

Christine Bonduelle

Dynastie des Tang et musique contemporaine

Philippe Hersant (né à Rome en 1948), est un compositeur français singulier par son écriture musicale très libre en rapport aux styles et courants de la musique contemporaine.

L'ensemble *Poèmes chinois*, contenant huit petits textes de poètes de la dynastie des Tang (VII^e au IX^e siècle), mis en musique avec son ensemble vocal *Les Éléments* en 2003, réunit des œuvres contrastées. Hersant lui-même a choisi les poèmes dans des thématiques très diverses : « *J'ai emprunté les textes de mon cycle vocal à trois grands poètes et à quelques autres, moins célèbres, en tâchant de rendre justice à la variété, presque inépuisable, de cette poésie. C'est ainsi qu'alternent des pièces humoristiques ([2] Singes blancs), des chants de douleur ([6] Larmes de la déesse du Siang), des déplorations tragiques ([7] Bai-Di) et des pages contemplatives ([8] Méandres sans fin). (...) Ces poèmes m'ont frappé par leur richesse, leur diversité et leur spiritualité, nourrie de trois courants de pensée : taoïsme, confucianisme et bouddhisme* ».

Comme le souligne François Cheng, traducteur des poèmes, « *Li Po, de tendance taoïste, chante la communion totale avec la nature et les êtres ([1] De loin en loin, [2] Singes blancs) ; Tu Fu, essentiellement confucéen, exprime avant tout le destin douloureux de l'homme, mais également sa grandeur ([7] Bai-Di) ; Wang Wei, l'adepte, à la fin de sa vie, du bouddhisme, exprime ses expériences méditatives dans des vers d'une parfaite simplicité ([4] Le cormoran) ».*

C'est par l'universalité de la thématique des textes – constituée notamment par la triade « Ciel - Terre - Homme », et l'essence poétique qui en émane, ainsi que par le ressassement litanique du matériau musical à caractère de leitmotiv, que se manifeste la dimension sacrée de *Poèmes chinois*.

Le langage poétique de la dynastie des Tang use de concepts qui se réfèrent directement à la cosmologie chinoise : souffle primordial, vide - plein, yin - yang, ciel - terre - homme, cinq éléments, etc. Rien d'étonnant à cela quand on pense au rôle sacré accordé à la poésie chinoise, celui de révéler les mystères cachés de la création. Lao Tseu, le fondateur de taoïsme (VI^e siècle avant JC) a formulé l'essentiel de cette cosmologie de façon brève mais décisive au chapitre 42 de *La voie et sa vertu* :

*Le Dao d'Origine engendre l'Un
L'Un engendre le Deux
Le Deux engendre le Trois
Le Trois produit les Dix mille êtres
Les Dix mille êtres s'adosent au Yin
Et serrent sur leur poitrine le Yang :
L'Harmonie naît au souffle du Vide médian*

Comme le résume François Cheng dans son introduction à l'anthologie des poèmes Tang, qu'il a lui-même traduits :

« Le Dao d'origine est conçu comme le Vide suprême d'où émane l'Un, qui n'est autre que le Souffle primordial. Celui-ci engendre le Deux, incarné par les deux Souffles vitaux que sont le Yin et le Yang, lesquels par leur interaction régissent et animent les Dix mille êtres. Toutefois, entre le Deux et les Dix mille êtres prend place le Trois qui a connu deux interprétations non pas divergentes mais complémentaires.

Selon le point de vue taoïste, le Trois représente la combinaison des souffles vitaux Yin et Yang et du vide médian (ou souffle médian). Ce vide médian qui procède du Vide suprême dont il tire tout pouvoir, est nécessaire au fonctionnement harmonieux du couple Yin - Yang ; c'est lui qui attire et entraîne les deux souffles vitaux dans le processus du devenir réciproque ; sans lui, le Yin et le Yang deviendraient des substances statiques et comme amorphes. C'est bien cette relation ternaire qui donne naissance et sert de modèle aux Dix mille êtres. Car le vide médian qui réside au sein du couple Yin - Yang réside également au cœur de toute chose. La pensée chinoise se trouve donc dominée par un double mouvement croisé que l'on peut figurer par deux axes : un axe vertical qui représente le va-et-vient entre le vide et le plein et un axe horizontal qui représente l'interaction, au sein du plein, des deux pôles complémentaires que sont le Yin et le Yang et dont procèdent toutes choses y compris, bien entendu, l'homme, microcosme par excellence.

