

Interdisciplinaire, inter-génération et international

— La reproduction et la réception d'un chant chinois en France¹

Interdisciplinary, inter-generational and international

— The reproduction and reception of a Chinese song in France

Zhe, FAN¹

Université Lishui / Chine

Fan.zhe@outlook.com

Jean-Pierre, NOUGIER²

Université de Montpellier II / France

jean-pierre.nougier@orange.fr

Reçu: 14/04/2024, **Accepté:** 25/04/2024, **Publié:** 10/07/ 2024

Résumé:

Est-il possible de faire chanter un air chinois aux choristes français qui méconnaissent sa langue et sa musique? L'objet de notre article sera de présenter et d'analyser respectivement d'un point de vue musical et d'un point de vue littéraire la reproduction et la réception d'un chant chinois, « Poésie de l'enterrement des fleurs », dans un cadre nouveau- celui d'une chorale française. D'une part, nous réfléchirons aux blocages culturels rencontrés lors de l'adaptation mais aussi à l'innovation inattendue qu'a entraîné cette même altérité culturelle. D'autre part, nous nous pencherons sur l'originalité des paroles de CAO Xue Qin et celle de la musique de WANG Li Ping de ce chant en nous référant à des données musicologiques et littéraires. Nous tenterons de percer les origines de cet air, de faire l'inventaire des esthétiques convoquées et de voir quel accueil il a reçu dans une culture différente de la sienne.

Mots-clés : chorale française- chant chinois- reproduction- coécriture- réception

¹ Cet article fait parti du projet de recherche « L'influence de la poésie chinoise classique en version française du XIX^e siècle pour les parnassiens », soutenu par le Ministère de l'éducation nationale de Chine, 19YJCZH028. 本文为教育部人文社会科学研究青年基金项目《中国古典诗歌十九世纪法译本对法国巴那斯文学的影响研究》阶段性研究成果（项目编号：19YJCZH028）

Interdisciplinaire, inter-génération et international

— La reproduction et la réception d'un chant chinois en France

Abstract:

If a French choir is unfamiliar with the Chinese language and Chinese music, whether can it effectively perform Chinese song? The purpose of this study is to analyze the rendition and reception of the Chinese song "Flower Funeral Poem" within French choral settings, examining both musical and literary dimensions. The study addresses the cultural barriers that emerge during this cross-cultural exchange and highlights the unexpected innovations that arise from such cultural diversity. Additionally, the study explores the originality of CAO Xueqin's lyrics and WANG Liping's music, drawing on musicological and literary sources to explore their origins and aesthetic contributions. Ultimately, the study seeks to understand how "Flower Funeral Poem" is perceived and adapted in a cultural context distinct from its own.

Key words: french choral- chinese songs- reproduction- co-authoring- reception

Résumé en chinois²:

如果不懂中文和中国音乐，是否可能让法国合唱团唱中国歌曲？本文的目的是分别从音乐和文学的角度来呈现和分析一首中国歌曲《葬花吟》在法国合唱团的新情境中的再创造和接受。一方面，我们将反思在传播过程中遇到的文化障碍，还有这种文化他者性所带来的意想不到的创新。另一方面，我们将通过参考音乐学和文学资料来考察曹雪芹的歌词和王立平的的音乐的原创性。我们将尝试洞察它的起源，美学创新，并了解它如何在不同于自己的文化中被接受。

关键词：法国合唱团- 中国歌曲- 再创作- 共同书写- 接受

Pour citer cet article :

FAN, Zhe et NOUGIER, Jean-Pierre, (2024), Interdisciplinaire, inter-génération et international— La reproduction et la réception d'un chant chinois en France, Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels [En ligne], 2(1), 188-203. Disponible sur le lien : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>

Pour citer le numéro :

OCHI, Khaled et LEGROS, Denis, (2024), Numéro –Thématique « *Traduction et Multiculturalisme* », Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels [En ligne], 2(1), 320 p. Disponible sur le lien : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>

² Le chinois est une langue qui possède le statut de langue nationale en Chine.

Introduction

Est-il possible de faire chanter un air chinois aux choristes français qui méconnaissent la langue de l'Empire du Milieu et sa musique? Si la chanson était un oiseau, elle aurait besoin de ses deux ailes indispensables pour voler: la mélodie et les paroles. Comment permettre à cet oiseau de traverser le temps et l'espace culturels, de quitter la ramure d'un saule de l'est tellement familier pour se percher sur un platane occidental? Comment transformer un solo monotone en chœur chantant à l'unisson et en instrument de l'altérité? Comment faire en sorte que cet oiseau ne perde pas des plumes dans la migration d'un ciel culturel à un autre? L'objet de cet article sera de présenter et d'analyser respectivement d'un point de vue musical et d'un point de vue littéraire la reproduction et la réception d'un chant chinois, «La poésie de l'enterrement des fleurs», dans un cadre nouveau- celui d'une chorale française. La chose n'a pas été aisée. Le chant n'a pu se métamorphoser seul: il a connu une série de collaborations avant d'être reproduit en France dans une formule ouverte sur l'altérité. Il s'agit donc bien de coécriture, au sens où l'entend l'article de Jean-François Bert intitulé «Rien n'est anodin, rien n'est secondaire» :

