

# Les compositeurs chinois à l'heure de la mondialisation

**Marie-Hélène Bernard**

(CRLM, Université Paris IV La Sorbonne)

L'image du compositeur, telle qu'on l'entend en Occident, est plutôt antagoniste avec les fondements de la culture chinoise qui, à la nouveauté en soi, a toujours préféré la copie et la variation. L'émergence en Chine des premiers compositeurs est donc intrinsèquement liée à la diffusion de la musique occidentale savante qui s'est opérée lentement à partir de 1920 (surtout à Shanghai), grâce à des musiciens russes blancs, relayés par des musiciens juifs fuyant le nazisme. Formant de petits orchestres pour les soirées des Occidentaux des concessions, ou devenant professeurs des enfants de la bourgeoisie chinoise, ils donnèrent le goût de la musique classique européenne à certains cercles privilégiés. 1927 est une date jalon puisque c'est l'année où s'ouvre à Shanghai le premier conservatoire de musique de Chine. C'est dans ce contexte qu'apparaissent les premières œuvres de « musique chinoise de style européen », pour reprendre les termes des premiers compositeurs comme Xiao Youmei 蕭友梅<sup>1</sup> ou Ma Hsiao-Ts'iun 馬孝駿<sup>2</sup>.

L'arrivée au pouvoir de Mao Tsé-toung (1893-1976) en 1949 change considérablement la donne : les compositeurs se retrouvent enrôlés au service des masses, sous la houlette d'un ministère de la Culture centralisant et réglementant toutes leurs activités. Le pouvoir encourage le développement d'une musique nationale chinoise « positive », s'inspirant

---

<sup>1</sup> Xiao Youmei (1884-1940), compositeur, musicologue et fondateur du conservatoire de Shanghai.

<sup>2</sup> Ma Hsiao-Ts'iun [Ma Xiaojun] (1899-1977), compositeur, musicologue et père du violoncelliste Yo-yo Ma.

du folklore. Le déclenchement de Révolution culturelle en 1966 bouleverse à nouveau totalement ce paysage musical. Tous les conservatoires sont en effet fermés, leurs enseignants persécutés, envoyés en prison ou en camp de rééducation. Sous la houlette de Jiang Qing 江青 (1914-1991), l'épouse de Mao, la musique occidentale, symbole de décadence bourgeoise, est interdite, ainsi d'ailleurs que les musiques traditionnelles. L'opéra révolutionnaire, avec seulement huit pièces autorisées, envahit le pays entier. C'est pourtant à partir de cet épisode tragique de l'histoire chinoise qu'émerge en très peu de temps la génération de compositeurs chinois reconnue actuellement sur la scène internationale. La carrière de l'un d'entre eux illustre la vitesse de ces changements : Tan Dun 譚盾 entend pour la première fois de sa vie, à l'âge de 19 ans, en 1976, un orchestre occidental ; 30 ans plus tard, le Metropolitan Opera de New York lui ouvre ses portes pour la création d'une des oeuvres les plus coûteuses qu'il ait jamais produites. Il convient de souligner que presque tous ces compositeurs se sont dispersés aux quatre coins du monde. Pour ceux qui s'intéressent à la mondialisation artistique, ils offrent donc une matière précieuse d'observation. Pour analyser ce vécu, qu'ils ont très peu théorisé, nous empruntons à Chen Zhen 陳箴 (1955-2000)<sup>3</sup>, un plasticien chinois de la même génération, les trois concepts qu'il utilise pour résumer son propre parcours d'artiste, trois mots en R, ceux de « résidence, résonance et résistance ».

