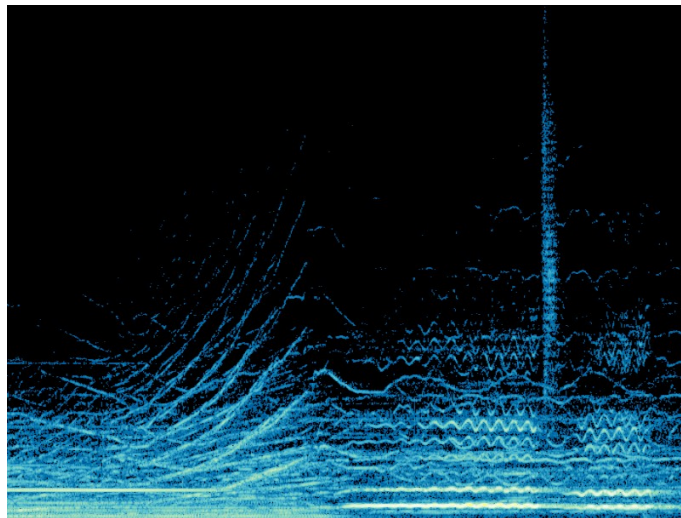


NGUYỄN THIÊN ĐẠO D'UN CRÉPUSCULE À L'AUTRE

ANALYSE DE *HOÀNG HÔN*



NICOLAS PORCHER

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

2020-2021
Mémoire d'Analyse
2^e cycle supérieur 2^e année
Sous le tutorat de Claude Abromont

REMERCIEMENTS

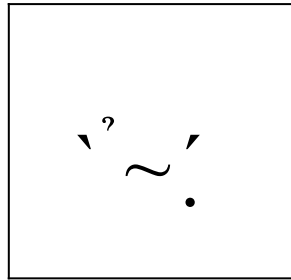
Ce mémoire aurait été impossible sans le concours d'un grand nombre de personnes.

Je tiens à remercier chaleureusement mes deux professeurs Claude Abromont et Nguyễn-Tôn Nữ Hoàng Mai, le premier pour son enseignement musical, ses conseils et sa grande écoute tout au long de l'année, et Cô Mai pour la traduction des poèmes, mon initiation au vietnamien et ses réponses à mes (très) nombreuses questions. Merci également à Pierre Charvet et Bruno Berenguer, sans qui je n'aurais pas eu accès aux archives sonores de Radio France, et merci à Patricia Frechon, en charge du fond Nguyễn Thiên Đạo, sans qui je n'aurais pas eu de partition. Je remercie Hy-Khang pour la qualité de notre correspondance, et Nguyễn Giáng Hương pour ses éclairages sur la poésie vietnamienne. Pour m'avoir relu et supporté toute l'année, je suis éternellement reconnaissant envers Katia, Jeanne, Matthieu, Murielle, Pauline, Rémy et Zoé. Enfin je tiens à exprimer toute ma gratitude à Nguyễn Thiện Hélène Hiên pour sa gentillesse, son accueil et son grand apport humain à ce mémoire.



Sommaire

REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION.....	7
NGUYỄN THIÊN ĐẠO, ENTRE FRANCE ET VIETNAM.....	9
NGUYỄN TRÃI.....	10
I – UNE MÉLODIE ÉLARGIE.....	13
A – La mélodie.....	13
1 – Analyse intervallique :.....	13
2 – Analyse paradigmatique :.....	19
3 – La répartition des douze demi-tons :.....	21
B – L’orchestre	22
1 – Des figures orchestrales très caractérisées.....	22
2 – Les textures.....	23
3 – Le spectrogramme comme aide pour la perception.....	26
II – LINGUISTIQUE ET MUSIQUE.....	35
NOTES SUR LA TRADUCTION ET PRÉSENTATION DES POÈMES.....	35
A – Phonologie et musique.....	39
1 – Le vietnamien.....	39
2 – Une langue tonale en musique.....	41
B – Stylistique et musique.....	56
1 – La poésie « <i>Đường Luật</i> » : schéma narratif.....	56
2 – La poésie « <i>Đường Luật</i> » : alternance tonale, scellement et rime.....	59
3 – Stylistique et musique.....	63
C – Sémantique et musique.....	69
1 – Úc Trai poète Nguyễn Trãi sujet.....	69
2 – Une musique signifiante.....	74
III – ĐẠO, « UNE ÉCRITURE OCCIDENTALE AU SERVICE D’UNE PENSÉE ORIENTALE»	81
A – Retour sur l’importance des intervalles	82
B – La question de la micro-tonalité	83
C – Un travail de la temporalité	85
1 – Différentes temporalités	85
2 – Une temporalité orientale ?.....	86
D – L’exemplification du concept d’opposition/complémentarité.....	88
1 – Définition.....	88
2 – Exemplification musicale.....	89
CONCLUSION.....	93
BIBLIOGRAPHIE.....	95



INTRODUCTION

Je commencerai ce mémoire par l'usage de la première personne du singulier, avant de passer à la première personne du pluriel dans la deuxième partie de mon introduction.

