

# XU YI, à la croisée des chemins.

Auteur : Marc Mathey Professeur Agrégé.

« Je dis toujours que j'ai l'âme chinoise et le cœur français. Je pense, en tant qu'artiste, que l'art est un reflet de notre personnalité. Je peux créer grâce à cette double culture<sup>1</sup> ».

## 1) Eléments de biographie :

- Xu Yi est née le 4 octobre 1963 à Nankin peu avant la Révolution Culturelle. A l'âge de six ans, elle doit suivre sa mère envoyée à la campagne dans une ferme de rééducation.
- Elle commence alors le violon chinois (*ehru*) dans l'espoir d'atténuer la précarité de sa vie.
- Avec la normalisation politique qui succède à la Révolution Culturelle, elle intègre le Conservatoire de Shanghai où elle poursuit l'étude du violon.
- A dix-sept ans, elle entre dans la classe de composition.
- A vingt-deux ans, elle devient professeur au Conservatoire de Shanghai.
- A son arrivée en France en 1988, elle suit le cursus de Composition et Informatique Musicale à l'IRCAM (1990/1991) avec Tristan Murail et Philippe Manoury, puis étudie au CNSM de Paris avec Gérard Grisey notamment. Elle obtient le Premier Prix de Composition en 1994.
- Première pensionnaire chinoise à la Villa Médicis de 1996 à 1998 où elle écrit le *Plein du Vide* en 1997.
- De 2001 à 2003, elle enseigne au Conservatoire de Cergy-Pontoise.
- Actuellement, elle vit en Chine.
- Elle a remporté de nombreux prix dont le Grand Prix du Disque Chinois en 1986 pour la *Vallée Vide*.
- Xu Yi a composé une trentaine d'œuvres jouées et radiodiffusées à travers le monde. Certaines utilisent l'erhu, le qin (cithare), le zheng (équivalent du koto).

## 2) La pensée chinoise :

### A) Vide et Plein :

Deux philosophes ont particulièrement marqué Xu Yi :

- Lao-Tseu, qui a influencé Confucius et le bouddhisme (VI<sup>ème</sup> siècle avant J-C) :

« L'harmonie naît du *Vide* médian ».

- Chang-Tseu, grand philosophe taoïste (III<sup>ème</sup> siècle avant J-C) :

« Les uns et les autres, pendant leur rêve ne savent pas qu'ils rêvent, et parfois rêvent qu'ils sont en train de rêver. Confucius et toi-même, vous n'êtes que des rêves. Je te dis que tu rêves, cela aussi est un rêve. »

Les notions de *Vide* et *Plein* sont liées à celle de *Yin* et de *Yang*. Chez les taoïstes, le *Vide* appartient à deux règnes<sup>2</sup> :

- le nouménal, ce qui relève de l'originel, ce qui est avant le Ciel et la Terre, le Non-Avoir, le Rien, le *Vide* ;
- le phénoménal, ce qui concerne les aspects concrets de l'Univers.

---

<sup>1</sup> Entretien de Xu Yi réalisé par l'auteur le 22/3/2005 au CDMC, ci-joint.

<sup>2</sup> François Cheng, *Vide et Plein*, Le Seuil, Paris, 1991.

C'est le *Vide* qui permet d'atteindre la vraie plénitude. Partout, le *Plein* fait le visible de la structure, mais le *Vide* en structure l'usage.

On retrouve l'importance du *Vide* chez Miyamoto Musachi, célèbre samouraï du XVIème siècle. Il écrit notamment<sup>3</sup> :

« L'intelligence est « être ». Les principes sont « être ». Les voies sont « être ». mais l'esprit est « Vide » ».

Les arts martiaux, en général, utilisent la notion de *Plein* et de *Vide*. Rappelons-nous que karaté-do signifie « voie de la main vide ».

Le *Vide* est donc à l'origine de tout. D'autre part, dès qu'une chose se crée le *Vide* structure le *Plein*. En musique, c'est donc d'abord le silence à l'origine de la partition, les silences structurels à l'intérieur de la pièce, et la structure elle-même, l'ossature. Les éléments tels que les notes et les rythmes appartiennent au *Plein*.