## Résider

Il peut paraître paradoxal de vouloir associer par la notion de résidence des compositeurs qui vivent aux États-Unis, en Europe du Nord, en Australie et même... en Chine. Ce n'est donc pas dans la géographie que l'on peut chercher un ancrage commun, mais plutôt dans l'histoire. Pour expliquer son concept, Chen Zhen introduit le caractère *zhu* 駐 utilisé pour désigner les résidences temporaires des soldats ou des diplomates, et formé graphiquement de deux parties : le cheval (symbole de mobilité) et le maître (de maison). En choisissant ce caractère, il veut souligner qu'il s'agit « d'être à la fois mobile et son propre maître, de ne

---

<sup>3</sup> Chen Zhen, *R-R-R, résider, résister, résonner*, Prato : Gli Ori, 2003.

jamais perdre le sens, la direction »<sup>4</sup>, toutes aptitudes conquises au moins en partie par la traversée d'expériences historiques très fortes – dix années de Révolution culturelle, suivies de dix années d'ouverture – qui ont jalonné la vie de chacun des mêmes repères.

Durant la Révolution culturelle, les jeunes citadins sont envoyés à la campagne pour se faire rééduquer conformément aux directives de Mao. La diffusion massive de l'opéra révolutionnaire exigeant de nombreux musiciens, la pratique d'un instrument est alors la voie royale pour échapper au repiquage du riz et autres travaux des champs. Presque tous les compositeurs actuellement connus ont donc commencé leur carrière de musicien en accompagnant l'opéra révolutionnaire, souvent dans une province reculée. Ne se contentant pas de jouer d'un instrument, voire de jongler entre plusieurs, ils se mettent aussi à diriger et à écrire des arrangements pour des formations disparates qui mélangent souvent tant bien que mal instruments traditionnels et occidentaux. Pour ces jeunes musiciens à qui toute formation académique était inaccessible, la seule voie praticable était l'expérimentation directe et presque sauvage. Face à un avenir totalement bouché, ils nourrissent une formidable envie d'apprendre et d'entreprendre qui explose avec la fin de la Révolution culturelle et le début de l'ouverture.

En 1978, le conservatoire de Pékin rouvre ses portes et des dizaines de milliers de candidats postulent aux quelques places disponibles. La classe de composition compte, parmi ses 30 étudiants Chen Yi 陳怡, Qu Xiaosong 瞿小松, Tan Dun 譚盾, Zhou Long 周龍, Chen Qigang 陳其鋼 et Guo Wenjing 郭文景. Tous sont promis ultérieurement à une brillante carrière. En très peu de temps, ces étudiants s'approprient un répertoire couvrant plusieurs siècles de musique européenne, étudient d'arrache-pied l'harmonie, le contrepoint et les techniques occidentales d'orchestration. Ils ont par contre fort peu accès aux enregistrements ou partitions de musique du XX<sup>e</sup> siècle. Ils découvrent la modernité occidentale grâce à des invités étrangers, en particulier le britannique Alexander Goehr.

---

<sup>4</sup> Chen Zhen, *Les Entretiens, sous la direction de Jérôme Sans*, Paris : Les presses du réel/Palais de Tokyo, 2003, p. 254.

En cette première moitié des années 1980, les artistes se mélangent et débattent passionnément dans une véritable fièvre créative. Les jeunes compositeurs commencent à vouloir se forger un langage personnel différent de celui de leurs aînés : la cassure de transmission entre les générations provoquée par la Révolution culturelle facilite finalement l'émergence d'un univers musical radicalement nouveau.

*On Taoïsm*<sup>5</sup> de Tan Dun et *Mong Dong*<sup>6</sup> de Qu Xiaosong en sont les œuvres manifestes (les deux compositeurs y chantent eux-mêmes la partie soliste). La presse officielle se met dès 1986 à publier des articles de plus en plus critiques sur les productions de la « nouvelle vague »<sup>7</sup>. Mais beaucoup de ces jeunes compositeurs sont déjà en train de se disperser aux quatre coins du monde, généralement dans le cadre d'échanges officiels. La plupart auront 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 disposent de meilleures conditions de création.