Nguyễn Thiên Đạo est un compositeur que j'affectionne. J'ai découvert son œuvre à sa mort, par son travail disponible sur internet, et notamment sa pièce *Phù Đổng* pour quintette de cuivres et percussions, qui m'a marqué par son usage des silences, et l'utilisation de la voix des instrumentistes. Nguyễn Thiên Đạo est franco-vietnamien. Cette information est très importante dans le cadre de ce mémoire car je partage cette origine avec lui, bien que n'ayant jamais parlé la langue, ou visité le pays. Ce mémoire se présente à un moment de ma vie où l'envie d'en savoir plus sur ce pays, sa culture et sa philosophie est très forte. Appréciant le travail de Nguyễn Thiên Đạo, le choix d'approfondir l'une de ses œuvres s'est donc fait naturellement. Pour autant, ce choix soulève plusieurs questions, auxquelles il a fallu me confronter avant même d'esquisser mes premières hypothèses de travail.

Est-ce possible d'avoir un discours pertinent sans une connaissance approfondie de la langue vietnamienne ? Sans une connaissance du bouddhisme, du taoïsme, et du confucianisme ? Sans une maîtrise de l'histoire du Vietnam ? Les ressources, tant numériques que papiers, sont-elles traduites en français et en anglais ?

Ainsi, j'écris ce mémoire sur *Hoàng Hôn*¹ de Nguyễn Thiên Đạo, malgré de nombreux questionnements, tant méthodologiques, que de légitimités. Cet aparté terminé, passons au « nous » de modestie.

En 1978, le premier critique musical du journal « Le Monde », Jacques Lonchamp, écrit la phrase suivante pour commencer sa critique de l'opéra *My-Châu Trọng-Thủy*, du compositeur franco-vietnamien Nguyễn Thiên Đạo : « Il est bien difficile d'apprécier un spectacle qui se réclame d'une tradition orientale que l'on ne connaît guère². ». Deux ans plus tard, à Avignon, un autre critique musical du monde, Gérard Condé, écrit : « Dao avait déjà réussi là un ouvrage remarquable que seule la barrière linguistique empêchait d'apprécier complètement³ ».

La langue et la culture vietnamienne semblent donc être un frein à l'appréciation de l'œuvre en vietnamien de Nguyễn Thiên Đạo. Paradoxalement, ce socle culturel oriental est également une des raisons du succès du compositeur, que l'on décrit usuellement comme un pont entre orient et occident. Notre analyse s'envisage donc comme une recherche sur ce double héritage, une volonté de porter un double regard, qui permette de révéler la manière dont les cultures occidentales et orientales dialoguent au sein de *Hoàng Hôn*.

En préambule, nous présenterons le compositeur, ainsi que le poète Nguyễn Trãi, auteur des poèmes à l'origine de la pièce musicale, poète encore peu connu en France, et

1 NGUYỄN THIÊN, Đạo. *Hoàng Hôn*. Paris : Salabert, 1979.

2 LONCHAMPT, Jacques. « Un opéra vietnamien salle Favart », *Le Monde.fr*. 9 décembre 1978 . En ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/12/09/un-opera-vietnamien-salle-favart_2985612_1819218.html [consulté le 29 septembre 2020].

3 CONDÉ, Gérard. « À AVIGNON " Écouter-Mourir " de Dao », *Le Monde.fr*. 29 juillet 1980 . En ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/07/29/a-avignon-ecouter-mourir-de-dao_3069514_1819218.html [consulté le 2 novembre 2020].

héros national au Vietnam. Nous prendrons ensuite le temps de présenter l'œuvre à grands traits, ainsi que le contexte particulier dans lequel elle fût commandée.

Le premier point de notre mémoire sera consacré à une analyse technique de l'œuvre. La voix étant l'élément central, nous nous intéresserons tout particulièrement à cet aspect du cycle.