### B ) Yin et Yang :

Le *Vide* et le *Plein* s'opposent et se complètent comme le *Yin* et le *Yang*. Le *Yang* est une force active, le *Yin* est inertie.

Le couple *Yin /Yang* rejoint les binômes Espace/Temps, Ciel/Terre...Le vieux *Yin* devient *Yang* et vice versa.

Le *Vide* médian est nécessaire au fonctionnement et à l'harmonie du couple *Yin/Yang* .

### C) Le Yi King :

Il s'agit du *Livre des Mutations*. Cela est fondé sur 64 hexagrammes qui symbolisent les états de l'Univers en termes de mâle (*Yang*) et de femelle (*Yin*) et permettent de multiples interprétations dont des calculs. On connaît la fascination qu'éprouvait Cage pour le *Yi King* et qu'il utilisait comme méthode de hasard.

Xu Yi affirme qu'elle s'en est servi pour le calcul des rythmes (Voir annexe) et des hauteurs dans le *Plein du Vide*.

### 3) La tentation spectrale :

Elève de Grisey, Xu Yi a forcément l'idée que l'écriture spectrale est riche de possibilités. En fait, seul le premier accord de l'œuvre, qui est d'ailleurs repris vers la fin, donne à entendre quasiment toutes les harmoniques de *do*. Les accords suivants sont très libres. En fait, l'écriture des cordes dans le suraigu, leurs glissandi, la microtonalité, tout cela peut faire penser aussi à des compositeurs occidentaux comme Xenakis. Le fait que des nappes de cordes soient tenues assez longtemps évoque le gagaku<sup>4</sup>.

### 4) Les percussions :

---

<sup>3</sup> Miyamoto Musachi, *Traité des Cinq Roues*, Albin Michel,, Paris.

<sup>4</sup> Gagaku : musique de cour japonaise, d'origine chinoise (Tang).

La panoplie percussive est très riche : hormis le marimba et le glockenspiel, on trouve des timbales jouées de diverses façons, la grosse caisse (qui a surtout un rôle de ponctuation), des bongos, des tambours de bois, le crotale, le bol tibétain, les balles rebondissant sur les timbales... On pense naturellement à la musique traditionnelle chinoise (Voir discographie). On peut aussi songer aux œuvres de Takemitsu et notamment *Seasons* (1970) ou encore aux créations des Percussions de Strasbourg.

#### 5) La spatialisation :

De l'Ircam, reste l'idée obsédante de la 4X utilisée dans *Répons* (1981) de Pierre Boulez par exemple. La machine, dans ce cas, répond en temps réel à l'orchestre.

Même si, ici, aucun son n'est issu d'une machine, on est assez proche dans l'idée.

L'ensemble des sons pré-enregistrés, aujourd'hui « joués » par un ordinateur, était à l'origine donnés à entendre grâce à une bande.

Xu Yi a écrit sur huit portées ce que doivent jouer chacune des huit enceintes qui entourent la salle. Chacune est donc traitée comme un instrument. Entre les instruments « live » et les pistes, il y a un jeu subtil de décalages, comme un écho.

On peut aussi penser à l'acousmonium de François Bayle, système où de très nombreux haut-parleurs sont disposés un peu partout dans la salle.

Christophe Lebreton, ingénieur du son lors de la création du *Plein du Vide* (Grame de Lyon), m'a confié qu'il y avait cent pistes enregistrées et qu'on en avait gardé seulement huit à la fin. Très justement, il explique que les pistes se dupliquent et se projettent dans l'ensemble. Il précise, en outre, que le chef d'orchestre a un clic pour démarrer., se synchroniser à la bande ou à l'ordinateur.

Il est à noter que Xu Yi place le violon 2 et l'alto dans le public (Voir disposition des instruments dans la salle en annexe). De plus, la trompette principale est jouée derrière un rideau ou un contreplaqué pour donner un son « plus lointain, plus mystérieux <sup>5</sup>».

---

<sup>5</sup> Entretien de Xu Yi par Marc Mathey déjà cité.

