Transposition

Musique et Sciences Sociales

2 | 2012

Séductions musicales

Épistémologie(s) des sciences sociales.

Entretien avec Sabine Trebinjac

Brice Gérard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/154>

DOI : 10.4000/transposition.154

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Brice Gérard, « Épistémologie(s) des sciences sociales. », *Transposition* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 01 février 2012, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/154> ; DOI : 10.4000/transposition.154

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Épistémologie(s) des sciences sociales.

Entretien avec Sabine Trebinjac

Brice Gérard

- 1 Sabine Trebinjac, chargée de recherche au CNRS, membre du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC, UMR 7186) et diplômée de l'Université de Pékin, étudie les relations entre musique et politique dans la Chine ancienne et contemporaine. Ses recherches portent notamment sur les musiques des Ouïgours, population musulmane du Xinjiang (Turkestan chinois).

Formation et premières expériences

BRICE GÉRARD – Lors d'un premier long séjour en Chine, vous avez été étudiante en histoire ancienne de la Chine à l'Université de Pékin. Pouvez-vous décrire ces trois années de formation ?

Sabine Trebinjac – Je suis partie en Chine en 1983 après avoir fait une licence d'histoire à la Sorbonne et étudié le chinois par ailleurs à l'Institut des Langues orientales pendant trois ans. J'ai donc pu prétendre à une bourse de deux ans du Ministère des Affaires étrangères ; il fallait que je m'inscrive en histoire en Chine et ce qui me plaisait le plus était l'histoire ancienne. J'ai posé ma candidature aux Affaires étrangères, j'ai eu la bourse côté chinois, mais les Français ont refusé, parce que j'étais trop jeune et paraissais trop chétive, je ne « résisterais » pas au traitement de la Chine communiste. Au bout d'un an les neuf autres lauréats sont rentrés en France, je suis la seule à être restée ; je suis allée à l'Ambassade en prétendant à la part française, mais on m'a expliqué qu'il n'était pas possible de revenir sur une décision prise par un collègue.

Au début des années 1980 il y avait encore des devises pour les étrangers. On n'avait pas le droit à la monnaie courante chinoise et il y avait des tickets de rationnement. Parallèlement à l'Université, je fréquentais officieusement le Conservatoire qui était alors fermé aux étrangers. J'avais transporté mon violoncelle en Chine et j'avais une

formation musicale, pratique : j'ai commencé le piano à 7 ans et le violoncelle à 18 ans. J'ai continué en Chine, en apprenant d'abord le violon chinois (j'étais fascinée par l'archet coincé entre deux cordes), puis la cithare chinoise. Durant ces premières années en Chine j'ai beaucoup voyagé en train, je ne suis jamais rentrée en France pour les vacances. On entendait partout de la musique, dans le train comme dans la rue. J'écoutais attentivement ces musiques, présentées comme de la musique tibétaine, mongole, etc., et je trouvais que toutes ces musiques des minorités se ressemblaient étrangement.

BG – En décrivant votre deuxième long séjour en Chine, vous évoquez en particulier la suspicion des officiels du conservatoire de Pékin à l'encontre de votre travail, puis la confiance dont vous témoignaient au contraire les musiciens du Xinjiang, notamment parce que vous combiniez trois avantages : « celui d'être femme, celui de n'être pas *han* et, enfin, celui d'être seule. » (2000 : 17-18). Pouvez-vous préciser ce type d'effets de position sur la recherche de terrain ?

ST – Les Ouïgours sont musulmans ; je me suis aperçue, quoi qu'on en dise, qu'il est plus facile d'être une femme en contexte musulman, et je pousse mes étudiantes à aller vers les populations musulmanes en cas d'hésitation. Par ailleurs je suis étrangère, et ça se voit. J'ai bénéficié du fait de ne pas être han (population majoritaire en Chine), et même de ne pas faire partie d'une autre minorité. Enfin, en Chine, on ne laisse pas quelqu'un seul. Si vous êtes seul, ce qui normalement n'arrive jamais, il faut qu'on s'occupe de vous. J'ai été la « tante », la « grande soeur » d'un grand nombre de gens.