## Résonner

On aurait pu penser que pour développer son concept de résonance, Chen Zhen utilise le terme *yun* 韻 au sens de rime, écho, qui renvoie à une notion fondamentale de l'art chinois traditionnel. Il lui préfère le terme *gong ming* 共鸣, voulant souligner l'importance pour lui d'une notion de « vrai dialogue, vrai contact qui peut advenir après un certain temps de résidence avec le lieu et le contexte »<sup>8</sup>. L'Occident ayant modelé les bases et les normes de la composition chinoise, c'est d'abord cette influence que nous voudrions évoquer.

Les compositeurs qui quittent la Chine au milieu des années 1980 ont déjà un solide bagage technique quant à la musique tonale européenne, transmis par les anciens professeurs formés à l'école russe. Arrivés en Occident, ils choisissent d'abord d'être de très bons élèves, s'efforçant de

---

<sup>5</sup> Tan Dun, *On Taoïsm* (1986) pour voix, cl. basse, contrebasson et orchestre.

<sup>6</sup> Qu Xiaosong, *Mong Dong* (1984) pour voix et ensemble de chambre.

<sup>7</sup> Le terme étant lancé officiellement entre autres par le musicologue Wang An'guo 王安国 dans la revue *Musicology in China*, 1, 1986.

<sup>8</sup> Chen Zhen, *Les Entretien*s, p. 255.

décrocher toutes les récompenses académiques que l'on peut exiger d'un compositeur occidental. Tous s'accordent pour dire combien la profusion que pouvait offrir l'Occident fut un véritable choc. Les premières années, véritables sessions de rattrapage, furent marquées par une grande boulimie, dont témoigne par exemple Xu Shuya 许书亚 :

Au début, j'ai passé mon temps à aller au concert pour connaître tout ce qui se faisait dans le monde musical, j'ai acheté beaucoup de partitions, beaucoup de disques, cela a duré trois ans avant que je commence à me calmer et à me poser des questions sur comment je devais écrire.<sup>9</sup>

Tous, au début, composent des œuvres qui se coulent dans le moule des cercles de musique contemporaine qu'ils fréquentent. Mais si l'on observe leur évolution, on constate qu'ils s'approprient finalement assez peu les conceptions des avant-gardes occidentales et que certains, en une ou deux décennies, passent de la copie de la modernité occidentale à sa remise en cause et à sa contestation. L'Occident leur a peut-être surtout permis de redécouvrir 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>10</sup>

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

Revenir à la culture chinoise pouvait d'abord passer très concrètement par une réappropriation des instruments traditionnels, démarche qu'avaient déjà adoptée les compositeurs japonais. Zhou Long est un précurseur dans ce domaine, suivi par d'autres camarades comme

---

<sup>9</sup> Entretien avec l'auteur, mars 2002.

<sup>10</sup> Entretien avec l'auteur, janvier 2001.

Tan Dun. Alors que dans les années 1950, pour quelqu'un installé aux États-Unis comme le compositeur Chou Wen-Chung [Zhou Wenzhong] 周文中<sup>11</sup>, écrire pour instruments traditionnels, malgré le désir qu'il pouvait en avoir, était chose inconcevable<sup>12</sup>, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, marqué par la multiplicité des migrations, c'est devenu une pratique presque banale : aux États-Unis, le groupe « Music from China » commande de nombreuses pièces, mêlant instruments chinois et occidentaux ; Wu Man 吴蛮, joueuse de pipa très connue, ou le violoncelliste Yo-yo Ma 马友友 suscitent aussi de nombreuses créations de ce type. En Europe, ces expérimentations sont néanmoins plus rares. Mais même en se consacrant aux seuls instruments occidentaux, ces compositeurs manifestent souvent un sens de la matière sonore relié à l'univers des instruments traditionnels. Écoutons par exemple la compositrice Xu Yi 徐仪 :

J'ai introduit naturellement des éléments bruiteux dans ma musique. Pour des compositeurs occidentaux comme Lachenmann, cette utilisation des bruits est le fruit de purs calculs. Mais pour moi, ces sons viennent directement de la musique traditionnelle chinoise.<sup>13</sup>

