

Tràn van Khê

Un parcours sans faute

François Picard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2346>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1989

Pagination : 235-242

ISBN : 2-8257-0178-5

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

François Picard, « Tràn van Khê », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 2 | 1989, mis en ligne le 15 septembre 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2346>

ENTRETIENS

TRÀN VAN KHÊ, Un parcours sans faute

C'est en voulant expliquer pour les autres que j'ai commencé à essayer de voir de l'extérieur.

Le professeur Tràn Van Khê vient de prendre sa retraite de la chaire qu'il occupait à la Sorbonne. C'est pour nous l'occasion de faire un bilan de sa carrière et de compléter ainsi le recueil d'articles de lui publié par *La Revue musicale*, dont on trouvera un compte rendu dans ce numéro. Tràn Van Khê n'a jamais cessé de revendiquer son statut de musicien traditionnel vietnamien. Hormis ses qualités exceptionnelles dans ce domaine, il est un chercheur familier depuis des décennies des rencontres internationales, ainsi qu'un enseignant pleinement dévoué à ses élèves. Héritier des grands fondateurs de l'ethnomusicologie française, il sut allier leurs méthodes à un style témoignant d'une culture asiatique d'oralité et de respect de la tradition.

La musique du Vietnam et l'Occident

François Picard: Vous n'avez eu de cesse tout au long de votre carrière d'essayer de légitimer les musiques traditionnelles tant populaires que savantes, de montrer que leur étude avait la même valeur en droit que l'étude de la musique occidentale classique; comment articulez-vous ce souci de légitimité avec l'utilisation des outils méthodologiques, scientifiques venus de l'Occident?

Tràn Van Khê: Je suis parti de la musique traditionnelle du Vietnam et j'ai eu la chance d'être un musicien avant d'être un musicologue. J'ai commencé à jouer et je suis venu à Paris pour préparer une thèse sur la musique traditionnelle du Vietnam. Lorsque j'ai voulu m'expliquer à la manière traditionnelle, personne ne m'a compris; par exemple, lorsque j'ai dit «je joue le mode *xuân* qui exprime la sérénité, alors que le mode *ai* exprime la tristesse», personne n'a senti la tristesse comme moi. J'ai dû repartir de zéro, essayer de voir de l'extérieur comment ça se passe, essayer de contrôler de l'intérieur pour voir si mes observations n'étaient pas erronées, car je cherchais à analyser à la manière occidentale ce qui constitue un tout dans la musique traditionnelle du Vietnam. Finalement j'ai pu reconstituer peu à peu, à partir des sons que j'utilisais, les

qualités, les particularités de ces sons, et j'ai constaté que ce qu'on appelle la hauteur absolue, la hauteur relative, le timbre, la justesse, etc., tout est relatif; ce qui est juste dans une tradition peut ne pas être considéré comme tel dans une autre tradition.

J'ai pu par la suite voir comment l'échelle est organisée, comment on peut, à partir de ces échelles, avoir des ornements spécifiques, des ornements que l'on doit utiliser pour essayer de donner une certaine couleur, une certaine expression; après, il y a une certaine hiérarchie dans les degrés de l'échelle, tout ce que j'ai trouvé peu à peu dans l'étude de la musique vietnamienne, pas en tant que musicien, mais comme quelqu'un qui cherche à comprendre et qui essaie de se faire comprendre. Et finalement, en faisant cela, j'ai trouvé que j'avais gagné surtout sur le plan artistique parce que je sais consciemment pourquoi je fais telle ou telle chose et non pas instinctivement. Et je l'ai expliqué à mes maîtres traditionnels, j'ai dit par exemple: «dans le mode de *xuân* qui exprime la sérénité, je constate que quand je pars d'une note principale (*ho xang xe*, do fa sol), jamais je ne quitte cette note, je fais une petite promenade, mais je reviens à mon point de départ, d'où l'existence de la sérénité parce que l'on n'est pas arraché à son point d'attache; il y a une certaine stabilité, il y a une certaine sérénité parce que l'on n'est pas arraché à son milieu naturel, alors que pour exprimer la tristesse, il y a une perturbation et après, on est arraché à ce milieu pour être attiré vers autre chose, on ne sait pas si on peut revenir ou non; dans ce cas, on exprime un arrachement dans la tristesse»; et eux ont dit: «oui, on a fait ça, c'est bien comme ça, mais on n'avait pas remarqué». Naturellement, j'ai eu peur d'être prisonnier de ces observations, c'est pourquoi, après être parvenu à l'expliquer, j'ai aussi essayé de l'oublier en jouant.