Problématiques et approches disciplinaires

BG – Le premier des deux tomes du *Pouvoir en chantant* est consacré à l'analyse des institutions de la musique à l'époque républicaine et communiste en Chine. Dans le second, qui aborde l'époque pré-impériale et impériale (du XII^e siècle av. J.C. à 1911), vous indiquez que vous êtes partie de l'hypothèse « qu'il pouvait peut-être exister une certaine continuité historique entre l'ancienne Chine et la Chine contemporaine concernant la musique et ses institutions » (2008, p. 8). Comment cette hypothèse est-elle apparue ?

ST – Au départ de ma thèse, j'ai eu l'ambition d'étendre mes réflexions sur toute l'histoire de la Chine. Mais aujourd'hui je n'utiliserais plus ce terme de « continuité ». Je parlerais plutôt d'un enchaînement, ce qui est plus neutre : je retrouve des choses très comparables à des époques différentes, c'est un constat, je n'ai pas cherché à tirer les fils. Par ailleurs j'étais embarrassée, je ne voulais pas dire « j'ai tout compris, la Chine communiste c'est comme la Chine impériale, etc. », et malgré une formation d'historienne je ne faisais pas vraiment un travail d'historienne.

BG – Vous commencez, dans le *Pouvoir en chantant* 1, par analyser des prescriptions relatives à la musique énoncées en Chine au XX^e siècle. Vous commentez notamment un discours de Mao prononcé en 1942, intitulé *Intervention à Yan'an lors des causeries sur la littérature et l'art*, puis vous en proposez ce résumé : « l'autorité (les communistes) contrôle l'opinion publique (propagande) par le biais d'un symbole politique (la musique), ce qui lui permet de fabriquer des formules politiques (*yangge* ou autres) dont l'ensemble, participant du mythe politique, définit la structure sociale (le nouvel ordre social). » (2000, p. 42, souligné dans le texte). C'est un exemple précis d'analyse qui « ne saurait être une étude historique ou philologique, mais plutôt un essai de sociologie politique » (p. 23). Pourquoi ?

ST – Ce résumé utilise des formulations de Lasswell et Kaplan¹, qui sont des sociologues politiques et non des historiens. J'ai repris les termes de mythe, de

symbole, qui me convenaient parfaitement. Ce qui m'intéresse est la mise en évidence de certaines références propres à la sociologie politique, à partir d'un arrière-plan historique. J'analyse des moments forts, puis je constate un enchaînement entre eux. En un sens, je suis historienne, musicienne et sinologue, et j'ai voulu réunir l'ensemble à travers la sociologie politique.

BG – Votre collaboration avec le compositeur Shifu semble très instructive, au sujet des nombreuses musiques du Xinjiang qu'il a lui-même réécrites, mais aussi en termes de méthodologie de l'enquête.

ST – Avec Shifu, mort il y a deux ans, j'ai rencontré beaucoup de difficultés. Un professeur de composition du Conservatoire, spécialiste de musique tibétaine, m'avait engagée à aller le rencontrer, mais il n'est pas venu avec moi. Comme il est préférable, en Chine, d'être présenté par quelqu'un, je suis allée avec un chef d'orchestre du Conservatoire, qui nous a quittés après les présentations.

Shifu avait vécu très longtemps auparavant au Xinjiang, et résidait à Pékin, où il avait un piano et où il composait de « fausses » musiques ouïgoures à partir de ses souvenirs. Je connaissais un peu la musique ouïgoure et j'avais préparé mon entretien en faisant une liste d'une quinzaine de questions. À chacune de ces questions, il m'a répondu : « suivante, sans intérêt ». Puis il m'a dit : « bienvenue, tu connais bien le chinois. Appelle-moi dans deux mois, j'ai beaucoup de travail. » Deux mois plus tard je suis retournée le voir et je n'ai pas eu le temps de poser la moindre question, il a répondu à toutes les questions précédentes – il n'avait pris aucune note mais avait tout retenu. Il y a eu ensuite deux ou trois entretiens et au fur et à mesure j'ai gagné sa confiance, il me donnait des partitions, me montrait telle différence, pourquoi il avait transformé la musique en ce sens, etc. Il a pratiquement travaillé pour moi et nous sommes devenus proches, avec beaucoup de respect mutuel. Je pense qu'il avait sans doute été surpris. C'est un souvenir d'ethnographe très marquant.