## 6) Analyse du Plein du Vide :

### - L'effectif :

14 instruments « live » : des bois (flûte, cor anglais, clarinette, basson), des cuivres (cor, trompette, trombone), deux percussionnistes, des cordes (un violon 1, un violon 2, un alto, un violoncelle, une contrebasse). Huit pistes sur haut-parleurs répartis tout autour de la salle.

### - Quelques signes :

♯ = ♮ haussé d'un quart de ton

♯ = ♯ haussé d'un quart de ton

♭ = ♮ baissé d'un quart de ton

### - La section I :

Elle va jusqu'à 3'08''. La noire est à 60. L'œuvre émerge du silence.

### - Section I A :

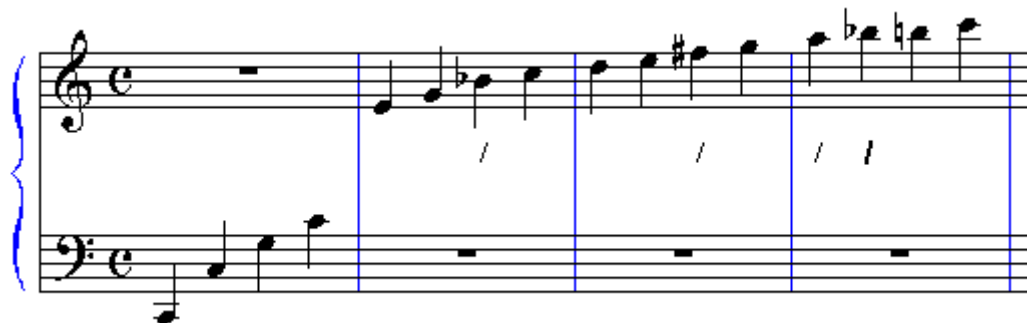
Un crescendo des 2 timbales débouche sur un son de trompette sur la note *fa*, *forte*, en triples croches barrées (A jouer le plus vite possible). Les pistes de haut-parleurs donnent immédiatement ce *fa* avec un jeu de brefs décalages. Les notes sont tellement rapprochées dans le temps que sur une chaîne stéréo, on ne perçoit qu'un seul son de trompette.

Après une mesure de silence, nouveau roulement de timbales, suivi de la trompette qui cette fois-ci conclut provisoirement sur un *sol b*, bref. Ce moment est souligné par un coup de grosse caisse. Juste après, jeu, à la trompette sur *fa/sol b*, toujours en triples croches.

A la mesure 15 (0'57''), se profile le premier accord de l'œuvre.

Après une nouvelle mesure de silence, nouveau roulement de timbales qui est suivi cette fois de l'accord complet (1'29'') : avec comme fondamentale le *do* des timbales, il égrène des notes du spectre de *do in abstracto* (harmoniques : 5 *mi*, 7 *la élevé d'un quart de ton* 8<sup>va</sup> *bassa*, 9 *ré* 28<sup>va</sup> *bassa*, 11 *fa élevé d'un quart de ton*, 13 *la* 8<sup>va</sup> *bassa* et 15 *si*). Ici, Xu Yi fait référence à Grisey avec de grandes libertés. On notera ce détail : ce sont les partiels impairs qui sont retenus : 5,7,9,11,13,15.

Harmoniques de *do* (le signe / signifie que la hauteur est abaissée) :



### - Section I B :

Dans cette section, apparaît un nouvel élément : les harmoniques de cordes. A ceci, s'ajoutent des glissandi. Deux pistes jouent de façon légèrement décalée les notes du violon 1 et du violoncelle et avec une différence d'un quart de ton.. On note des agrégats aux vents. La nuance est *ppp*.

De façon clairsemée, le cor (sans sourdine) intervient à la manière de la trompette du début en triples croches (2'17'') sur les notes *mi* et *fa*.

Puis, on assiste à un véritable déchaînement des 2 timbales (*cresc.* puis *ff*) en quadruples croches, relayées par toutes les pistes. En concert, cela doit être impressionnant.

Juste après, retour de l'accord spectral. Puis, réapparition de la trompette sur *fa/sol b* ; ensuite, nouveau déchaînement des timbales.