Dans un second temps, nous étudierons les liens entre linguistique et musique. Nous nous appuierons sur trois domaines de la linguistique qui ont de grandes répercussions sur l'œuvre : la phonologie (ou l'impact des sons de la langue vietnamienne sur l'œuvre), la stylistique (ou l'importance de la poésie sur le cycle), et la sémantique (ou le rapport entre sens des poèmes et musique).

Enfin, nous montrerons que la technique compositionnelle occidentale n'est pas qu'au service du texte, mais également au service d'une esthétique et d'une pensée orientales plus générales. Nous dégagerons plusieurs traits saillants de l'esthétique du compositeur dans cette œuvre qui font dialoguer techniques occidentales et pensées orientales : la micro-tonalité, les temporalités, et l'exemplification du concept d'opposition/complémentarité.

Ce mémoire permettra, nous l'espérons, de donner aux auditeurs et aux musiciens les outils nécessaires à la compréhension de *Hoàng hôn*.

NGUYỄN THIÊN ĐẠO, ENTRE FRANCE ET VIETNAM

« “ L’honnête homme est celui qui pourra s’harmoniser avec les autres, mais il ne suit personne.” (Confucius) Le compositeur devra être celui-là⁴. » ĐẠO

Nguyễn Thiên Đạo est un compositeur franco-vietnamien né le 1er décembre 1940 à Hanoï (territoire de l’Annam en Indochine française), et mort le 20 novembre 2015 à Paris.

D’une famille non-musicienne, amatrice de musiques traditionnelles et populaires vietnamiennes, il commence l’apprentissage du solfège dès son plus jeune âge grâce à des cours privés. Il arrive en France en 1953, alors âgé de 13 ans, dans une pension pour les enfants victimes de la guerre. Dix ans plus tard, en 1963, après avoir suivi les cours d’écriture modale de Daniel-Lesur, il entre au conservatoire national. Il assiste alors aux cours d’harmonie de Challan, dont il trouve l’enseignement « ennuyeux », mais « indispensable⁵ », puis à ceux de fugue et contrepoint d’Yvonne Desportes :

« Le contrepoint tonal et la fugue d’école m’étaient assez insupportables. Je pensais sérieusement arrêter la musique⁶. »

En 1967, il entre dans la classe de Messiaen. Dès « le soir même », il n’est « plus le même homme⁷ ». Il obtient son 1^{er} prix de composition avec *Thành đồng Tổ quốc* en 1968. L’année suivante, Claude Samuel lui commande une œuvre pour le festival de Royan. Il s’agit de *Tuyên lửa*, œuvre pour grand orchestre. « Vrai triomphe⁸ » d’après Claude Samuel, « musique frémissante, murmurante, explosive, incongrue dans l’austérité générale de la vague sérielle⁹ », cette œuvre marque l’entrée de Nguyễn Thiên Đạo sur la scène contemporaine.

En 1971, le compositeur reçoit sa première commande d’État, *Koskom*, pour orchestre. Sa reconnaissance dans le milieu musical s’accroît, et il gagne en 1974 le prix Olivier Messiaen pour son œuvre *Máu và hoa*.

Le « *Việt kiều* », ou « vietnamien de la diaspora » retourne dans son pays natal pour la création de *Phù Đổng* à l’opéra de Hanoï en 1977, un an seulement après la réunification. Les commandes en provenance du Vietnam se feront alors toujours plus nombreuses.

En 1978, son opéra *My-Châu Trọng-Thủy* est créé à l’opéra de Paris (Salle Favart).

En 1983, il utilise pour la première fois un instrument traditionnel (un monocorde) pour la musique du film *Poussière d’empire* de Lâm Lê. L’année suivante, le ministre de la culture français Jack Lang l’adoue Chevalier des Arts et des Lettres, avant d’obtenir en 2001 la médaille de la résistance au Vietnam.

En 2015, le compositeur écrit sa dernière partition : *Linh giác* pour l’ensemble de Choisy-le-Roi.

Il est inhumé au cimetière du Père Lachaise.