la coécriture,[...], apporte souvent des éléments d'intelligibilité sur les pratiques et les manières de faire des auteurs ayant participé à la rédaction d'un même texte. Des éléments que l'on a justement du mal à documenter dans le cas des écrits individuels (Bert, 2019 : 10).

L'application de la notion de co-écriture à ce chant a été dans un premier temps double. D'une part, au cours de la traduction et de la transcription- difficiles en raison des écarts culturels- des paroles et de la musique, il a fallu envisager une co-écriture «internationale», dépassant les frontières géographiques pour prendre en compte la notion d'altérité. D'autre part, notre coécriture devait être pensée comme «interdisciplinaire», puisqu'elle touchait à la fois à deux domaines interagissant comme des vases communicants: la littérature et la musique. Les paroles du chant en version chinoise héritées du XX^e siècle mais adaptées d'une poésie extraite d'un roman³ du XVIII^e siècle ont donc dû être arrangées et harmonisées pour retrouver une esthétique musicale originelle tout en «s'occidentalisant» en vue de la représentation en France. De ce point de vue, la coécriture s'est également faite «inter-générationnelle» en résorbant les frontières temporelles existant entre les différentes versions de «La poésie de l'enterrement des fleurs».

³ Il s'agit du roman inachevé de CAO Xueqin intitulé *Le Rêve dans le pavillon rouge*.

1. «La poésie de l'enterrement des fleurs» : ses origines et ses évolutions

1.1 Les paroles, leur origine et leur réécriture

Le chant «La poésie de l'enterrement des fleurs» n'est pas un chant qui parut seul et spontanément. Elle fait partie des treize chants composés par WANG Li Ping pour la série télévisée historique diffusée en 1987, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, et adaptée d'après le roman chinois de CAO Xue Qin⁴ du XVIII^e siècle. WANG Li Ping est un compositeur chinois né le 5 août 1941. Après avoir étudié l'écriture musicale au Conservatoire de Pékin, il obtient son diplôme en 1965 et devient très vite un compositeur talentueux. En 1984, à la demande du réalisateur WANG Fu Lin, il crée les bandes originales de la série télévisée *Le Rêve dans le pavillon rouge*. Leur création prendra trois ans et demi. Mais ces morceaux musicaux composés dans la durée assureront également la notoriété de leur compositeur. Suite au succès de la série, la reconnaissance de WANG Li Ping se fait nationale dans l'Empire du Milieu⁵. *Le Rêve dans le pavillon rouge*, écrit comme une grande symphonie, reflète la société chinoise du XVIII^e siècle et forme une «encyclopédie» de la vie contemporaine de l'auteur, une sorte de «comédie humaine» parlant de philosophie, de médecine, d'histoire et de mythologie chinoise, de culture littéraire, etc.

À vrai dire, «La poésie de l'enterrement des fleurs» est un chant très représentatif de la culture chinoise, il est à la fois classique et original. Bien que les paroles et la mélodie proviennent d'époques différentes- l'une correspond au point de bascule entre la prospérité et et la décadence de la dernière dynastie Qing, tandis que l'autre se situe au carrefour de la fameuse révolution culturelle et de la renaissance de la culture traditionnelle chinoise dans les années 1980, elles sont parfaitement assorties. Ce triomphal accord des genres permet une réinvention du classique dans le chant chinois : «La poésie de l'enterrement des fleurs» est le fruit de l'époque moderne, le XX^e siècle, sans porter pourtant des éléments de modernité. Peut-être est-ce cette nature inclassable qui lui assure de sa sortie jusqu'à nos jours une réception impressionnante en Chine, aussi bien dans les milieux lettrés académiques que dans les couches populaires. Cependant, ce chant si célèbre en Chine est parfaitement ignoré en France.

Bien sûr, la question du beau et du goût universels se pose. Ce chant exaltant l'âme chinoise pourrait-il être aimée par les Français? C'est dans cet

⁴ Ce roman a été traduit en français par Jacqueline Alézaïs et Li Tche-houa en 1981.

⁵ On appelle la Chine « l'Empire du Milieu » en France jusqu'au début du XX^e siècle.