La section I B se termine par un cluster aux violon 2 et alto (*sol/sol #/la*) avec un coup de grosse caisse et de crotale (3'08'').

- Section II :

Elle va jusqu'à la dixième minute. Elle se constitue de trois sections.

- Section II A :

La croche est à 54. L'intensité va de doux à assez doux.

La section II a s'ouvre (3'10'') grâce à enchaînement métonymique, soit par élément commun. Les premières notes du violon 2 et de l'alto sont celles de la fin de I B.

Rapidement, on se rend compte qu'on a affaire à une nouvelle partie. Tandis que les deux instruments continuent dans le suraigu avec des glissandi, réapparaissent le violon 1, le violoncelle et la contrebasse en harmoniques. Les micro-intervalles dominent.

Tout cela s'exécute sur une trame sonore (3'30'') constitué des bruits de clefs des bois, relayés par les pistes des haut-parleurs. Parfois, les vents jouent de trilles.

A la mesure 68, la clarinette commence un dialogue chromatique avec le cor anglais, puis entrent dans le jeu le basson et la flûte. La trompette expose, à la mesure 71, un motif sur deux notes qui n'est pas sans rappeler son motif originel.

Le marimba fait entendre des éléments chromatiques (3'42''), ascendants et descendants, qui semblent très libres et qui s'apparentent aux sons random<sup>6</sup> des synthétiseurs.

A 69, le trombone donne un *fa b* tenu dans le grave.

La section se termine par un crescendo et un coup de grosse caisse (4'50'').

- Section II B :

La noire est à 48.

Tandis que violon 1, seule corde au début de cette partie, exécute des notes en harmoniques et en glissandi (*ppp*) et que les bols tibétains tiennent un *la*, la trame sonore de II A est prolongée, mais cette fois par les percussions. On a la sensation de percussions jouées avec les doigts. En fait, on a des sons de grosse caisse (par haut-parleurs) jouées avec une brosse tournante, rythmiquement sur des quintolets et des sextolets. Les tambours de bois (6'00'') sont plus dans l'idée de triolets.

Sur ce tapis, les instruments entrent progressivement comme par un processus implacable. Et dominés par le chromatisme, des dialogues naissent :

- à la mesure 96 entre alto et violon 2 ;

- à 97, entre le cor anglais et la clarinette.

A 104, le trombone revient, donnant un *fa* grave (7'00'') en notes tenues.

A 107, presque tous les instruments sont là.

- Section II A' :

Le tempo est inchangé (8'20'').

Dans une intensité douce, le trombone nous fait entendre à nouveau la note *fa* dans le grave en notes tenues (Piste 8).

Le tapis sonore reprend grâce aux bruits de clefs comme dans II A et aux toms joués avec les doigts.

On retrouve les harmoniques, les glissandi et les dialogues entre les cordes largement amplifiés par les haut-parleurs. On note aussi sur certaines pistes des agrégats aux vents.

---

<sup>6</sup> Aléatoires.

Le climax se trouve à 145 (9'40'') avec un cluster aux cordes (*sol/sol#/la/la#*) superposés. Celui-ci est amené par la trompette et le cor (motif originel). Il est souligné par un coup de grosse caisse et est suivi d'une page de silence.

- Section III (=I') :

La noire reste à 48 (10'01''). La nuance est *pppp*.

Les percussions amorcent un nouveau tapis sonore alors que les bols tibétains ont un *la* : d'abord la grosse caisse, puis le tom. Les cordes se divisent : les deux violons jouent des notes en triples croches dans le suraigu ; violoncelle et alto ont des harmoniques et des glissandi.

L'espace sonore est moins rempli que dans II.

Arrive le glockenspiel (10'43'') qui, à la manière du marimba dans le II A, exécute des figures qui semblent aléatoires.

Dès 165 (11'02''), triple retour partiel de l'agrégat spectral du I.

A 172, retour de la timbale dans une nuance douce avec un très léger crescendo., suivie du cor en triples croches (motif originel) sur *mi* et *fa* aux pistes pré-enregistrées, et cela deux fois.