BG – Vous proposez une nouvelle traduction d'un traité confucéen probablement écrit entre 140 et 87 av. J.C., le *Yueji* (*Notes sur la musique*, 2008, première partie). Quelles sont les articulations entre les enjeux de la traduction et vos problématiques plus générales de recherche ?

ST – Quand je suis arrivée à l'université de Pékin, j'ai rencontré un professeur de littérature, très lié à Sir Laurence E.R. Picken, avec qui j'ai étudié le chinois classique. Il s'intéressait lui-même à la musique et j'ai passé en revue avec lui des textes anciens, que j'ai ainsi découverts. Le *Yueji* avait déjà été traduit au début du XX^e siècle, entre autres par Amiot ou Couvreur, qui avaient une conception ancienne de la science musicale, et j'ai eu envie de revenir au texte original. J'avais repéré des erreurs musicologiques dans cette traduction ancienne qui, parfois, s'écartait sérieusement du texte, et je voulais une traduction plus littérale, en mettant à profit mes connaissances musicales. Par ailleurs, le *Yueji* est un texte qui parle de musique sans faire apparaître une seule note de musique ; on apprend seulement que le do (on dit en chinois premier ton) rappelle le ministre de la guerre, le ré (deuxième ton) celui des affaires étrangères, etc. J'ai donc perçu l'ensemble de façon paradoxale, comme un traité « a-musical », et j'ai eu envie de l'offrir au lecteur.

BG – Vos interrogations sur les variations importantes des étalons sonores, tubes de bambou qu'il fallait régler à chaque changement dynastique, vous ont obligée à affronter la longue durée de l'histoire de la Chine impériale, mais aussi à effectuer des recherches

d'ordre « purement acoustique » (2008, troisième partie). Quels ont été les apports de ces recherches spécifiques dans le domaine sinologique plus général ?

ST – Mon directeur de thèse Éric de Dampierre m'a demandé un jour au sujet de ces tubes de bambou : « Qu'est-ce qui était changé exactement : l'étalon, le tube fondamental ou le relatif ? ». Je lui ai répondu : « C'est une bonne question, je vous donne la réponse demain » ; j'ai mis six mois avant d'être en mesure de lui répondre. L'acoustique c'est principalement des mathématiques, et dans ce cas précis en chinois classique. Je me suis aussi aperçue qu'il fallait prendre en compte quantité d'autres facteurs, l'hydrométrie, la température, etc. J'ai donc lu des textes de géographes, d'historiens, j'ai appris pourquoi il y avait des mandarines à Pékin à une époque donnée et aucune plus tard, etc. Par ailleurs on n'a pas retrouvé ces tubes. Les Chinois ont une spécificité : ils ont tout écrit, tout le temps (mais pas toute la vérité : on écrit en effet sur la dynastie précédente). Cela dit, ce qui se détruit sous terre est oublié. On a juste retrouvé un morceau de bambou dans une tombe. Mais on sait comment les tubes étaient générés de l'un à l'autre, et l'on connaît la température de telle époque : j'ai combiné les deux données, ce qui n'avait jamais été fait dans le domaine sinologique.

BG – Dans un compte-rendu du *Pouvoir en chantant 2*, l'auteur regrette la présence exclusive de sources « officielles », « les livres canoniques et classiques, et les Histoires dynastiques, un corpus qui oriente évidemment vers une lecture strictement politique de la musique en Chine² ». La suite du texte évoque entre autres exemples les taoïstes qui mettent au contraire l'accent sur l'aspect cosmique de la musique. Comment définir la relation entre le type de sources que vous avez sélectionnées et les éléments de conclusion auxquels vous aboutissez ?