C'est précisément la place de l'Homme qui caractérise la seconde interprétation du nombre Trois. Selon cet autre point de vue, relevant plutôt de la conception confucianiste, mais repris par les taoïstes, le Trois, dérivé du Deux, désignerait le Ciel (Yang), la terre (Yin) et l'Homme (qui possède en esprit les vertus du Ciel et de la Terre mais en son cœur le vide). Cette fois-ci, c'est donc la relation privilégiée entre les trois entités Ciel - Terre - Homme qui sert de modèle aux Dix mille êtres. L'Homme y est élevé à une dignité exceptionnelle, puisqu'il participe en troisième à l'œuvre de la Création. Son rôle n'est nullement passif. Si le Ciel et la Terre sont doués de volonté et de pouvoir agissant, l'Homme, lui, par ses sentiments et ses désirs, et dans son rapport avec les deux autres entités aussi bien qu'avec les Dix mille êtres, contribuera au processus du devenir universel qui ne cesse de tendre vers le « shen », essence divine dont le Vide suprême est comme le garant, ou le dépositaire. (...) Le langage poétique, explorant le mystère des signes écrits, n'a pas manqué de se structurer selon ces trois axes : Vide - Plein, Yin - Yang, Ciel - Terre - Homme. » (L'écriture poétique chinoise, Éditions du Seuil, 1996).

C'est dans un jeu subtil entre les mots vides et les mots pleins que se situe la recherche des poètes de la dynastie des Tang – on ne compte pas moins de cinquante mille poèmes écrits entre le VII^e et le IX^e siècle par quelques deux mille poètes. (cf : *La poésie complète des Tang*, ouvrage compilé au 18^e siècle). Cette recherche allait vers le dépouillement du vers avec l'abandon de certains éléments de liaison entre les mots : l'ensemble des mots-outils indiquant des relations (pronoms personnels, adverbes, mots de comparaison, conjonctions, prépositions) ou mots « vides » ; ceci pour décroquer le contenu sémantique en présentant les éléments de façon très pure et propice à la contemplation. Les mots « pleins » (verbes, substantifs pouvant être par conséquent soit sujet, soit compléments) sont donc mis en lumière dans cette ascèse. Le pendant de cette recherche sur les mots « vides » signifiant leur éviction, peut au contraire dans d'autres

cas se traduire par leur occupation au sein de la phrase d'une place privilégiée ; ces mots « vides » font alors figure de mots « pleins ».

Prenons l'exemple de la deuxième strophe dans le premier poème de la sélection de Hersant ; ce poème est traduit par Cheng d'abord de façon littérale (en tenant compte de cette recherche des poètes Tang) puis « littéraire » :

<i>Jade perron / en vain attendre debout</i>	<i>Vaine attente sur le perron</i>
<i>Nichés oiseaux / revenir voler pressés</i>	<i>Les oiseaux se hâtent au retour</i>
<i>Quel lieu / se trouver retour chemin</i>	<i>Est-il donc voie de retour pour les humains ?</i>
<i>Long kiosques / encore brefs kiosques</i>	<i>Tant de kiosques le long des routes, de loin en loin ...</i>

Constatons que les éléments de liaison sont absents, sauf dans le premier vers où les adverbes « en vain » et « debout » détiennent une place prépondérante pour décrypter le poème, et au quatrième vers où l'adverbe « encore » est déterminant pour le sens. Ces trois adverbes, mots « vides », remplacent ici les mots « pleins ».

Au sein de la littérature chinoise, c'est dans cette poésie Tang que l'on observe les tentatives les plus conscientes et les plus fructueuses pour explorer les limites du langage par le relâchement des contraintes syntaxiques. Et Philippe Hersant va lui-même s'emparer de cette matière du poème et la fracasser davantage encore, jusqu'à exploiter chaque éclat de sens avec une grande acuité orchestrale. De plus, la liberté totale prise par le compositeur dans l'énonciation du poème permet de déployer toute la richesse sémantique multidimensionnelle des poèmes Tang et fait retentir leur vibration avec force. Chaque pièce musicale épouse intrinsèquement le poème dans son ensemble, et les huit pièces, par leur légèreté mélodique, rappellent la sobriété méditative des poèmes Tang.