état d'esprit que l'on a présenté à la Chorale Cantica de Montpellier. Cette chorale française a un large répertoire ouvert notamment sur les chants du monde de différentes époques, mais pas l'ombre d'un chant chinois! Les Français sont souvent intimidés par le chinois : la fameuse expression «c'est du chinois» contient en germes ce qui est reproché à la langue, être compliquée.

1.2 La mélodie, sa réception et l' idée de l'harmoniser pour la Chorale française

La proposition de faire apprendre à la Chorale française ce chant chinois a immédiatement intéressé le chef de la Chorale de Cantica de Montpellier, car il y a vu pour la chorale l'occasion d'une ouverture musicale originale et une façon concrète d'aborder un style de musique auquel elle n'est pas du tout accoutumée. Pour le chef du chœur, avant même d'écouter ce morceau, deux problèmes se posaient a priori: la nécessité de l'harmoniser pour chœur, et le choix de la langue pour les paroles. Mais auparavant, il fallait s'approprier la mélodie, dont il existe fort heureusement un enregistrement sur *Youtube*. Après avoir transcrit cette mélodie. Il s'agissait d'une «dictée musicale», d'autant plus simple qu'elle ne comportait pas d'accompagnement. Cependant cette simplicité n'est qu'apparente.

Une première difficulté réside dans la phonation du chant traditionnel chinois, qui est très différente de la phonation occidentale classique: ainsi un chanteur chinois ne place pas du tout sa voix de la même façon lorsqu'il chante un air chinois ou un air occidental, d'opéra par exemple. Le chant chinois est beaucoup plus aigu voire strident tout en étant mélodieux, avec beaucoup de voyelles nasales. Ainsi dit le chef de la chorale française :

Il m'est apparu irréaliste de modifier la phonation d'une chorale amateur, il y avait bien d'autres difficultés à surmonter. J'ai donc choisi de transposer cette très belle mélodie dans une tessiture pas trop haute afin qu'elle n'apparaisse pas trop agressive, en pratique de limiter le haut de la tessiture au FA4, ce qui donne des aigus perçus comme assez hauts avec un rendu qui ne dénature pas trop l'original⁶.

Ceci correspond à une tonalité de ré mineur (voir plus de détails ci-dessous).

La figure 1 donne le début de la mélodie ainsi écrite :

⁶ Jean-Pierre Nougier a fait un exposé sur le même sujet à l'occasion d'une communication lors d'une journée d'étude qui avait lieu sur le site St-Charles de l'université Paul-Valéry Montpellier III le jeudi 30 janvier 2014.

originelle dans laquelle a été écrit le morceau, ou une traduction dans la langue de la chorale et surtout du public? La réponse à cette question dépend de plusieurs facteurs et n'est donc pas simple ni systématique. Il est essentiel de considérer que la musique chorale (vocale en général) comporte une mélodie (monodique ou polyphonique) et un texte. Ces deux éléments ne sont pas indépendants l'un de l'autre. De plus, ils ne sont pas seulement additifs, il doit y avoir synergie entre les deux, le rendu dépasse la somme des deux effets de la musique seule et des paroles seules. Cette imbrication du texte et de la musique est un point essentiel du chant choral, il en résulte que la prononciation du chœur doit être compréhensible par l'auditoire. Ceci n'est au contraire pas toujours vrai dans le chant lyrique, où les paroles des chanteurs sont souvent incompréhensibles. Il est vrai que les livrets d'opéra sont souvent si pitoyables qu'il vaut presque mieux ne pas comprendre le texte, mais c'est très regrettable. Ainsi chaque cas est particulier. Par exemple, il est hautement souhaitable que les cantates de J.S. Bach soient chantées en allemand; par contre le livret originel de R. de Montesquiou pour la pavane op. 50 de G. Fauré est si mièvre et incompréhensible que n'importe quel texte, y compris une pâle traduction, peut lui être substitué.

En dépit de cette diversité, il est possible d'avoir une ligne directrice, à adapter au cas par cas. Il est évident qu'un chanteur international qui se produit en concert dans différents pays ne va pas apprendre pour chaque morceau sa traduction dans la langue du pays où il le chante, dans ce cas il apprendra le texte dans la langue d'origine. Par contre, on peut penser qu'une chorale amateur, qui en général se produit dans son pays natal, aurait intérêt à chanter dans sa langue maternelle, afin d'une part d'éviter la difficulté supplémentaire de chanter dans une langue étrangère, d'autre part que le public comprenne les paroles. En réalité les paroles associées à une musique sont utiles certes pour la compréhension de l'œuvre, mais surtout sont importantes sur le plan musical, car une bonne mélodie doit s'appuyer sur les intonations du texte, et notamment sur les accents toniques de la langue : la musique propre à la langue et celle de la mélodie (ainsi que celle de l'accompagnement) doivent s'articuler l'une à l'autre, il existe donc, entre un bon texte et une bonne musique, une double synergie, celle qui aide à la compréhension de l'œuvre par le sens du texte, et la synergie entre la musique de la langue et celle de la mélodie. C'est la raison essentielle pour laquelle on ne peut pas plaquer n'importe quel texte sur n'importe quelle mélodie.

