

Marie-Hélène Bernard

"Le développement de la musique électroacoustique en Chine continentale"

EMS08 - EMSAN Track Session

Electroacoustic Music Studies Network International Conference

3-7 juin 2008 (Paris) - INA-GRM et Université Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

3-7 June 2008 (Paris) - INA-GRM and University Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

<http://www.ems-network.org>

Le développement de la musique électroacoustique en Chine continentale

Marie-Hélène Bernard

Cela fait donc déjà soixante ans qu'en France les trains se mirent à rouler hors des haut-parleurs et qu'en Allemagne ou en Amérique, des sons sinusoïdaux commencèrent à s'échapper des synthétiseurs. Pour compléter cette vision planétaire, rappelons également qu'un studio de musique électroacoustique fut fondé à Tokyo il y a cinquante quatre ans par la radio nationale NHK. Rien de tel en Chine continentale, où l'implantation de ce genre musical remonte seulement à deux décennies. Nous ne disposons donc pas du recul nécessaire pour écrire l'histoire de la musique électroacoustique chinoise. Nous tenterons pourtant ici d'en décrire les lignes de force, en nous excusant par avance auprès des acteurs principaux de cette aventure, des oublis ou des erreurs qui pourraient se glisser dans cette présentation.

Les premiers balbutiements des années 80

Pour pouvoir comprendre depuis l'Occident cette histoire, il nous semble utile de rappeler quelque peu le contexte dans lequel se trouvait la vie musicale en Chine au début des années 80. En effet, après les dix années de Révolution culturelle durant lesquelles n'étaient autorisées que huit pièces d'opéra révolutionnaire, diffusées constamment par tous les haut-parleurs que comptait le pays, les conservatoires s'étaient mis à rouvrir leurs portes, en commençant par le Conservatoire central de Pékin : en 1978, sa classe de composition recruta de nouveau, et des dizaines de milliers de candidats postulèrent pour les quelques places disponibles. Les heureux élus qui comptaient Tan Dun, Chen Qigang, mais aussi Zhang Xiaofu et d'autres jeunes qui firent pour la plupart de brillantes carrières de compositeurs, se mirent à étudier d'arrache-pied pour s'emparer des techniques de composition occidentales. Disposant de fort rares enregistrements et partitions de musique du vingtième siècle, ils ne pouvaient découvrir l'avant-garde occidentale que grâce à des invités étrangers. Pour ces jeunes étudiants, il était donc fort difficile de se représenter ce que pouvait être la musique électroacoustique. C'est dans un tel contexte qu'une série de concerts donnés en Chine par Jean-Michel Jarre en 1981 marqua fortement certains esprits ; ce show fit peut-être germer l'idée à un groupe d'étudiants (dont Chen Yuanlin 陈远林 Zhang Xiaofu 张小夫, Zhu Shirui 朱世瑞, Tan Dun 谭盾, Chen Yi 陈怡 et Zhou Long 周龙) d'organiser un concert avec des synthétiseurs, concert qu'ils mirent sur pied en 1984. Chen Yuanlin, particulièrement passionné, fut le seul d'entre eux à entreprendre de composer pour ses examens une œuvre électronique, mettant en œuvre du matériel MIDI.