4 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao: une voie de la musique contemporaine, Orient-Occident*. Paris : Van de Velde, 2014. 114 p.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

NGUYỄN TRÃI

« La grande noblesse de Nguyễn Trãi fut de toujours choisir (et servir) la Vertu (au sens confucéen d'amour pour le « petit peuple ») contre toutes les tentations, tous les excès du pouvoir, fût-il celui de l'empereur¹⁰. »

Nguyễn Trãi, également connu sous le pseudonyme de Úc Trai, est un poète et homme politique vietnamien né en 1380 à Hanoï, et mort en 1442. Ce confucéen devient homme d'état en 1400, sous le règne des Hồ, en réussissant le concours de mandarins. Conseiller du héros national Lê Lợi – et futur empereur Lê Thái Tổ – pendant la guerre pour l'indépendance contre les Ming de 1418 à 1427, dite insurrection de Lam Sơn, il est considéré comme « le plus grand lettré du 15ème siècle¹¹ ». Après sa victoire contre les Chinois aux côtés de Lê Lợi, il devient mandarin pour la cour impériale de l'empereur Lê Thái Tổ. Il se retire à Côn Sơn, île au sud-est du Vietnam, en 1437. La fin de sa vie est tragique. En effet, sa femme, Nguyễn Thị Lộ, est accusée de régicide en 1442. Suite à une nuit passée auprès de Lê Thái Tông (fils et successeur de Lê Lợi), ce dernier meurt. La condamnation est sans appel, et Nguyễn Thị Lộ ainsi que sa famille sont exécutées. Une partie du travail de Nguyễn Trãi est alors brûlée. Il sera gracié par l'empereur Lê Thánh Tông, empereur de 1460 à 1497, et petit fils de Lê Lợi.

Úc Trai est connu pour ses poèmes en *han* (chinois classique), sa correspondance militaire, son *Bình Ngô đại cáo* (grande proclamation de la pacification des Ngô, ou proclamation de la victoire du Vietnam sur la Chine), ou pour son recueil de poèmes en langue nationale (le *nôm*, système d'écriture reprenant les idéogrammes chinois pour transcrire la langue vietnamienne). Les œuvres du poète nous sont parvenues par le lettré Dương Bá Cung, qui rassemble ses écrits à partir de 1822. C'est à lui que l'on doit la gravure des planches de l'ensemble des œuvres de Nguyễn Trãi : *Úc Trai Di Tập*.

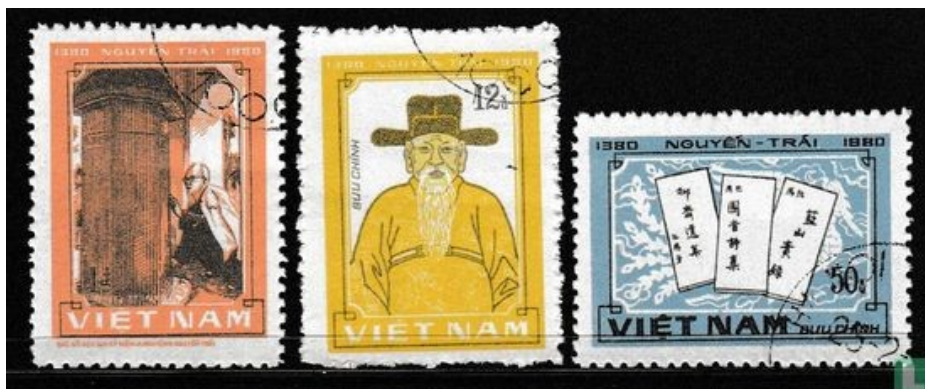


Portrait de Nguyễn Trãi

10 FÉRAY, Louise-Yveline. *Dix mille printemps: roman*. Arles : Editions Philippe Picquier, 1996.

11 LÊ, Thành Khôi. *Aigrettes sur la rizière: chants et poèmes classiques du Viêt-Nam*. Paris : Gallimard, 1995.

CONTEXTUALISATION



Timbres, Nguyễn Trãi, Vietnam, 1980

« En 1980, l'UNESCO commémorait le sixième centenaire de [la] naissance [de Nguyễn Trãi]. Au Viêt-Nam, au cours de la même année, séminaires, conférences, colloques autour de sa personne, se sont multipliés à l'infini. Un peuple tout entier, avec ferveur, a rendu hommage à son "héros"¹². »

Pierre-Richard Féray

Sous l'impulsion de cet anniversaire, des œuvres sont commandées, des timbres édités, des traductions faites. Ainsi, en France paraît en 1987 la traduction de son recueil de poèmes en langues nationales par Paul Schneider aux éditions du Centre national de la presse scientifique. C'est également en vue de ces célébrations que l'œuvre *Hoàng hôn* est commandée au compositeur Nguyễn Thiên Đạo. Le compositeur s'était déjà inspiré du poète dans le troisième mouvement de son œuvre *Giải Phóng* (1974-76) : « Le chant des roseaux », dans lequel il évoque Nguyễn Trãi rêvant dans une grotte de Côn Sơn, au milieu des roseaux¹³.