En ce qui concerne «La poésie de l'enterrement des fleurs», les deux traducteurs d'origines de deux pays ont choisi pour ces raisons de ne pas en premier temps plaquer sur le texte une traduction française, mais au contraire de conserver les paroles chinoises. Il a donc fallu effectuer une traduction

phonétique afin que des choristes français puissent prononcer le texte le mieux possible et être compris par des chinois. Les phonèmes ont ensuite été placés sous les notes correspondantes de la mélodie. En contrepartie, une traduction française du texte a été écrite au dessus de la portée, un peu comme la traduction s'inscrit au fronton d'une scène d'opéra au fur et à mesure que l'action se déroule, afin que les choristes comprennent ce qu'ils chantent et adaptent en conséquence l'intonation musicale. Ici encore cette traduction a été faite de façon coopérative, en essayant de réaliser un bon compromis entre une traduction littérale et le respect du sens général du texte. Cette façon coopérative correspond à la notion de la coopération définie par Géraldine Michel et Isabelle Collin-Lachaud, Co-rédactrices en chef de *Décisions Marketing* dans leur article «Collaborer, coopérer et co-crée en recherche» :

La coopération est ici supposée répondre à un degré supérieur de travail avec autrui que la collaboration. La coopération relève d'un niveau supérieur d'interdépendance entre les personnes engagées dans un projet de recherche. L'idée ici est bien de coopérer au maximum pour co-crée et ainsi aboutir à un travail où $1+1 > 2$. (Michel et Collin-Lachaud, 2019, 6.)

Une des difficultés d'un chant à caractère strophique, comme l'est celui-ci, est l'écueil de la monotonie. Afin de l'éviter, nous avons réparti le chant principal entre les différents pupitres, ainsi que cela se fait souvent. Cette alternance des voix a été réalisée en fonction à la fois du texte et de la mélodie. Ceci présente plusieurs avantages: d'une part comme il vient d'être dit une trop grande monotonie est évitée; d'autre part chaque pupitre est heureux de chanter une partie du chant principal, alors que si la mélodie avait été confiée à une seule voix les pupitres d'accompagnement auraient été quelque peu frustrés et moins heureux de chanter; enfin toutes les voix s'attristent ainsi tout à tour sur le sort des fleurs fanées, et par extension c'est le monde entier, représenté par l'ensemble des trois pupitres, qui prend en compte toute cette thématique.

Au cours de la transcription phonétique et celle de la traduction à la fois littérale et littéraire des paroles de ce chant, en tant que chinoise sachant parler correctement le mandarin et aussi ayant quelques années d'expériences de la pratique en français, la traductrice a essayé d'abord de transcrire les phonèmes parallèlement existant dans les deux langues. C'est-à-dire en transformant les caractères chinois en leurs correspondants en français directement selon la prononciation. Après avoir recensé dans les paroles de «La poésie de l'enterrement des fleurs», en tout 35 phonèmes dont seulement 30 existent dans la langue française et ayant les même prononciations. Quand

aux 5 phonèmes restants, on n'arrive plus à trouver les phonèmes équivalents, on a fait un compromis en renonçant de les prononcer correctement en mandarin, mais on emploie des phonèmes français qui sont approximatifs à l'oreille, puisque cela figure dans le contexte, qui n'empêche pas la compréhension. Par conséquent, pour un auditeur chinois, lorsqu'il entend ces cinq phonèmes, il croira que ce sont des chinois du sud qui chantaient mais tout à fait acceptable et ne perdra ni la beauté ni l'originalité. Ainsi, grâce à ces idées échangées et ces compromis, on a accompli cette transcription en coopération.

2.2 Harmonisation monotone mais une autre manière de coécrire⁷

Concernant l'harmonisation, une écriture à trois voix a été choisie pour ne pas trop alourdir l'accompagnement, pour l'alléger et ainsi conserver la fluidité de la mélodie. L'atmosphère principale de cette pièce alliant délicatesse et nostalgie, il est évident que les voix de femmes doivent être prépondérantes, d'où le choix de deux voix de femmes (soprano et alto) et d'une voix d'hommes (baryton): l'apport de la voix d'hommes est de structurer la mélodie, afin que celle-ci ne tombe pas dans la mièvrerie.