Lorsque j'ai fait ma thèse, j'ai fait cette observation que Jacques Chailley aime beaucoup: «Dans un système musical donné, une échelle formée par un certain principe, que ce soit la suite des quintes, que ce soit la résonance, que ce soit le tempérament égal, qu'elle soit issue de la réflexion des théoriciens de la musique ou formée inconsciemment par le peuple, exprime des sentiments clairs, mais lorsqu'il y a perturbation de cet ordre, on commence à avoir les échelles qui expriment des sentiments perturbés, tristesse ou mélancolie, désespoir». C'est la première observation que j'ai faite, en 1958, et que je suis toujours en train d'approfondir. Il y a une deuxième observation que je viens de faire, il y a quelques années, toujours par rapport à la musique du Vietnam, c'est que toutes les chansons populaires créées par des paysans qui n'ont jamais fait d'études musicales, reflètent l'allure et la structure musicales des berceuses qu'ils ont entendues dans leur enfance. C'est pourquoi je constate que la berceuse est la première leçon d'éducation musicale qu'un enfant reçoive, et que son influence est très importante. J'ai dit cela aussi pour demander aux autres musiciens de chercher à voir s'il y a possibilité de le retrouver ailleurs.

Vous voyez que l'étude des musiques du point de vue scientifique, c'est-à-dire une certaine attitude vis-à-vis de la musique, au lieu de couper le souffle ou l'inspiration, ouvre pour moi des horizons, et cela permet de voir les choses avec beaucoup plus de clarté et d'expliquer avec beaucoup plus de clarté et de

jouer avec beaucoup plus de clarté. Mais auparavant, il faut avoir une base musicale assez solide; sans cela, on sera complètement perturbé, on risque d'être entraîné et écartelé entre les différentes tendances, les différentes manières de voir, et finalement on ne sait plus où l'on est. Tandis que, si vous êtes musicien, que vous ayez déjà une base solide, personne ne peut vous faire sortir de ce sentier, de cette route, et vous avez la possibilité de vous arrêter et de jeter un regard d'en haut, de droite, de gauche, pour essayer de voir ce que vous avez fait.

L'ethnomusicologie

F.P. : Est-ce que vous auriez la même réticence que le docteur Kishibe face à l'appellation d'«ethnomusicologie»? Shigeo Kishibe dit: «Ce que nous faisons, même si nous sommes Japonais, et que nous étudions la musique chinoise, c'est de la musicologie, pas de l'ethnomusicologie».

T.V.K. : Je ne suis pas partisan de l'utilisation du terme «ethnomusicologie» si l'on se réfère à l'objet d'étude. Je ne suis pas d'accord avec ceux qui disent: «Si l'on étudie la musique occidentale, c'est de la musicologie, les autres musiques, c'est de l'ethnomusicologie». Mais je suis partisan de l'utilisation de ce terme pour ce qui est de la méthodologie; lorsqu'on étudie l'histoire de la musique, on fait de la musicologie historique et, qu'on le veuille ou non, on est à ce moment-là un historien plus qu'un musicologue. Mais lorsqu'on étudie la musique dans son contexte socio-culturel, lorsqu'on n'étudie pas simplement la structure musicale mais que l'on tient compte des légendes, des coutumes, du déroulement, on fait intervenir de l'ethnologie en même temps que de la musicologie; pour moi, l'ethnomusicologie nécessite la rencontre de deux disciplines, l'ethnologie et la musicologie. Lorsqu'on étudie un fait musical dans sa totalité, c'est-à-dire la musique dans un contexte social, la musique dans la culture, la musique comme culture¹ et non simplement la musique comme musique, alors dans ce cas, on fait de l'ethnomusicologie. Ou lorsqu'il y a une comparaison. Tandis que lorsqu'on dit simplement «il y a une échelle pentatonique, il y a le mode, il y a le rythme», c'est de la musicologie systématique.

Les maîtres

F.P. : Quelle a été pour vous l'importance du dialogue avec des spécialistes d'autres cultures, comme Constantin Brăiloiu, André Schaeffner; de la rencontre avec Jacques Chailley; puis, dans tout le cycle de votre carrière internationale, en particulier à l'UNESCO, de la rencontre avec des gens comme Narayan Menon ou José Maceda? Quelle est l'importance pour vous de ce type de confrontation?