Hoàng hôn est créé et enregistré le 22 novembre 1980 à Metz, lors des Rencontres Internationales de Musique Contemporaine, avec Yumi Nara, soprano d'origine japonaise, et l'Ensemble Ars Nova.

Dans ce mémoire, nous ferons toujours référence à la partition éditée par les éditions Salabert, et corrigée par le compositeur. Vous trouverez la partition en annexe 5 et la partition annotée par nos soins en annexe 1. Ce document fait partie du fond Nguyễn Thiên Đạo, don de son épouse Nguyễn Thiên Héléne Hiên à la médiathèque du conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP).

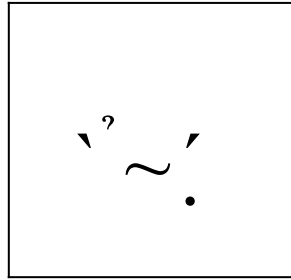
Nous vous proposons d'écouter l'œuvre par cette vidéo qui synchronise l'enregistrement de l'ensemble Ars Nova et la partition annotée :

<https://youtu.be/v7PTTGdVE9U>

Les traductions des termes que nous proposons proviennent de deux sources : Mme Nguyễn-Tôn Nữ Hoàng Mai, professeure de vietnamien, ou le site de traduction <http://www.vdict.com>, traducteur spécialisé en langue vietnamienne.

12 SCHNEIDER, Paul et Trãi NGUYỄN (eds.). *Nguyễn Trãi et son recueil de poèmes en langue nationale*. Paris : Editions du Centre national de la recherche scientifique : Presses du CNRS, diffusion, 1987. 573 p.

13 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao. Op. cit.*



I – UNE MÉLODIE ÉLARGIE

Hoàng hôn, ou « Crépuscule », est une œuvre de Nguyễn Thiên Đạo en quatre mouvements d'une durée de quinze minutes, composée en 1979 pour soprano lyrique et petit orchestre : Flûtes, hautbois, clarinettes et cors par deux, contrebasson, trompette, trombone ténor, contre-tuba, harpe, ensemble de cordes et deux percussionnistes. En respectant le nombre minimal d'instrumentistes pour l'orchestre à cordes, l'effectif est de 28 musiciens.

Cette œuvre met extrêmement en valeur la voix, seul élément mélodique de l'œuvre, mis à part quelques interventions du contrebasson, en dialogue sur un matériel similaire. Dans l'émission France Musique *Alla Breve* du dimanche 10 janvier 2016, en hommage au compositeur, le violoncelliste Christophe Roy, créateur de la pièce *Arco Vivo*, évoque d'ailleurs la mélodie chez Nguyễn Thiên Đạo en ces termes : « Le plus évident à l'oreille : son sens de la mélodie. »

Pour comprendre l'œuvre, nous essaierons donc de dégager les principes de fonctionnement de la partie de soprano. Puis, dans un second temps, nous analyserons les figures orchestrales, et plus spécifiquement les textures qui parcourent la pièce.

A – La mélodie

1 – Analyse intervallique :

Les mélodies dans *Hoàng Hôn* sont toujours construites d'une même façon : elles se fondent sur des mouvements conjoints – unissons, secondes mineures et majeures –, ou sur des sauts de septièmes (mineures et majeures), et de neuvièmes (majeures ou mineures). Les autres intervalles sont rares ou inexistantes. Le compositeur privilégie donc les intervalles conjoints, ou très disjoints qui, ramenés à la même octave, forment une ligne conjointe. Cette technique lui permet de former des mélodies à la fois très simples et très lyriques, qui semblent s'étager sur plusieurs registres en même temps.

Pour corroborer notre affirmation, nous avons procédé à un recensement des intervalles présents dans la ligne vocale. Pour nos relevés, nous nous sommes limités aux intervalles relevant d'une même phrase. Ainsi, la dernière note d'une phrase et la première de la phrase suivante ne sont pas prises en compte dans cette analyse. Dans ce tableau, nous procédons par équivalence intervallique. Ainsi, les quartes augmentées sont rangées avec les quintes diminuées, les octaves augmentées avec les neuvièmes mineures etc. Nous indiquons entre parenthèses les intervalles ne correspondant pas à l'appellation intervallique choisie pour le classement. Les sons de septièmes, de neuvièmes (et de quatorzièmes) sont classés dans les intervalles dits « conjoints si ramenés à l'octave ».