A 173, dialogue chromatique entre l'alto et le violon 2.

- Coda :

Violon en harmoniques. Impression de sons fouettés (balles en caoutchouc). Agrégats aux bois. Roulement de timbales. Impression de délitement. Retour vers le silence (Toute la dernière page est constituée uniquement de pauses), vers le *Vide*.

7) Bibliographie :

- François Cheng, *Vide et Plein*, Le Point, Essais, Paris, 1991.
- Gérard Moindrot, article sur le *Plein du Vide*, *L'Education Musicale*, n° spécial Bac 2006.
- Xu Yi, site internet : xuyi.free.fr (Catalogue complet des œuvres).

8) Discographie :

- Musique chinoise traditionnelle : opéra de Sichuan. *La Légende du Serpent Blanc* (CD Buda 92555, 1992). A noter l'ouverture : gongs, tambours, sonneurs et batteurs.
- Gagaku (Etenraku), musique de cour japonaise. CD Ocora C.559.018.
- Olivier Messiaen, *Gagaku in Sept Haïkai*, 1962.
- Toru Takemitsu, *Seasons*, 1970. Tous les instruments utilisés (surtout des percussions) sont en métal sauf le trombone qui est en verre. Là aussi, il y a une bande pré-enregistrée.
- Gérard Grisey, *Partiels*, 1975. Le début de l'œuvre donne à entendre tous les partiels de *mi* : la partition ressemble à un sonogramme. Les spectraux composent avec des sons et non des notes. Idée de dérive du son, mais de fortes balises. L'écoute offre un jeu constant entre le deuil d'une illusion et l'émerveillement d'une surprise.
- Qigang Chen, *Wu Xing*, 1999. il s'agit des cinq éléments chinois (eau, bois, feu, terre, métal). Une écriture qui rappelle Messiaen.
- Xu Yi, *Le Plein du Vide* et autres œuvres, MFA, 216032, 1999. Parmi ces œuvres, à noter *Xiao Yao You* (Liberté naturelle), 1996, pour 12 instruments et bande magnétique. Cette pièce est fondée sur un recueil de Chang-Tseu qui évoque l'infini et les échanges énergétiques. La trompette joue ici encore un rôle important (soit des appels comme dans le *Plein du Vide*, soit de courtes mélodies çà et là).

## 9 ) Prolongements pédagogiques :

- Sur le rôle des percussions :

Un ensemble instrumental ou un synthétiseur joue un accord de 9ème tandis qu'un deuxième ensemble constitué uniquement de percussions improvise des roulements, des sons frottés (djembés...). Après l'étape de la pure improvisation, on cherche une représentation graphique pour les passages percussifs.

- Clusters :

Avec les voix , les flûtes et les synthétiseurs, construction progressive de clusters.

EX : *sol/sol # , sol/sol#/la , sol/sol#/la//a#...*

- Jeux divers sur la gamme pentatonique, non utilisée par Xu Yi, mais présente dans la musique chinoise traditionnelle.

- ANNEXES 1, 2 et 3:

- Interview de Xu Yi.

- Disposition des instruments pour l'exécution de *Plein du Vide*.

- Calculs rythmiques pour cette œuvre à partir de *Yi King*.

(Reproduction avec l'aimable autorisation de Xu Yi).

## **Interview de Xu Yi, réalisée au C.D.M.C., le 22/3/2005, par Marc Mathey.**

MM : Dans le *Plein du Vide* y a-t-il une relation avec le Yin et le Yang ?

Xu Yi : Evidemment, le Plein, le Vide. C'est vraiment dans le sens Yin et Yang. C'est vraiment un propos philosophique chinois. Vous connaissez sûrement les livres de François Cheng. Justement, il dit que le ciel et la terre par leur interaction sont en même temps l'espace et le temps. Les deux sont solidaires et transmuables, animés qu'ils sont par les mêmes souffles vitaux.