La mélodie, étant chinoise, ne «sonne» pas à la manière occidentale, où aujourd'hui en particulier les deux modes majeur et mineur harmonique sont les tonalités de référence auxquelles le public est accoutumé, ainsi que bien souvent les choristes. Au contraire, la musique chinoise utilise une gamme pentatonique. Dans la tonalité de ce morceau, les cinq notes de cette gamme sont FA, SOL, LA, DO, RE (figure 2) :

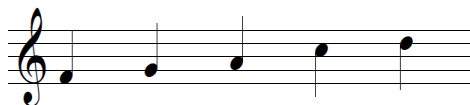


Figure 2 : Exemple de gamme pentatonique chinoise

En réalité, les autres notes de la gamme sont aussi utilisées (comme on le voit sur la figure 1, ainsi que le SI bémol), de façon moins fréquente, de sorte qu'au total on obtient un subtil mélange de gamme pentatonique et d'écriture modale. Ainsi la «Poésie de l'enterrement des fleurs» utilise le mode éolien, c'est à dire le mode mineur «naturel» (la gamme jouée sur les touches blanches du piano en commençant par la note LA) alors que la musique occidentale utilise essentiellement le mode mineur harmonique (la gamme précédente commençant par la note LA mais comportant un SOL

⁷ C'est comme si monsieur Nougier écrit cette mélodie avec le compositeur Wang Li Ping malgré l'absence du dernier.

dièse à la place du sol naturel). En fait cette mélodie est écrite en mode éolien transposé en RE (figure 3). Ce mode s'écartant légèrement de notre mode mineur harmonique (figure 4) donne à cette mélodie une saveur toute particulière, faite d'un mélange de mélancolie et de douceur, entrecoupé ça et là par quelques pointes d'indignation, en parfaite harmonie avec la poésie. À ceci s'ajoute pour les oreilles occidentales une touche délicate d'exotisme créée par le caractère pentatonique sous-jacent mais très perceptible de cette musique.



Figure 3 : Mode mineur naturel
(«Poésie de l'enterrement des
fleurs»)



Figure 4 : Mode mineur
harmonique

Il est par conséquent indispensable de respecter ce caractère dans les voix d'accompagnement ainsi que dans la partie piano. Chaque pupitre doit être chantant, tous les choristes doivent avoir plaisir à chanter la mélodie ou son accompagnement. Ainsi l'auditeur qui entendrait chaque voix séparément doit avoir chaque fois la sensation d'écouter une musique chinoise, c'est à dire en pratique ici de ressentir le caractère doux et triste du mode éolien sur substrat pentatonique, qui apporte en lui-même une certaine nostalgie et un caractère un peu désuet. Bien entendu, la basse (la voix d'homme) doit fortement contribuer à structurer le chant.

Comme on le voit, l'écriture doit finalement respecter le mieux possible le caractère de la mélodie de WANG Li Ping, c'est un peu comme si cette harmonisation était co-écrite avec lui, à distance temporelle et géographique. Bien évidemment, la différence essentielle de cette co-écriture est qu'elle se fait ici en l'absence de l'un des co-écrivains.

L'écriture de l'accompagnement au piano est plus ou moins synchrone de la précédente, il faut sinon écrire, tout au moins concevoir l'accompagnement piano, au moins dans son essence, en même temps qu'on écrit les voix d'accompagnement. On voit souvent un accompagnement pianistique claqué sur les voix, reproduisant les voix. Il semble au contraire important de donner au piano sa propre personnalité, afin que le ou la pianiste

ait plaisir à jouer sa partition, ce qui ne peut se faire que si celle-ci complète ou structure la partie chorale. Mais il faut en même temps que la partie piano soit suffisamment proche du chant pour que les choristes puissent s'appuyer sur elle afin par exemple de ne pas baisser tout au long de l'exécution. Il faut donc que le piano chante, qu'il ne répète pas nécessairement la mélodie de telle ou telle voix, qu'il soit en communion avec le texte et le chœur, et que chaque voix perçoive dans les notes du piano un repère sur lequel s'appuyer dans la tessiture qui la concerne.