MOUVEMENT 1

		Vocalise I	Vers 1	2	3	Vocalise II	4	Total
Mouvements conjoints	Unisson		x	xx	xx		xx	7
	1/4 de tons					xx	x	3
	2 ^{de} m	xxx		xx	xxx		x	9
	2 ^{de} +1 /4 de tons				x			1
	2 ^{de} M	xxx	xxx	x		xx		9
Mouvements disjoints	3 ^{ce} m							
	3 ^{ce} M							
	4 ^{te} J							
	5 ^{te} dim		x					1
	5 ^{te} J							
	6 ^{xte} m				x		x	2
	6 ^{xte} M							
Mouvements conjoints si ramenés à l'octave	7 ^{ème} m							
	7 ^{ème} M	xx	x	x (8 ^{ve} dim)	X(8 ^{ve} dim)X	X(8 ^{ve} dim) X	X	9
	8 ^{ve}							
	9 ^{ème} m							

Mouvements conjoints : 29

Mouvements disjoints : 3

Mouvements conjoints si ramenés à l'octave : 9

MOUVEMENT 2

		Vers 1	2	3	4	Total
Mouvements conjoints	Unisson	x	x	xxx	xxx	8
	2 ^{de} m					
	2 ^{de} M		x	x		2
Mouvements disjoints	3 ^{ce} m		xx			2
	3 ^{ce} M					
	4 ^{te} J	x				1
	5 ^{te} dim	xx		x		3
	5 ^{te} J					
	6 ^{xte} m					
	6 ^{xte} M					
Mouvements conjoints si ramenés à l'octave	7 ^{ème} m					
	7 ^{ème} M		x		xx	3
	8 ^{ve}					
	9 ^{ème} m	xx(8 ^{ve} aug)	x			3
	9 ^{ème} M		x			1

Mouvements conjoints : 10

Mouvements disjoints : 6

Mouvements conjoints si ramenés à l'octave : 7

MOUVEMENT 3

		1	vocalis e	2	3	4	5	6	Total
Mouvements conjoints	Unisson		x		x	xx	xx	xxxx	10
	1/4 de tons	x							1
	2 ^{de} m		xx	x				x	4
	2 ^{de} M								
Mouvements disjoints	3 ^{ce} m								
	3 ^{ce} M								
	4 ^{te} J							x	1
	4 ^{te} aug				x			x (5 ^e dim)	2
	5 ^{te} J								
	6 ^{xte} m					x			1
Mouvements conjoints si ramenés à l'octave	6 ^{xte} M				x				1
	7 ^{ème} m								
	7 ^{ème} M	xx(8 ^{ve} dim)		x		x			4
	8 ^{ve}								
	9 ^{ème} m	x		x	X(8 ^{ve} aug)	X(8 ^{ve} aug)			4
	9 ^{ème} M				x				1
	14 ^{ème} M						x	x	2

Mouvements conjoints : 15

Mouvements disjoints : 5

Mouvements conjoints si ramenés à l'octave : 11

MOUVEMENT 4

		Vocalise I	Vers 1	2	3	4	Total
Mouvements conjoints	Unisson	x	xxx	xx	xx	xxx	11
	2 ^{de} m	xxxxxx		x	x		8
	2 ^{de} M	xxxxxxx		X(3 ^{ce} dim)			8
Mouvements disjoints	3 ^{ce} m	x				x	2
	3 ^{ce} M						
	4 ^{te} J				x		1
	4 ^{te} aug		x				1
	5 ^{te} J						
	6 ^{xte} m						
	6 ^{xte} M						
Mouvements conjoints si ramenés à l'octave	7 ^{ème} m	x	x				2
	7 ^{ème} M	xxxx		x	XX(8 ^{ve} dim)	x	8
	8 ^{ve}						
	9 ^{ème} m						
	9 ^{ème} M	x	x	x		x	4

Mouvements conjoints : 27

Mouvements disjoints : 4

Mouvements conjoints si ramenés à l'octave : 14

Ces tableaux nous donnent beaucoup d'indications. Premièrement, la confirmation de la grande importance des mouvements conjoints, qui sont extrêmement présents tout au long de l'œuvre (81 intervalles conjoints). Deuxièmement, la présence de nombreux intervalles conjoints si ramenés à l'octave ou à la double octave (41 intervalles). Au sein de cette catégorie, on note que Nguyễn Thiên Đạo privilégie très nettement les intervalles de septièmes majeures (26). Une esthétique mélodique semble alors se dégager, qui consiste à dessiner une ligne conjointe répartie sur deux registres. En effet, seuls 18 intervalles sont disjoints dans cette œuvre, et seules les quintes diminuées ou quarts augmentées semblent avoir un vrai impact mélodique.