Mais s'il était maintenant envisageable de faire de la musique avec des « machines », encore fallait-il pouvoir se les procurer. Les premiers synthétiseurs numériques étaient certes arrivés à Pékin et Shanghai ; ils étaient devenus tout de suite très populaires dans les milieux de musique commerciale, mais, dispendieux, ils restaient fort peu accessibles aux compositeurs de musique savante. Ainsi en 1984, le compositeur Zhu Shirui, déjà nommé, avait dû réquisitionner tout ce qu'il avait comme amis et connaissances à Pékin pour réussir à emprunter le matériel nécessaire à créer sa pièce *Goddess* jouée par sept synthétiseurs. Mais un séjour d'étude à l'Université d'Etat de New York permit à Chen Yuanlin d'acquérir assez de connaissances théoriques et pratiques pour créer en 1986 au Conservatoire Central de Pékin le premier studio chinois dédié à la composition, studio qui était surtout équipé de synthétiseurs. Des échanges culturels développés avec l'Australie vont permettre aussi la venue à Pékin de deux enseignants de Sydney et l'acquisition d'un synthétiseur *Fairlight*. Les premières œuvres sont alors créées : citons *Hao et Nüwa butian* de Chen Yuanlin en 1986 et *Yin (Chant intérieur en français)* pour flûte chinoise et bande de Zhang Xiaofu en 1988. Si Pékin était sans conteste à la pointe de ce mouvement, Shanghai manifesta dès 1984 de l'intérêt pour le système MIDI qui se traduira par la création d'un cursus de musique électronique pris en charge conjointement par le département informatique de l'université et le conservatoire. Ce premier élan créé autour de la musique électronique va être cassé par les événements de 1989. Les temps ne sont plus à la création expérimentale, le matériel existant est très rudimentaire et aucune aide n'est apportée par les autorités culturelles. Dans un article datant de 1992¹, Frank Kouwenhoven, premier critique occidental à s'être intéressé à la nouvelle musique chinoise, écrit qu'il craint que les compositeurs de musique savante en Chine Continentale ne soient jamais en mesure de profiter des révolutions engendrées par les nouvelles technologies du son. Le seul futur envisageable semble passer par l'étranger : en 1991, Chen Yuanlin retourne aux Etats-Unis pour un long séjour et Zhu Shirui part étudier en Allemagne, suivant en cela de nombreux compositeurs qui sont déjà partis aux Etats-Unis ou en Europe. Zhang Xiaofu, avait ainsi obtenu en 1989 une bourse pour aller étudier la composition à l'Ecole normale à Paris et avait prolongé son séjour de son propre chef pour travailler la musique électroacoustique dans la classe de Jean Schwartz au conservatoire de Gennevilliers.

¹ Frank KOUWENHOVEN, « The Age of Pluralism, Mainland China's New Music (3) », in *Chime*, n°5, Leiden, 1992, p. 119.

Le second élan des années 90

Ce phénomène de dispersion était si important qu'il n'est pas exagéré d'avancer que l'arbre de la musique chinoise va bientôt comporter une branche américaine et une branche européenne. Assez curieusement, les jeunes compositeurs installés aux Etats-Unis ont plutôt ignoré le domaine de la *computer music*. Ainsi, pour ses productions, Tan Dun, quand il fait appel aux nouvelles technologies, utilise seulement des éléments préenregistrés sur bande, des instruments MIDI ou des échantillonneurs comme dans son opéra *Peony Pavilion* (1998) ou dans *Bitter Love* (1999) : c'est d'ailleurs à Chen Yuanlin qu'il confia le soin de réaliser les parties échantillonnées. Il faut cependant citer une exception : la compositrice Dong Kui, formée à partir de 1991 auprès de John Chowning, qui fit appel à l'informatique musicale dans sa pièce *Flying Apples*, composée en 1994 et distinguée par le prix *Ars Electronica*.

Du côté du Vieux continent par contre, beaucoup des jeunes compositeurs se sont sentis très vite concernés par les possibilités qu'offraient les nouvelles technologies. Chen Xiaoyong, résidant en Allemagne, a par exemple participé à la fondation d'un studio à Hambourg. Xu Yi et Xu Shuya, arrivés tous les deux en France, suivirent le cursus de l'IRCAM, après leurs études au CNSM. Pour Xu Yi, qui n'avait même jamais touché un ordinateur avant son arrivée en France, la découverte des nouvelles technologies fut un choc : « Cela m'a beaucoup ouvert l'esprit, affirme-t-elle, y compris pour repenser le monde musical. Ce qui m'a surtout intéressée, c'était de pouvoir utiliser ces outils à des effets de spatialisation, comme je l'ai fait par exemple dans *Le Plein du vide*. Je travaille en temps différé parce que c'est plus fiable et que j'aime garder le contrôle de ce que je fais ; j'arrive d'ailleurs toujours au studio en ayant déjà écrit tout ce que je désire »².