Ces compositeurs se sont aussi nourris d'autres dimensions de la culture chinoise. Dans les notes de programme apparaissent de plus en plus de références au taoïsme, à la dualité du *yin* 陰 et du *yang* 陽 et autres notions dont est friand le public occidental. On peut penser que ce retour, certainement sincère, aux sources, a aussi l'avantage de faciliter la rédaction des notes de programme, exercice embarrassant pour beaucoup de compositeurs car peu pratiquée en Chine. La calligraphie et la poésie classique sont aussi souvent des sources d'inspiration, comme dans le *Poème lyrique II* de Chen Qigang, créé en 1991 et inspiré par un poème de Su Dongpo 蘇東坡 (1036-1101). Le compositeur, dont le père est un calligraphe réputé, improvise d'un bout à l'autre la ligne vocale : il

---

<sup>11</sup> Établi aux États-Unis depuis 1946 et enseignant à l'université Columbia, il est surtout connu pour être l'exécuteur testamentaire d'Edgar Varèse.

<sup>12</sup> Voir « An Interview with Chou Wen Chung by Preston Wright, American Public Media, with Philip Blackburn, American Composers Forum, July 2002 », [http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview\\_chung](http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_chung).

<sup>13</sup> Entretien avec l'auteur, mars 2002. La compositrice évoque en particulier l'univers de la cithare *guzhin* 古琴.

transpose ainsi le geste calligraphique spontané qui, une fois commencé, ne s'autorise pas à s'interrompre. Cela lui permet de rompre avec des principes de constructions occidentales qui commencent de plus en plus à lui peser. D'autres compositeurs, tel Guo Wenjing, ne se sentent pas du tout inspirés par cette culture de lettrés, mais beaucoup plus par la culture paysanne :

Je préfère la vivacité crue de la musique populaire... le frapement des cymbales, les cris de l'opéra populaire. [...] Ce que je désire, c'est remuer les gens avec ma musique !<sup>14</sup>

C'est aussi le cas de Tan Dun qui 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.

## **Résister**

Quant au dernier concept, celui de résister, Chen Zhen utilise le terme *di zhi* 抵制, y voyant « la conclusion des deux termes, résider et résonner [...] la nouvelle forme de résistance étant d'échapper au centre »<sup>15</sup>. Le terme renvoie à la politique et à l'histoire moderne ; il faut le situer par rapport aux profonds changements de la Chine contemporaine, convertie totalement à l'économie de marché. 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 sphère musicale où, contrairement aux arts plastiques, l'argent est rare. Ainsi, les classes de composition n'attirent pratiquement plus que des élèves du sexe féminin, car il semble qu'il soit impossible pour un homme à l'heure actuelle de choisir une voie aussi hasardeuse sur le plan économique... Les compositeurs restés en Chine ne peuvent monnayer leurs talents qu'avec la télévision ou la publicité. Même si un léger mieux se profile ces dernières années, leurs créations ne dépendent pratiquement que de commandes venant de l'étranger, avec le risque que se développe, comme pour le cinéma, un art pour l'exportation forçant le trait oriental pour l'imaginaire

---

<sup>14</sup> Frank Kouwenhoven, « Guo Wenjing – A Composer's Portrait », *Chime*, 10-11, 1997, p. 23.

<sup>15</sup> Chen Zhen, *Les entretiens*, p. 255.

du public occidental. Cette tendance n'épargne d'ailleurs pas les compositeurs installés à l'étranger.

Dans un tel contexte, de nombreux compositeurs expriment 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 retrouvent 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. C'est vraiment tragique : ils sont devenus esclaves des nombres, esclaves des structures. J'ai l'impression que les compositeurs ont besoin d'être de nouveau libérés ! <sup>16</sup>