Au sein des intervalles disjoints, nous remarquons des absences révélatrices : il n'y a aucun intervalle de tierce majeure, de quinte juste, et d'octave dans toute la partie vocale. Nous observons ici une volonté d'échapper à la tonalité par l'évitement des intervalles qui la caractérisent le plus : ceux émanant de l'accord parfait majeur. À l'inverse, le triton est privilégié. Nous notons également une très grande rareté des quarts justes (Trois occurrences réparties entre les mouvements 2, 3 et 4), et des sixtes majeures (une seule, au mouvement 3).

Pour illustrer notre propos, voici la vocalise de la mesure 116 :

7M 2M 2M 7M 2m 2/3T 2M 2M 9M 2M 2m 7M 9M 2M 2m 7M 9M

La voici maintenant écrite sur deux portées, pour souligner la répartition de la ligne vocale en deux registres. On observe l'émergence de deux motifs qui s'alternent : le premier, ascendant dans le registre grave, et le second, descendant dans le registre aigu.

Ci-dessous, voici cette même phrase musicale, avec les différents intervalles ramenés à la même octave. On découvre une ligne conjointe ascendante allant du Si2 au Do4.

Nous observons les traits esthétiques que nous avons dégagés plus tôt, à savoir une mélodie conjointe, disposée sur deux registres par l'usage de septièmes majeures et de neuvièmes. Par cette technique, le compositeur crée à la fois de l'unité et du contraste. En résulte une mélodie simple et lyrique. Vous trouverez en annexe 2 la mélodie ré-écrite sur deux portées et en annexe 3 la ligne conjointe qui émerge lorsque les intervalles de septièmes, de neuvièmes et de quatorzièmes sont ramenés à l'octave.

2 – Analyse paradigmatique :

La ligne vocale de *Hoàng Hôn* est écrite comme un cycle. Ainsi, si chaque mouvement a une identité propre, on voit également des liens à grandes échelles, comme des reprises mélodiques ou motiviques entre les différents mouvements. Vous trouverez en annexe 4 une analyse paradigmatique de la partie de soprano qui permet de mieux comprendre cette construction. En plus des considérations paradigmatiques, nous essayons dans ce tableau de mettre en lumière plusieurs éléments syntagmatiques sur l'axe des abscisses : ainsi, les colonnes A, B, et C sont des motifs de début de phrase, et les colonnes N, O, et P des motifs cadentiels. En effet, nous avons pu constater que certains éléments mélodiques, en plus d'être dérivés les uns des autres (paradigme) occupaient la même fonction dans la phrase musicale (syntagme).

Regardons de plus près quelques colonnes qui nous permettront de mieux comprendre l'œuvre :

La colonne L nous montre un motif mélodique introduit au second mouvement et qui sera réutilisé lors du climax de l'œuvre au troisième mouvement. Ainsi, au troisième mouvement, pour exprimer la colère, Nguyễn Thiên Đạo emprunte un motif provenant de son second mouvement guerrier.

L'élément situé entre les colonnes C et D, que nous labellisons CD6 est intéressant car il est la fusion entre la ligne descendante caractéristique de C et l'élément D élargi par les changements de tessitures. L'élément E6 est lui même un mélange de E3 (profil mélodique, rythmique, et prosodique similaires), et du matériel intervallique de CD6.

La cellule mélodique descendante de la colonne A est caractéristique du troisième mouvement. Elle est toujours utilisée en début de phrase. Cette cellule provient elle-même de l'isolement de la dernière cellule mélodique de l'élément CD6. Elle apparaît pour la première fois au contrebasson au début du troisième mouvement après N12, motif cadentiel du second mouvement, qui est son miroir mélodique. Le contrebasson et la clarinette basse réutiliseront d'ailleurs cette cellule mélodique tout au long du troisième mouvement.

La colonne O présente un motif de conclusion en triolet (sauf O4). Il est important de noter l'identité entre O5 et O15, ainsi que la ressemblance entre O20 et O27, tous deux en charge de conclure un épisode mélismatique.

