomplissement auquel le *qin* fait accéder, et de la technique qui permet un tel accomplissement ; car cette technique, loin d'être frustrante, est pour le musicien une libération, un chemin menant à la perfection vers laquelle

3 Cf. Robert H. van Gulik, *Hsi K'ang and his Poetical Essay on the Lute*, Tokyo, Monumenta Nipponica Monographs, 1941 (rééd. 1969) ; E. von Zach, *Die chinesische Anthologie*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1958, pp. 250-258.

4 Dai Mingyang, *Ji Kang ji jiaozhu*, Pékin, 1962.

il tend : c'est la sublimation du *qindao* (« la voie du *qin* »), comparable à d'autres formes d'art telles que la calligraphie, la peinture ou la poésie visant à une « culture du soi » (*xiuyang*) (p. 55) ; la technique fait appel à l'assimilation de mouvements naturels — comme ceux des animaux — dans le but, non de les imiter, mais d'absorber l'énergie vitale qu'ils véhiculent. Ainsi, par cet « art de savourer la musique du *qin* » (p. 61), le musicien trouve un support à son cheminement contemplatif vers « une expérience qui se situe au-delà de la musique » (p. 57). Les qualificatifs de ces « saveurs » évoquent une palette qui, comme en œnologie, dépasse le simple sens gustatif pour atteindre à une dimension mystique ; la notion d'harmonie (*he*) domine, puisqu'elle réunit, à elle seule, un faisceau de notions subtiles et fondamentales dans l'esthétique musicale chinoise (pp. 58-60), de même que la ténuité (*xi*) qui met en relief non pas le son, mais le silence sur lequel il se détache, aussi important en musique que l'est en peinture le vide, plein d'invisible où affleurent les choses visibles<sup>5</sup>. Quant au style de Xu Shangying, il est lui-même empreint des qualificatifs qu'il emploie à propos du *qin* ; son traité d'ailleurs forme un tout à la fois poétique et technique, considéré comme « l'aboutissement d'une longue tradition de réflexion sur l'art du *qin* ». Suit, entre autres annexes, une bibliographie commentée des manuels de *qin*, qui réactualise les connaissances contemporaines sur ce répertoire et place l'ouvrage au tout premier plan des documents sur ce sujet : il s'agit d'un outil de travail, mais qui recèle bien des qualités poétiques, succédant avec mérite à l'œuvre pionnière de R.H. van Gulik<sup>6</sup>. Cette étude, et c'est là sa grande qualité, n'a pas été menée de l'extérieur ni d'un point de vue froidement scientifique, tendant à fossiliser l'instrument sur une étagère de musée. L'approche de G. Goormaghtigh est le fruit d'une longue pratique instrumentale et les lignes qu'il traduit illustrent la réalité du *qin* : il a lui-même épousé l'idéal du lettré chinois, dans son austère difficulté, sans doute, mais en cohésion avec

5 François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, 1979, pp. 40 sq.

6 Voir R. H. van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute. An Essay in Ch' in Ideology*, Tokyo, Monumenta Nipponica Monographs, 1940 (rééd. 1969).

toutes les formes d'art qui offrent une Voie et exigent de l'adepte un choix, mais aussi une attention persévérante.

Lucie Rault Leyrat  
Université de Paris 10,  
Nanterre

Chuci 楚辭

Dai Mingyang 戴明揚

he 和

hui 徽

Ji Kang 嵇康

Ji Kang ji jiaozhu 嵇康集校注

Jianwen 簡文

Mawangdui 馬王堆

qin 琴

qindao 琴道

Qinfu 琴賦

se 瑟

taiji 太極

xi 希

Xishan qinkuang 谿山琴況

xiuyang 修養

Xu Shangying 徐上瀛

zheng 箏

zhu 筑

Zhulin qi xian 竹林七賢