Ce désir de trouver un langage rigoureusement personnel sans appartenir à des courants théoriques (qui trouve certes aussi un écho en Occident avec le post-modernisme) tient à plusieurs facteurs. Il s'explique d'abord par le passé maoïste qu'a connu cette génération, où jamais peut-être l'embrigadement collectif n'a pesé d'un pareil poids sur l'individu. On peut aussi y voir le retour sous-jacent de conceptions esthétiques chinoises très anciennes, la revendication de la spontanéité étant la résurgence de l'idéal du *ziran* 自然, considéré comme valeur suprême dans de nombreux textes anciens d'esthétique. 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 K. Bhabha pour qui l'hybridité est un lieu de tension entre des positions de savoir et de pouvoir inégales <sup>17</sup>. 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. La subtilité, la générosité et la profondeur de la culture chinoise me donnent envie de rejeter les critères compositionnels académiques actuels. <sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Frank Kouwenhoven, *op. cit.*, p. 45.

<sup>17</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres : Routledge, 1994.

<sup>18</sup> Cité dans la note de programme d'*Extase* (1995).



La volonté de résister à l'emprise occidentale est encore exprimée de manière plus radicale par les compositeurs restés en Chine comme He Xuntian 何训田 ou Guo Wenjing. Pour ce dernier, l'harmonie, la notation musicale ou les instruments qui viennent d'Occident sont certes des outils incontournables, au même titre que l'électricité ou les voitures, mais ils devraient être « neutralisés » pour permettre aux musiciens des pays émergents de pouvoir s'exprimer de manière de plus en plus personnelle, en les intégrant à leurs différentes traditions locales<sup>19</sup>. Vis-à-vis de la modernité occidentale qui a « recouvert » de manière violente les traditions asiatiques, émerge donc une volonté critique de reterritorialisation qui n'exclut pas bien sûr, vu le contexte actuel en Chine, le risque d'un repli sur les formes bien connues du nationalisme.

Face aux menaces d'uniformisation culturelle du monde qui sont, d'ailleurs non sans raison, régulièrement brandies, les compositeurs chinois ouvrent un chemin original, témoignant de la vitalité de l'art. Leurs trajectoires sont aussi une incitation à interroger notre propre localisation et à secouer l'évidence de certains de nos présupposés ethnocentristes. Car, comme l'affirme Chen Zhen :

D'où vient le concept des « autres » ? Bien sûr, de l'Occident. On peut voir, paradoxalement, dans la création de ce concept, à quel point le centrisme occidental est profondément enraciné [...]. 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>20</sup>

### **Références bibliographiques**

BHABHA Hommi K., *The Location of Culture*, Londres/New York : Routledge, 1994.

CHEN Zhen, *Les entretiens sous la direction de Jérôme Sans*, Paris : Les presses du réel/Palais de Tokyo, 2003.

---

<sup>19</sup> Frank Kouwenhoven, *op. cit.*, p. 40.

<sup>20</sup> Chen Zhen, *R-R-R*, *op. cit.*, p. 101.

CHEN Zhen, *R-R-R*, Prato : Gli Ori, 2003.

KOUWENHOVEN Frank, « Out of the Desert, Mainland China's New Music (1) » *Chime*, 2, 1990 ; « Madly singing in the Mountains, Mainland China's New Music (2) » *Chime*, 3, 1991 ; « The Age of Pluralism, Mainland China's New Music (3) », *Chime*, 5, 1992.

PICARD François et RESTAGNO Enzo, *La Musica cinese*, Turin : E.D.T, 1998.

### **Références discographiques**

CHEN Qigang, *Poème Lyrique II*, Ensemble instrumental de Ville d'Avray dirigé par Jean-Louis Petit, MFA (REM n°311223).

MO Wuping, *Fan I*, Nieuw Ensemble dirigé par Ed Spanjaard, ZEBRA (001).

QU Xiaosong, *Mong Dong*, Hong Kong Philharmonic Orchestra dirigé par Kenneth Schemerhorn, Marco Polo (ASIN : B000004661).

TAN Dun, *On Taoism*, BBC Scottish Symphony Orchestra dirigé par Tan Dun, Koch Schwann (3-1298-2).

XU Yi *Le Plein du Vide*, Ensemble Orchestral Contemporain dirigé par Daniel Kawka, MFA (216032 HMCD 73).