¹ Voir Nettl (1983: 131-135) qui se réfère à Merriam (1960: 109) (note de l'éditeur).

T.V.K. : J'ai eu beaucoup de chance. Lorsque j'ai voulu préparer une thèse sur la musique traditionnelle du Vietnam, j'ai rencontré des maîtres exceptionnels. D'abord, il y a eu l'historien Emile Gaspardone; c'est lui qui a attiré mon attention sur les écrits de Nguyen Trai² qui, au XV^e siècle, a refusé d'imiter servilement la musique chinoise. C'est grâce à Émile Gaspardone que j'ai pu étudier la musique de cour.

Lorsque je suis venu voir André Schaeffner, ce fut pour moi un autre monde, celui des instruments de musique et la découverte de l'influence qu'ils ont sur la musique et réciproquement. C'est lui qui m'a fait écouter la sonorité des pierres sonores de Ndut Lieng Krak au Musée de l'Homme. C'est lui qui a attiré mon attention sur la cithare en terre *trong quân*. Ensuite, j'ai appris la terminologie exacte et correcte³; grâce à lui, je n'utilise pas des termes comme la «guitare-ballon» pour le *pipa*; mais surtout, il avait des connaissances très vastes. Lorsque j'ai vu la clarinette double au Vietnam, j'ai cru pouvoir faire la constatation que c'était très original. Il m'a fait remarquer qu'elle existe aussi en Egypte, dans le bassin méditerranéen, etc. Il a cité des noms, il m'a montré des photos, il m'a indiqué la bibliographie. Grâce à lui, j'ai pu étudier les instruments de musique du Vietnam, non pas en tant qu'instruments de musique du Vietnam mais en tant qu'instruments de musique appartenant à un peuple donné, dans une région donnée. Grâce à lui, j'ai commencé à voir dans la migration des instruments de musique un élément important de l'histoire de la musique.

Avec Constantin Brăiloiu, ce fut surtout le langage musical. J'ai lu et relu je ne sais combien de fois son article «Sur une mélodie russe»⁴, et c'est lui qui a discuté avec moi de la nature de la gamme pentatonique, de l'échelle pentatonique, du pentatonisme en général. La manière d'étudier ce qu'on appelle «la gamme pentatonique», «le pentatonisme» et surtout le changement, c'est-à-dire le passage d'un système pentatonique à un autre avec ou sans retour au premier — ce que Constantin Brăiloiu a appelé «métabole» — tout cela m'a permis de faire des analyses justes plutôt que de considérer, par exemple, telle pièce comme appartenant au système hexatonique alors que s'y trouvent deux systèmes pentatoniques.

Lorsque j'ai présenté un exposé sur les échelles dans la musique vietnamienne, Constantin Brăiloiu était là à l'Institut de musicologie. Il a écouté, puis il a fait quelques remarques, et le soir, j'ai essayé d'avoir une rencontre avec lui; j'ai travaillé très souvent chez lui, et il a attiré mon attention sur le rythme enfantin, le rythme *aksak*, etc. La manière de travailler, la terminologie, la manière de rédiger, tout cela m'a permis d'acquérir, non seulement des

² Homme d'État, stratège à qui le roi demanda en 1431 de restaurer la musique de cour contre les thuriféraires de la Chine. Nguyen Trai souhaite refléter par la musique le peuple vietnamien (note de T.V.K.).

³ En chinois, *zhengming*, terme utilisé dans la tradition confucéenne (note de F.P.).

⁴ Voir Brăiloiu (1973: 341-405) (note de l'éditeur).

connaissances, mais surtout une méthode de travail; les connaissances se transmettent assez facilement, mais la méthodologie vous permet de ne pas perdre votre temps, de ne pas tâtonner en essayant de trouver par vous-même ce que d'autres personnes ont fait avant vous. Maintenant je suis en chantier, j'ai préparé un article — c'est-à-dire au début c'était un article, mais peu à peu l'article grossit — sur le pentatonisme dans le monde, et j'ai constaté que lorsque le peuple commence à créer, il y a toujours une échelle, soit à trois sons, soit à quatre ou cinq sons; par la suite, les musiciens trouvent que c'est mieux d'avoir une échelle plus élaborée, et ils commencent à organiser autrement cette échelle pentatonique. Le pentatonisme est un élément universel que l'on trouve aussi bien chez les Pygmées qu'en Ecosse, en Iran, en Amérique du Sud, au Pérou, en Indonésie. Partout dans le monde, toutes ces échelles sont des créations des musiciens professionnels qui cherchent, soit à affiner, soit à trouver de l'originalité, une certaine élaboration dans la formation de l'échelle pour éviter la monotonie, pour avoir la diversité, mais à l'état naturel, c'est toujours le pentatonisme.