3. La traduction des paroles et les réflexions interdisciplinaires

3.1 Une réflexion sur l'originalité de la poésie chinoise et la traduction des paroles

Dans le domaine littéraire, pour bien comprendre la profondeur des paroles de cette chanson, il est nécessaire de les situer dans le contexte du roman. Comme nous l'avons déjà présenté précédemment, les paroles de «La poésie de l'enterrement des fleurs» sont des extraits d'une des poésies dans le roman *Le rêve dans le pavillon rouge* de CAO Xue Qin. L'apparition abondante des poésies dans le roman, soit en tant que citation, soit en tant que création originale est une des caractéristiques du roman chinois dans la Chine ancienne. Or, l'importance des poésies dans *Le Rêve dans le pavillon rouge*, non seulement se repose sur l'originalité de leurs thèmes et le raffinement de leurs versifications grâce aux multiples connaissances de la littérature classique chinoise de l'auteur, mais aussi sur la fonction de chaque poésie en tant que prophétie implicite qui suggère les caractères de ses personnages et qui prévoit leurs destins dramatiques. «La poésie de l'enterrement des fleurs» fait partie de ces poésies mais considérée comme la plus représentative qui apparaît dans le chapitre 27 du roman. Dans la publication de cet article sera écrit brièvement le contexte dans lequel ce chant apparaît comme une discrète scène d'opéra, considérée comme une longue lamentation sans titre. «La poésie de l'enterrement des fleurs» comme le titre du chant est ajouté après par WANG Li Ping selon son contenu. En ce qui concerne la traduction de la poésie, aussi littéralement que littérairement il a fallu une coécriture de cette réécriture. Dans la poésie originale, la structure est relativement simple malgré la longueur puisqu'il s'agit d'une poésie de treize strophes de quatre vers, à part en deux endroits exceptionnels qui varient entre 3+7 syllabes et 3+5 syllabes en fonction des vers de transition qui divisent la poésie en trois parties, mais tout le reste comporte 7 syllabes. Quand à l'ordre des rimes, il respecte tout à fait la rime chinoise classique, c'est-à-dire les deux premier et le quatrième vers porte la même rime laissant la liberté au troisième vers. Une telle structure était très courante dans les poésies au début de la dynastie Tang environ 618- 907 après J. C. Mais au XVIII^e siècle où CAO

Interdisciplinaire, inter-génération et international

— La reproduction et la réception d'un chant chinois en France

écrivait ce roman, cette stylistique est encore beaucoup employée par ses contemporains. Si on ne comprend pas le chinois, on pourra écouter notre transcription phonétique de la chanson pour bien percevoir un peu sa structure originale. Voici un exemple:

Houa Sie houa féfé main tien
Hon siaosiandouainyôché lien
Yô se jouain si piaotchounsie
Louo su tsindjain pou siu lien. (Fan et Nougier 2014: 1).

Et la traduction française est la suivante:
Fleurs flétries, pétales envolés remplissent le ciel
Couleurs estompées, parfums évaporés qui en a pitié?
Les filaments dans le vent flottent dans les kiosques au printemps,
Les duvets du peuplier enlacent doucement les tentures brodées (Fan et Nougier 2014: 2).

N'oublions pas que la langue chinoise est composée par les signes et que ces idéogrammes sont composés de traits. Par conséquent, un mot en chinois n'a qu'une syllabe, mais cette seule syllabe peut contenir plusieurs informations. C'est pourquoi la traduction française est inévitablement plus longue. Afin de bien respecter le sens du texte, nous avons employé le vers-libre dans la traduction. Par conséquent, la beauté de la stylistique de la dynastie Tang (Valabrègue, 1864: 9) de la version originale est complètement perdue. Pour combler cette lacune, on a réinventé des rimes en français qui lui permettent une renaissance d'une autre beauté, celle de la musicalité éternelle selon Paul Verlaine qui déclarait avec sa fameuse formule : «de la musique avant toute chose»(Verlaine, 1891: 19). Pour un passage de la poésie à la musique en premier lieu nous vient la rime, voici une strophe de notre traduction en rime *i*:

Fleur épanouie nous réjouit,
Fleur flétrie nous meurtrit
Au pied de l'escalier, pleine de mélancolie
Est celle qui les ensevelit. (Fan et Nougier 2014: 2).

Le thème de «La poésie de l'enterrement des fleurs» n'a pas été inventé par CAO Xue Qin. En effet, l'idée d'enterrer des fleurs mortes a connu une tradition durable chez les érudits chinois dans la Chine ancienne. On en a trouvé au fil des siècles chez LIU Xi Yi au début de la dynastie Tang, et puis chez TANG Yin à la dynastie Ming (au 16^e siècle), même Chez CAO Yin le grand père de CAO Xue Qin, qui ont déjà traité ce thème dans leurs vers. Mais c'est dans «La poésie de l'enterrement des fleurs» de CAO Xue

Qin que ce thème a atteint son point culminant. La poésie débute par la description de l'image des fleurs flétries qui flottent dans l'air, une question se pose : «Couleurs estompées, parfums évaporés qui en a pitié?» (Fan et Nougier 2014: 2). Tout au long de sa vie, une fleur la plupart du temps subit la tourmente, tandis que le temps de la beauté reste fugitif et éphémère:

Chaque année au moins trois cent soixante jours
Le vent tel le sabre, le givre tel l'épée menacent tour à tour les fleurs.
La fraîcheur, la clarté, combien d'heures durent-elles,
Une fois disparues, comment les retrouver? (Fan et Nougier 2014: 2).