ST – J'ai une réponse simple : j'avais déjà mon argument à l'esprit, j'ai donc décidé d'utiliser les sources officielles ; j'ai pris les *Histoires dynastiques* parce que je m'intéressais à la relation entre musique et pouvoir officiel. Mais je suis d'accord avec Catherine Capdeville-Zeng, il y a d'autres types de sources, puisqu'il y a par exemple des dynasties autres que confucianistes. Cela dit, encore aujourd'hui, le confucianisme (une philosophie et non une religion) est fondamental pour comprendre la pensée chinoise. Elle a aussi raison sur l'aspect cosmique. Il y avait des passages dans ma thèse sur la cosmologie, mais je les ai supprimés par la suite. Ce sera peut-être le troisième volume - que je ne ferai pas ; le deuxième volume a déjà constitué un énorme travail, dû notamment au fait que le chinois classique diffère d'une dynastie à l'autre.

Musiques ouïgoures

BG – Quels sont les différents éléments qui ont motivé votre choix d'étudier en particulier la musique ouïgoure ?

ST – J'aime cette musique. Je dis aux étudiants de master 2 qu'il faut aimer ce que l'on va étudier : une thèse, c'est long. Par ailleurs, il me fallait une musique la plus éloignée possible de la musique han. J'aurais pu prendre la musique tibétaine, plus étudiée. Il se trouve qu'en 1984 le Xinjiang a été ouvert aux étrangers, et je m'y suis rendue cette année-là. Vers la même époque, je suis allée au Tibet ; musicalement, la musique ouïgoure est encore plus différente de la musique han que la musique tibétaine.

BG – Vous présentez les instruments de musique ouïgours. Comment cet exposé organologique s'inscrit-il dans l'ensemble de votre analyse ?

ST – J'ai fait un exposé organo-sociologique, pas organologique. Si je commence par le luth à deux cordes, c'est qu'il est présent dans toutes les maisons. Puis je parle du tambourin, *dap*, qui est plus sophistiqué et moins répandu, etc. Il ne s'agit donc pas du tout d'un répertoire organologique systématique. À la fin, je mentionne un instrument inventé pour correspondre à la musique réécrite, dans le cadre du « traditionalisme d'État » : cet instrument n'existait donc pas depuis la nuit des temps, comme je l'ai lu depuis.

Musique et conceptualisations

BG – Comment utilisez-vous la notion de « bureaucratie centralisée, hiérarchisée et totalitaire » ? Il s'agit d'expressions qui s'inscrivent toutes dans plusieurs traditions disciplinaires fortes.

ST – Je persiste et signe. J'ai repris récemment ces termes et d'autres de sociologie politique, de Montesquieu à Hannah Arendt. Montesquieu est par exemple le premier à dire que la Chine est un despotisme. Je suis passée par Spinoza, etc. En ce qui concerne le terme « totalitaire », qui a pu choquer : je n'ai pas dit « dictature » (contrairement à certains parmi les meilleurs sinologues). Quelques années sous Mao, pas toutes, ont constitué une dictature, et c'est tout. Je me suis notamment inspirée de l'historien hongrois Étienne Balazs³, et j'ai été bercée par la grande tradition marxiste, je crois bien connaître ces termes. La bureaucratie renvoie à un système d'organisation et en Chine on est toujours à la fois le cadet et l'aîné de quelqu'un, tout est hiérarchisé. On peut être choqué en France quand on lit que le fils accuse son père de tel manquement, mais c'est très commun ; dans les institutions musicales que j'ai étudiées, tous les postes sont doublés, on se surveille, c'est un caractère totalitaire. La responsabilité incombe à toute la charge, trois individus par exemple peuvent être accusés, parce que la responsabilité, positive ou négative, est collective. Je m'éloigne donc de conceptions très contemporaines, du jargon ou de la rhétorique politique, et je me place plutôt dans les grands thèmes courants de la sociologie politique en faisant référence à Marx, à Engels.

BG – Vous aboutissez, dans la conclusion du *Pouvoir en chantant 1*, à la notion de « traditionalisme d'État ». Comment définir cette expression ? Le traditionalisme d'État est-il une spécificité chinoise ?