Avec Jacques Chailley, ce fut surtout le cours de «formation et transformation du langage musical» que j'avais suivi à la Sorbonne; par la suite, j'ai essayé d'analyser tout ce que je trouvais dans la musique du Vietnam avec cette méthode, c'est-à-dire de ne pas la considérer *a priori* comme une chose faite, mais d'essayer de l'analyser et de la reconstruire.

Sans le contact avec ces grands maîtres, j'aurais peut-être gardé des préjugés de musicien traditionnel du Vietnam. Le contact avec les grands maîtres ouvre votre horizon et vous permet de gagner beaucoup de temps. Sans eux, je n'aurais jamais eu le contact avec d'autres musiques dans le monde et j'aurais pu croire que seule la musique vietnamienne était intéressante.

Les pairs

J'ai la chance d'être musicien et non pas simplement musicologue; c'est pour cela que j'ai rencontré les musiciens et qu'ils me considèrent comme un collègue, comme un confrère, comme quelqu'un de la même famille, et c'est très utile pour les recherches. J'ai joué avec les musiciens de l'Inde, j'ai rencontré Ravi Shankar, j'ai rencontré le docteur Menon, Rao Sharan Rani, Nageswaran, et le contact avec tous ces musiciens a été très bénéfique parce que je ne cherchais pas à les imiter et eux ne cherchaient pas à m'imiter, et pourtant on a trouvé des points communs — l'ornementation est un élément très important dans la musique de l'Inde et du Vietnam; j'ai peu à peu découvert une autre chose: l'existence de ce que j'appelle des ornements spécifiques dans les modes. C'est grâce au contact avec ces musiciens que j'ai senti qu'il y a quelque chose de très particulier dans chaque tradition qu'il nous appartient de saisir, de découvrir pour pouvoir reproduire ce qu'il faut, non pas pour essayer de simplement comprendre, mais pour pouvoir chanter. C'est le contact avec ces musiciens qui a enrichi ma manière de jouer sans détruire ce que j'ai en moi comme musicien traditionnel du Vietnam.



Trần Văn Khê jouant du *dàn tranh*, cithare vietnamienne à seize cordes.

Une triple carrière

F.P. : Quel est le rapport dans la formulation de vos théories et dans l'avancement de votre pratique entre vos différents niveaux d'activité, de musicien traditionnel, de pédagogue et de musicologue; et en particulier, quel est le rapport entre l'oral et l'écrit dans l'élaboration de votre pensée musicologique?

T.V.K. : Je mène en quelque sorte une triple carrière et pour moi, c'est très intéressant. Si j'avais dû passer toute ma vie à étudier dans les laboratoires, à simplement faire des observations et coucher sur le papier mes remarques, je crois que j'aurais été très malheureux parce que j'aime beaucoup le contact humain, surtout le contact avec les étudiants. Et le contact avec les étudiants est très bénéfique parce que les questions qu'ils posent me suggèrent parfois certaines directions de recherche. Et lorsque je suis les recherches d'un étudiant pour une thèse, c'est passionnant: je fais le même chemin que lui, j'ai les mêmes inquiétudes que lui et les mêmes joies de découverte que lui. Les étudiants m'ont beaucoup appris. Comme j'aime bien partager mes connaissances, l'enseignement est pour moi quelque chose de nécessaire. Un chercheur doit communiquer avec les autres, tester avec les étudiants. Vous donnez une observation; si les étudiants ne vous comprennent pas du premier coup, alors vous devez dire «est-ce que je suis sur le bon chemin?», parce que «tout ce qui se conçoit bien s'énonce clairement et les mots pour le dire viennent aisément».

Si vous faites un énoncé que les gens mettent beaucoup de temps à comprendre, il se peut qu'il y ait certaines choses très profondes et compliquées qu'on ne peut pas comprendre du premier coup, mais si l'on arrive à les expliquer en un langage clair, cela veut dire qu'on est arrivé près de la vérité.

Le travail de recherche est toujours un travail que j'aime. Le chercheur ne peut pas être extrait du public; j'ai besoin de jouer, et j'ai eu la chance d'être invité dans les congrès, non pas en tant que musicologue mais toujours en tant que musicologue et musicien.