Ces vers suggèrent la vie douloureuse de la jeune fille qui s'identifie aux fleurs dans le roman de CAO Xu Qin. «Le vent tel le sabre, le givre tel l'épée» symbolisent les obstacles qui les empêchent d'accéder au bonheur. L'analogie entre les fleurs et les jeunes filles est une comparaison universelle que nous pourrions trouver aussi partout par exemple dans la poésie de Ronsard «À Cassandre»:

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au Soleil,.....,
Et son teint au vôtre pareil. (Ronsard, 1985 : 20).

En plus, le thème de la fuite du temps de Ronsard et la pensée que la beauté ne demeure pas dans la durée de CAO Xue Qin se sont aussi rencontrés:

Las ! las! ses beautés laissé choir!
Ô vraiment marâtre Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir! (Ronsard, 1985 : 20).

Mais Ronsard donne à la jeune fille le conseil didactique issu de celui d'Horace, «carpe diem», c'est-à-dire «cueille le jour présent». Au contraire, le personnage de CAO n'exprime pas le désir de rester dans ce monde, mais l'idée de fuir le monde de poussière pour aller dans un univers idéal: «J'aimerais que sous mes aisselles poussent des ailes, pour m'envoler avec les pétales jusqu'au bout du ciel» (Fan et Nougier 2014: 2). Cependant, la lucidité du poète le pousse à poser la question suivante, parce que l'utopie pour les fleurs où l'auteur a imaginé, son existence est certainement précaire, voici demande le poète: «Au bout du ciel, existe-t-il un tombeau parfumé?» (Fan et Nougier 2014: 2). Il s'agit d'une question philosophique: puisque l'au-delà est une existence précaire, est-ce que l'ici-bas est sûr? Comment traitons-nous la vie et la mort dans l'ici-bas? Pour CAO, malgré sa prise de position contre la doctrine confucianiste, celui-ci n'arrive pas à faire abstraction des rites de la vie et de la mort issues de la dite pensée de Confucius. Pour l'auteur, bien que l'âme soit déjà partie, le corps ne devrait pas perdre sa dignité. Puisque la fleur est le symbole de la beauté et celui de la pureté, les fleurs

flétries représente la mort d'une jeune vie. Ainsi, ce ne sont pas que les fleurs qui sont enterrées, mais également la beauté, la pureté et l'idéal. Cela nous révèle l'état d'esprit de Cao Xue Qin, qui refuse de se compromettre avec le mal du monde, de garder la dernière dignité de la vie et aussi celle de la mort:

Dans un sac de satin rassemblons tous les pétales éparpillés

Qui enterrés dans un pot de terre propre

emporteront avec eux autant d'histoires écarlates

Afin que nées dans la pureté elles périssent dans la dignité

Sans tomber dans l'égout ni se mêler à la boue (Fan et Nougier 2014:

2).

Mais comment ce morceau a-t-il été perçu?

3.2 Une réflexion en musicologie sur sa réception en France

La chorale française a eu des difficultés pour apprendre la partition, qu'elle a considérée comme difficile. Cet apprentissage s'est déroulé de façon progressive sur deux mois et demie, en parallèle avec d'autres morceaux, de façon à ne pas saturer les choristes. Il n'est pas encore terminé. Ils sont habitués à chanter dans diverses langues occidentales, n'avaient par contre jamais chanté en chinois, il a fallu un long apprentissage séparé d'une part de la phonétique, d'autre part de la musique, avant de pouvoir plaquer les paroles sur la musique. Ici par exemple, il importe de «faire sonner les nasales» souvent rencontrées dans les terminaisons des mots chinois, ce qui doit contribuer à restituer l'authenticité du texte.

Du point de vue musical, il s'agit d'une chorale amateur. Le professeur de chant qui chaque mois entraîne les choristes à placer la voix de façon à se fondre en un chœur et non pas en une somme d'individus, d'une part la tessiture est un peu haute et tendue, d'autre part et surtout la sonorité et les intonations sont inhabituelles pour des oreilles occidentales. Les choristes ont donc eu des difficultés pour s'approprier la partition.

Par contre, une fois ces difficultés surmontées, les choristes ont unanimement apprécié ce morceau, d'après le chef de la Chorale Cantica de Montpellier: «actuellement ils aiment beaucoup le chanter, et sont tout à fait ravis d'avoir découvert une musique à laquelle ils n'étaient pas accoutumés, c'est vite devenu l'un de leurs morceaux préférés, bien qu'ils ne le maîtrisent pas encore tout à fait : certains passages, notamment le début, sont encore un peu "raides", le chant manque de la souplesse caractéristique de cette mélodie chinoise, il faut encore progresser dans la phonétique afin d'améliorer la

compréhension par des auditeurs chinois⁸». Il faut bien comprendre en effet que ce dernier aspect va bien au delà de la compréhension du texte par un auditeur, élément somme toute relativement peu important dans la mesure où nous chanterons ce morceau devant un public français comportant en son sein une infime minorité de chinois; le point essentiel est qu'une phonation correcte influe considérablement sur la musicalité du et sur l'authenticité du son rendu.