Dans la pièce le *Plein du Vide*, Yin et Yang sont en mutation permanente : on ne peut pas dire qu'il s'agit de tel ou tel moment . Le temps et l'espace vivent toujours avec l'homme, mais cela varie avec les branches philosophiques. Par exemple, pour Confucius, l'homme est un homme du temps. Pour Lao -Tseu, l'homme est un homme de l'espace.

Si vous regardez la philosophie chinoise, tout est lié le I Ching, le taoïsme...

MM : Comment pourriez-vous définir votre style musical ?

Xu Yi : Cela est lié à ma culture : je dis toujours que j'ai l'âme chinoise et le cœur français. Je pense, en tant qu'artiste, que l'art est un reflet de notre personnalité. Je peux créer grâce à cette double culture.

MM : Y a-t-il un lien entre votre œuvre et la musique chinoise traditionnelle ou contemporaine ?

Xu Yi : Les musicologues parlent à propos de ma musique d'abstraction. Même si parfois j'utilise des instruments chinois, je ne veux pas d'une musique superficielle, d'une chinoiserie. S'il y a des éléments chinois, ils sont ancrés profondément. Ils constituent une force sous-jacente.

MM : Et Gérard Grisey ?

Xu Yi : Gérard, c'est mon maître. On s'appréciait beaucoup. La première pièce que j'ai entendue de lui est *Jour contre Jour*. Il y a des allusions à la musique spectrale. Mais, c'est une influence générale et je ne peux vous dire quand cela est présent. Souvent, toutefois, vous trouverez l'emploi des micro-intervalles que l'on trouve aussi dans la musique chinoise traditionnelle.

MM : Je pense aux nappes qui sont faites par les violons dans le suraigu. Faut-il y voir l'influence de Grisey, voire de Xenakis ou de Penderecki ?

Xu Yi : Mais, quand on est en état de composition, on est un peu inconscient. Je ne peux pas vous dire. J'utilise, certes, le système spectral, mais j'ai élaboré mon propre langage harmonique. Je ne donne pas dans la théorie : je préfère rester à ma place de compositrice.

Dans le *Plein du Vide*, le rythme est issu du I Ching. Cela me dirige un peu, mais si cela conduit à une impasse, je ne continue pas.

MM : Je perçois trois grandes sections dans cette œuvre. Du début jusqu'à 3'17'', il y a la prégnance des roulements de timbales et du jeu de la trompette. Puis, de 3'18'' jusqu'à 10', on a des nappes, des glissandi, le tout débouchant sur un climax avec un énorme coup de grosse caisse et des accords saturés aux cordes. Enfin, retour des roulements de timbales et de la trompette.

Xu Yi : O.K, mais le plus important reste l'utilisation de l'espace sonore. Il faut écouter l'œuvre en concert. La trompette est cachée derrière du contreplaque afin de lui donner un autre son plus lointain, plus mystérieux. En plus, il y a huit haut-parleurs qui sont répartis dans la salle.

C'est un système électronique qui permet la spatialisation dans un temps différé. Chaque haut-parleur diffuse une musique différente pré-enregistrée en studio, mais qui donne l'illusion d'être jouée en direct. Il y a comme un dialogue entre les instruments qui jouent en direct et ce système. C'est le genre d'œuvre qu'il faut écouter en concert : on perd beaucoup avec la stéréo.

J'utilise les haut-parleurs comme un point de diffusion dans le jeu, comme un point d'orchestre. On n'a pas encore de système pour écouter chez soi avec toutes ces sources sonores.

MM : Est-ce que Xu et Yi ont un sens particulier en chinois ?

Xu Yi : Xu, c'est un nom banal, porté indifféremment par les hommes et par les femmes et c'est aussi le prénom du dernier empereur. Yi, c'est un caractère ; il faut qu'il soit lié avec un autre mot pour avoir un sens.

MM : Sur quoi travaillez-vous actuellement ?

Xu Yi : Actuellement, je travaille sur une pièce orchestrale pour un orchestre chinois qui sera créée à Berlin, cet été.

disposition du "Plein du Vide"

Trp.

---



Perc1



Perc2

Cb.

Cor.

Cl.

VI1.

Fl.

Hb.

Vc.

Bn.

Ib.



Chef



Al.

VI2.