Xu Shuya, quant à lui, fut tout de suite passionné par ce nouveau champ d'exploration, acquérant une réelle maîtrise du studio et explorant leur potentiel dans des pièces comme *Taiyi II* pour flûte et bande, créée en 1991, qui lui vaudra le prix Russolo et celui du festival de Bourges en 1993 : « On peut créer, explique-t-il, des sonorités nouvelles d'une grande richesse que l'on ne peut pas obtenir avec l'orchestre. Je suis surtout intéressé par la musique mixte, par le travail des interactions entre le monde instrumental et le monde de l'électronique. J'ai aussi beaucoup échantillonné des instruments traditionnels chinois, comme par exemple pour la bande de ma pièce *Récit sur la vieille roue* ou pour la musique de scène *Les larmes de Marco Polo* »³.

Chen Qigang resta quant à lui assez distant de cet univers, même s'il composa en 1992 à la demande de l'IRCAM une pièce pour ensemble instrumental et électronique, *Rêve d'un solitaire*.

Pour ce qui est des compositeurs formés en France, il nous faut aussi évoquer An Chengbi qui arriva à Paris plus tard, en 1994. Passionné par les possibilités offertes par les studios numériques, il va obtenir très vite de nombreuses commandes, en particulier du GRM et du GRAME. Parmi ses œuvres électroacoustiques, citons entre autres : *Aurore II*, musique électroacoustique en 5.1 (2005) ou encore *Moo.Nui (Moières)*, pour alto solo et dispositif électroacoustique (2002).

En 1993, Zhang Xiaofu, qui a affiné ses connaissances dans les studios de l'INA-GRM et de *La Muse en Circuit* où il a composé en particulier *Ren yu ziran 人与自然 (Dialogues Between Different Worlds)*, décide de rentrer en Chine et met toute son énergie pour fonder une nouvelle structure, le CEMC (toujours au Conservatoire Central de Pékin) où il va imprimer une direction esthétique plus proche de la tradition de la musique concrète française. En 1997, un programme de master est mis en place au Conservatoire qui sera suivi plus tard par un cursus de doctorat. Parallèlement, Zhang Xiaofu organise le premier festival chinois de musique électroacoustique, MUSICACOUSTICA, et écrit sur le sujet de nombreux articles de vulgarisation. Si les premières éditions de ce festival ne présentent que des compositeurs chinois formés à l'étranger (Zhang Xiaofu, Chen Yuanlin, Dong Kui) ou des compositeurs des pays avec lesquels a été développé un partenariat (à savoir en 1994, le GRM français, en 1996, l'Italie et en 1999 les Etats-Unis), l'édition 2002 présente pour la première fois des jeunes compositeurs formés en Chine, comme Guan Peng ou Wang Xuan. Dans la foulée, des studios vont se créer dans les conservatoires chinois les plus importants (Wuhan, Hong Kong et bien sûr Shanghai), souvent pris en charge par des compositeurs formés en France : on peut noter ainsi l'ouverture d'une classe au Conservatoire de Chine (basé aussi à Pékin), animée par Xu Shuya, et la fondation par An Chengbi en 2002 d'un centre de musique électroacoustique (EAMCSCM) au Conservatoire de Shanghai.

Ce développement est d'autant plus rapide que la Chine a d'immenses besoins de formation dans le domaine du son et de l'acoustique ; les nouveaux diplômés n'ont d'ailleurs aucune difficulté à monnayer leurs connaissances dans le domaine de la télévision ou de la publicité. Ce développement dans les conservatoires ne se fait toutefois pas sans résistances, car certains professeurs anciennement en place se sentent souvent dépossédés et ne comprennent pas cette nouvelle musique. Mais dans ce pays extrêmement désireux de s'approprier tous les aspects de la modernité occidentale, la musique électroacoustique passe pour en être la figure emblématique dans la sphère musicale et a donc plutôt le vent en poupe.