Ce chant a été chanté au cours d'un concert donné à la Maison des Chœurs de Montpellier, où le chant chinois était mise à l'honneur. En effet, la chorale a donné aussi, accompagnée au piano par Karine Szkolnik, trois «nocturnes» de Mozart, «Je reviens chez nous» de J.P. Ferland, «El Condor pasa» de D.A. Robles, la barcarolle des contes d'Hoffmann d'Offenbach, etc. Il a été remarquable de constater que le chant le plus apprécié du public a été ce chant chinois. Ceci est d'autant plus significatif que ce public ne connaissait pas a priori le programme qui allait être donné. Les auditeurs sont donc venus écouter un concert, ils n'étaient pas préparés à entendre de la musique chinoise, et n'avaient donc aucun a priori favorable de connaissance ou de curiosité vis à vis de ce type de musique: ils ont découvert une musique qui leur a spontanément beaucoup plu.

Conclusion

Ainsi, en préparant ce concert, et notamment en réécrivant les paroles et la musique de «La poésie de l'enterrement des fleurs», nous avons une appréhension quant à la capacité d'une chorale amateur française d'apprendre et de s'approprier une mélodie chinoise avec des paroles chinoises. Passé un temps de surprise et de réticence qui a nécessité de la part des choristes un effort important d'adaptation, cette appropriation a été totale et a largement récompensé les efforts que nous avons déployés pour mettre en œuvre cette composition. L'accueil du public a montré une fois de plus, s'il en était besoin, que la musique émeut tous les peuples et transcende les cultures: on connaît l'engouement des orientaux pour la musique classique occidentale, il est très regrettable que nous ne connaissions pas mieux la musique orientale, qui très certainement pourrait grandement nous émouvoir et nous réjouir.

Après cette expérience, il reste néanmoins un point à éclaircir (mais le sera-t-il jamais?): c'est de savoir comment l'harmonisation de cette pièce, réalisée par un français, serait perçue par un public chinois.

⁸ Jean-Pierre Nougier a parlé de la réception de ce chant chinois dans son exposé à l'occasion d'une communication lors d'une journée d'étude qui avait lieu sur le site St-Charles de l'université Paul-Valéry Montpellier III le jeudi 30 janvier 2014.

Interdisciplinaire, inter-génération et international

— La reproduction et la réception d'un chant chinois en France

L'oiseau envolé du saule chinois ne s'est pas posé intact sur le platane languedocien. Mais il lui a apporté une palette et des émotions qui ont sans nul doute enrichi le paysage sonore des oiseaux du platane.

Bibliographie et sources

- *Références bibliographiques*

- BERT, Jean-François, « Rien n'est anodin, rien n'est secondaire », dans *Revue de la BNF* 2019/1 (n° 58), pages 65 à 72. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2019-1-page-65.htm>, Consulté le : 5 avril 2024.
- FAN Zhe et NOUGIER Jean-Pierre, « La poésie de l'enterrement des fleurs » (Le chant chinois dont la partition et les paroles sont inédites, reproduit par FAN et Nougier, chanté par la Chorale Cantiica de Montpellier en 2014).
- MICHEL, Géraldine et COLLIN-LACHAUD Isabelle, « Collaborer, coopérer et co-crée en recherche » dans *Décisions Marketing*, 2019/3 (n° 95), pages 5 à 14. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-decisions-marketing-2019-3-page-5.htm>, Consulté le : 10 avril 2024.
- RONSARD, Pierre (de), *Ode*, dans *Les cent plus beaux poèmes de la langue française*, Saint-Germain-des-prés, 1985.
- VALABREGUE, Antony, « Poésie chinoise à l'époque des Thang », *Revue savoisiennne : journal publié par l'Association florimontane d'Annecy : histoire, sciences, arts, industrie, littérature*, Jules Philippe, directeur-gérant, 1864.
- VERLAINE, Paul, *Jadis et naguère*, Éditeur L. Vanier (Paris), 1891.

- *Sources audiovisuelles*

- FAN Zhe et NOUGIER Jean-Pierre, « La poésie de l'enterrement des fleurs » (version chorale), *chanté par la Chorale française*, 2014, Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=gcqaj8h2f9Y>, vidéo visionnée le 13 avril 2024.
- WANG Liping, *La version originale du chant « La poésie de l'enterrement des fleurs » pour Le rêve dans le pavillon rouge*, 1987, Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=FsUY1-tG-1q>, vidéo visionnée le 13 avril 2024.