ST – En Chine, en partant de l'État, en passant ensuite par le niveau régional, puis local, pour remonter ensuite jusqu'à l'État, on récupère la tradition, et on la transforme pour aboutir à un « traditionalisme ». On laisse des substrats étrangers, « barbares », par exemple une note qui fait mongol, cantonais, ou ouïgour, ou bien on garde un prénom, un mot. On transforme en laissant la trace d'un exotisme bien géré, pas excessif : il faut éviter ce que j'appelle l'« intolérable exotisme » (il y a 56 minorités en Chine, il faut que tout le monde puisse entendre et s'y retrouver). Je ne me démarque donc pas de Ranger et Hobsbawm⁴.

Ce traditionalisme d'État est une spécificité chinoise, qui préexistait au communisme. J'ai étudié le cas soviétique, très différent. L'expérience en URSS était propre aux communistes et s'est achevée en 1991. Par ailleurs en URSS tout était organisé à

partir du niveau de l'État et imposé à la base, on ne passait pas par le niveau régional pour revenir à l'État.

BG – Quel est l'objet de vos recherches actuelles ?

ST – Je m'intéresse toujours de plus en plus aux relations entre musique et politique. Je continue donc et je vais étudier une musique très proche de la musique han, pour comprendre dans quelle mesure elle va être transformée. Les Hui, Han musulmans, sont un bon exemple. Je souhaite aussi continuer une ethnographie des Ouïgours, j'ai identifié des sous-groupes ethniques, les Dolan, des gens très différents, et j'ai commencé une étude ethnomusicologique sur eux. J'attends d'en savoir plus pour pouvoir dire s'ils constituent ou non une ethnie.

BIBLIOGRAPHIE

TREBINJAC, Sabine, *Le pouvoir en chantant (Tome 1). L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2000.

TREBINJAC, Sabine, *Le pouvoir en chantant (Tome 2). Une affaire d'État... impériale*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2008.

NOTES

1. LASSWELL, Harold D. et KAPLAN, Abraham, *Power and Society. A Framework for Political Inquiry*, New Haven, Yale University Press [2^e édition], 1951.
2. CAPDEVILLE-ZENG, Catherine, *L'Homme*, N° 194, avril/juin 2010, p. 220.
3. BALAZS, Etienne, *La bureaucratie céleste, recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard [1968], 1980.
4. HOBSBAWM, Eric et RANGER, Terence, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

RÉSUMÉS

L'entretien avec Sabine Trebinjac évoque ses années de formation en France et en Chine, puis aborde successivement plusieurs thèmes : un « terrain » à la fois chinois et musulman, une réflexion sur les relations entre Chine ancienne et Chine contemporaine, la traduction d'un traité confucéen écrit avant l'ère chrétienne, les apports de l'acoustique dans le domaine sinologique,

l'étude de la musique ouïgoure. L'ensemble aboutit à une présentation de la notion de « traditionalisme d'État ».

In this interview with Sabine Trebinjac, we discuss her studies in France and China and then delve into several different topics: a “research subject” that is both Chinese and Muslim, reflections on the link between ancient and contemporary China, translating a Confucian text written before the Christian era, the contributions of acoustics in the field of Chinese studies, and research on Uyghur music. This all leads us to a presentation of the idea of “State traditionalism.”

INDEX

Mots-clés : Chine, ethnomusicologie, musique et politique, traditionalisme d'État, Ouïgours, Xinjiang

Keywords : China, ethnomusicology, music and politics, state traditionalism, Ouïgours, Xinjiang

AUTEUR

BRICE GÉRARD

Brice Gérard est doctorant à l'EHESS. Son sujet de thèse porte sur l'histoire de l'ethnomusicologie en France entre 1929 et 1961. Ses recherches sont centrées sur les questions d'épistémologie, comprise dans son évolution et dans sa diversité. Il a notamment publié « De l'ethnographie à l'ethnomusicologie. Les notes de terrain d'André Schaeffner au début des années 1930 », *L'Homme*, N° 191, juillet/septembre 2009, p. 139-174 et « Gilbert Rouget et la mission Ogooué-Congo (1946). Institution et épistémologie dans l'histoire de l'ethnomusicologie en France », *Gradhiva*, N° 16, 2012, p. 192-215.