De loin en loin, dont la partie pianistique, entièrement fondée sur deux éléments musicaux récurrents, l'un constitué d'arpèges ascendants rapides, l'autre de la succession d'accords parallèles aux résonances campanaires, entoure les phrases vocales alternées des femmes et des hommes puis du chœur. Celui-ci progresse lentement dans une parfaite homorythmie, exprimant l'immense mélancolie du poème.

Singes blancs s'inscrit dans une mimétique sonore : l'attaque au piano en staccato, les onomatopées, les réponses en écho d'une voix à l'autre, les appels de la nuit (glissandi au piano) et toute cette polyphonie donnent à la pièce un dynamisme époustouflant.

La ville de pierres, dont l'altière austérité est stylisée par l'extrême gravité et la dissonance des accords au piano, vibre en alternance avec le chœur également dissonant dans une homorythmie exprimant l'avancée lente et inexorable du temps.

Le cormoran démarre très vivement sur une alternance d'accords et d'arpèges descendants puis ascendants rapides, évocateurs de la course de l'oiseau. Les évocations dramatiques de ses pérégrinations par des voix d'hommes puis de femmes puis par le chœur sont drolatiquement suivies des interjections plaintives d'un ténor solo.

Papillon de nuit est construit autour de trois éléments thématiques distincts : un ostinato grave à caractère litanique au piano interrompu par des accords résonnants, de brèves séquences harmoniques du chœur et un tracé mélodique aux intervalles distendus de la soprano soliste, la coda illustrant au piano les battements d'ailes irréguliers du papillon.

Larmes de la déesse du Siang, au caractère sacré d'invocations chantées par deux voix qui se chevauchent, sous l'aura de sonorités de cloches de bronze et d'un bourdon du chœur, est empreint d'une solennité tragique.

Bai-di évoque le souffle dévastateur des Éléments de la création, associant l'Homme aux deux autres Génies que sont le Ciel et la Terre ; ostinati, sons de cloches, harmonies dissonantes, mais aussi contrepoint d'unités homorythmiques du chœur s'y trouvent exacerbées dans un tempo hallucinatoire.

Méandres sans fin retrouve la sérénité dans une rythmique universelle et intemporelle, qui relie l'homme à l'univers dans un chœur mélodique accompagné par deux notes répétitives au piano.

Ruptures musicales et accents vocaux rappellent la dynamique de mouvement de l'opéra chinois : ici le poème s'incarne dans la musique, le texte n'est pas chanté de façon discursive et linéaire, mais mis en scène par les voix et les instruments. Les vers disloqués sont repris par bribes selon leurs affinités auditives dans un jeu de répons où le poème se déploie en tournoyant sur lui-même (dans *Singes blancs* particulièrement). Le sens renaît avec l'engendrement d'un univers sémiotique régi par un mouvement circulaire où toutes les composantes du poème s'entrechoquent et se prolongent dans leur matière sonore. Le poème est recombéné de manière à faire se chevaucher les vers, eux-mêmes étant morcelés et répétés dans un feu d'artifice orchestral. Nous pouvons opérer un parallèle entre cette création musicale d'Hersant où le son fait littéralement exploser le sens du poème et la démarche des poètes de la dynastie des Tang qui avait pour objet de décupler le contenu sémantique à l'infini en l'éloignant de toute logique linéaire.

Si Jean-Marc Bardot peut percevoir chez Philippe Hersant l'émergence d'un style dans la lignée de Claude Debussy, Maurice Ravel, Henri Dutilleux, Olivier Greif, le travail musical de celui-ci sur le poème se révèle être totalement original et d'une grande finesse dans la réalisation. L'interprétation par l'ensemble *Les Éléments* en est remarquable.

Album *Der Wanderer* – Œuvres chorales (Virgin Classics, 2004).