Les études musicologiques ne m'ont pas empêché de créer, de penser, mais au contraire elles m'ont permis un approfondissement dans mes créations. Et mes créations en tant que musicien m'ont éclairé parce que je ne fais pas les observations n'importe comment, je les fais d'après ce que j'ai joué, d'après ce que j'ai appris de mes maîtres. Et en partant de cette musique traditionnelle du Vietnam que je connais le mieux, je bâtis certaines hypothèses de travail que je contrôle, et ainsi je sais que certaines choses existent dans la musique traditionnelle du Vietnam qui n'existent pas dans d'autres; au contraire, certaines existent ici et pourraient se retrouver dans d'autres. Je connais très bien le *đu* du Vietnam, ce qui m'a permis d'étudier les caractères du *rāga* indien avec beaucoup plus d'objectivité et de chercher à voir le *diao* chinois, le *jo* japonais, le *patet* d'Indonésie avec une certaine objectivité.

J'ai mené de front toutes ces activités et j'ai eu la chance d'être invité à faire partie du Conseil international de la musique, ce qui m'a permis d'être au courant de toutes les activités musicales dans le monde et ensuite d'avoir la possibilité de voyager beaucoup. L'année dernière j'ai fait le point: j'ai constaté que j'ai parlé de la musique du Vietnam dans 42 pays, que j'ai traversé 60 pays, que j'ai participé à plus de 130 congrès internationaux avec des sujets très variés et que j'ai fait déjà 70 à 80 communications dans ces congrès, participé à des tables rondes — ce qui fait que mes idées se sont précisées au fur et à mesure. La première fois, je suis venu avec une certaine hypothèse de travail ou bien une certaine observation, et peu à peu, par la rencontre et la discussion avec les collègues, j'ai approfondi mes observations. C'est pourquoi maintenant, quand les étudiants me posent des questions assez difficiles, je suis à même d'y répondre immédiatement. Ce n'est pas parce que je l'ai tout de suite dans l'esprit, c'est parce que j'ai travaillé pendant vingt ans.

Pour travailler dans la recherche, si on s'en tient à la recherche seulement, on sera desséché. Si on ne vise que la carrière artistique, alors on cherche à créer, mais simplement pour transmettre un message artistique. Mais moi, j'appartiens à une famille de musiciens et j'ai voulu faire connaître cette musique et la comprendre moi-même. Le jour où, après avoir réfléchi à ce que je devais faire en tant que musicien traditionnel, j'ai pris la décision de revenir dans la tradition pour comprendre, ce jour-là, j'ai abandonné tout de suite mon piano parce que j'ai eu peur d'être entraîné par lui. Car j'aime aussi pianoter, faire de la musique nouvelle (j'étais dans un mouvement de rénovation de la musique). Mais il a fallu faire un choix. J'ai donné mon piano avec un certain déchirement, mais c'était une sorte d'opération chirurgicale qu'il fallait faire.

L'avenir

F.P. : Vous avez pris votre retraite mais vous n'avez pas cessé toute activité. Quels sont vos projets?

T.V.K. : Trois mois avant ma retraite, j'étais déjà invité par l'Université de Hawaï, j'ai obtenu le *Fulbright*, et j'ai donné huit mois d'enseignement très enrichissants, avec de nouvelles méthodes de travail, et surtout j'ai pu intéresser, non seulement les étudiants mais les petits des écoles élémentaires à la musique du Vietnam. Puis j'ai accepté d'aller au mois de janvier 1989 à l'Université des Philippines parce que José Maceda est un ami. Enfin, l'Institut de musicologie du Vietnam souhaite que je revienne pour un séjour de quelques mois pour transmettre mes connaissances aux élèves. C'est le moment où je dois donner quelque chose de moi-même aux jeunes, leur donner la fierté de leur héritage ancestral.

En même temps, je mets de l'ordre dans mes documents personnels et je commence à voir comment de musicien traditionnel je suis devenu musicologue, qui j'ai rencontré, les expériences personnelles, les anecdotes.

Propos recueillis par
François Picard

Bibliographie

BRĂILOIU Constantin

1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève: Minkoff.

MERRIAM Alan P.

1960 «Ethnomusicology: discussion and definition of the field». *Ethnomusicology* 4: 107-114.

NETTL Bruno

1983 *The study of ethnomusicology: 29 issues and concepts*. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press.