On doit aussi noter qu'une scène alternative s'est développée en dehors des milieux académiques (en particulier à Hangzhou) qui manifeste entre autres un intérêt tout particulier pour la phonographie (grâce à la création d'un réseau de collecte de sons) : citons les noms de Yao Dajun, né à Taiwan et formé à Berkeley, initiateur de ce mouvement et de Wang Changcun (1981-), né à Harbin, qui a signé avec le label *Sub Rosa*.

² Entretien avec l'auteur, janvier 2001.

³ Entretien avec l'auteur, janvier 2001.

Des questions quant à l'avenir

L'étranger joua donc un rôle capital dans le développement de cette musique et la France en particulier eut une influence décisive (alors qu'en général, la plupart des échanges culturels et universitaires sont focalisés autour des Etats-Unis et du Japon). L'avenir néanmoins fera peut-être émerger d'autres partenariats (toujours envisagés en Chine de manière très pragmatique), ce qui pourra avoir des répercussions aussi bien dans le choix des logiciels utilisés ou des orientations proprement techniques que dans les évolutions esthétiques. Un exemple : le Conservatoire central de Pékin a embauché un enseignant américain Kenneth Fields qui développe sur place l'emploi du logiciel *CSound*.

Mais les enjeux principaux concernant le futur tournent autour de ce que pourrait être une musique électroacoustique proprement chinoise : quelles sont les spécificités culturelles susceptibles d'infléchir l'élaboration des œuvres, quel degré d'hybridation pourra-t-il être atteint ? Ces questions, que les compositeurs chinois opérant dans la sphère instrumentale ont dû affronter dès les années 80, se posent déjà avec une certaine acuité dans la sphère électroacoustique. L'usage d'instruments traditionnels dans certaines pièces mixtes (citons *Chant intérieur* de Zhang Xiaofu ou *Wu Ji* de Wang Ning) ou l'emploi d'échantillons de ces instruments (comme dans certaines pièces de Xu Shuya) est une voie qui commence à être explorée, malgré les réticences au départ des maîtres traditionnels. Comme l'observe Yao Dajun, « l'usage des instruments traditionnels dans le cadre électroacoustique doit être réalisé très prudemment »⁴. Certains théoriciens comme Leng Censong de Wuhan pensent au contraire que du fait de leur intérêt commun pour le timbre, musique traditionnelle chinoise et musique électroacoustique ont beaucoup à échanger⁵.

Plus en profondeur, on peut se demander si les compositeurs reprendront à leur compte une approche spécifique du sonore, inspirée par la nature, telle que l'a développée la tradition classique chinoise ou si cette hypothèse n'est qu'un cliché occidental repris éventuellement, comme par effet de boomerang, en Chine elle-même. Cette approche, en tout cas, s'articulerait aisément avec les traditions de la musique concrète française. Zhang Xiaofu par exemple pense que les sons enregistrés dans la nature, ou à partir de la voix humaine et des instruments traditionnels renvoient aux idéaux esthétiques orientaux⁶. Mais An Chengbi, quant à lui, revendique une écriture du son sophistiquée et brillante qui ne semble pas très influencée par ces idéaux⁷. Comme chez les compositeurs instrumentaux, c'est peut-être aussi par une certaine revendication de la spontanéité, de la simplicité ou par des conceptions différentes quant au temps musical que les compositeurs chinois de musique électroacoustique seront amenés à se démarquer de leurs homologues occidentaux.

Mais la musique électroacoustique chinoise est, nous semble-t-il, encore si jeune qu'il serait téméraire de vouloir en dessiner précisément les contours dans les prochaines décennies.

⁴ Cité par Bob GLUCK, « Electronic Music in China », in http://emfinstitute.emf.org/articles/gluck.china_06.html, consulté en avril 2008.

⁵ LENG Censong, « From Timbre Modulation Method to Research Relation Between Electronic Music and Chinese Musical Tradition », in http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=artBiblio&id_article=1895, consulté en avril 2008.

⁶ Entretien avec l'auteur, mai 2000.

⁷ Entretien avec l'auteur, février 2007.