La colonne N nous permet de souligner la similarité des motifs de conclusion entre les deuxième et quatrième mouvements. À ce sujet, nous notons l'identité entre les lignes de basse de la fin des mouvements 1 et 3 au contrebasson. La basse du mouvement 3 répond donc au mouvement 1, et la mélodie du mouvement 4 à celle du mouvement 2.

La colonne C met en évidence un aspect très important de l'œuvre. En effet, elle montre que le matériel mélodique dédié aux sections mélismatiques est toujours le même (le cas de CD6, dérivé de C, diffère légèrement, mais il constitue un figuralisme, et doit à ce titre être considéré à part. Le compositeur distingue d'ailleurs cette vocalise par l'usage de la vocalise « U » et non « A »). On le retrouve aux mouvements 1, 3, et 4. Après avoir culminé au fa# dans le premier mouvement, la vocalise monte au sol# dans le troisième, puis au la, et enfin au si dans le dernier mouvement, dans l'un des sommets expressifs de l'œuvre. Cette vocalise est en expansion en terme de métrique et de tessiture : celle du premier mouvement dure 15 croches + 1 double-croche et s'étend du Ré3 au Fa#4

3 – La répartition des douze demi-tons :

Hoàng Hôn est une œuvre au sein de laquelle le quart de ton mélodique reste rare. Nous pouvons donc analyser la répartition du total chromatique au sein de la ligne mélodique. Nguyễn Thiên Đạo construit sa mélodie de manière à ne dévoiler le total chromatique mélodique que dans son dernier mouvement. Ainsi, le premier mouvement présente onze notes (il manque le La), le deuxième seulement dix (il manque le Do# et le Sol#), et le troisième onze (il manque le Sol). Ce n'est qu'au quatrième mouvement que les douze notes se font entendre : la note Sol#, dernière à apparaître, est extrêmement mise en valeur mesure 168. Elle arrive par un mouvement rare de quarte juste sur une expression importante du poème : « *Trăng sáng* » (=clair de lune).

La répartition mélodique des demi-tons est donc pensée à grande échelle, et permet au compositeur de construire formellement son œuvre, et même d'en faire un élément dramaturgique.

La partie de soprano est véritablement le cœur de l'œuvre. Cette dernière est élargie, prolongée par l'orchestre.

B – L’orchestre

1 – Des figures orchestrales très caractérisées

Dans cette œuvre, l’orchestre est comme une aura qui entoure la mélodie et la prolonge. Il est un élargissement de la partie de soprano. Dans cette optique, Nguyễn Thiên Đạo déploie de nombreux outils compositionnels : moments *a capella* (mesure 117), violents clusters, duo voix-contrebasson (mesure 46), textures (mesure 1), ou encore trames musicales percussives (mesure 102). Ainsi, le deuxième mouvement se fonde sur des clusters musicaux très violents, extrêmes aiguës ou extrême graves, une voix *a capella* dialoguant avec des polyrythmies créées par superposition de divisions irrationnelles différentes. Plus qu’une diversité des accompagnements, *Hoàng Hôn* met en œuvre une véritable alternance des figures orchestrales, où chacune se pense par rapport à celle qui précède. Cette technique de Nguyễn Thiên Đạo est visible dans le tableau ci dessous. La nuance générale (piano ou forte) de chaque trame musicale est indiquée dans les cases. La couleur informe sur le registre global (bleu pour l’aigu, rouge pour le grave, sans remplissage pour les trames percussives et les passages *a capella*). L’encadré jaune relève une dominante d’instruments à vent. Son absence, elle, dénote une dominante d’instruments à cordes.

Figures orchestrales / Mesure		1	13	22	33	41	46	51	75	85	93	102	116	123	133	145	151	163	168
Textures	Notes tenues	<i>p</i>			<i>p</i>	<i>p</i>				<i>p</i>					<i>p</i>		<i>p</i>		<i>p</i>
	Notes en oscillation			<i>p</i>															
	Notes mouvantes	<i>p</i>														<i>p</i>		<i>p</i>	
Violence orchestrale Pêches musicales, polyrythmie								<i>f</i>					<i>f</i>						
Trame percussive												<i>p</i>							
Ecriture en duo						<i>p</i>		<i>p</i>		<i>p</i>									
A cappella													<i>mf</i>						
Mouvement		1						2	3						4				

Ce tableau montre clairement le jeu compositionnel de Nguyễn Thiên Đạo, dans lequel chaque moment orchestral est pensé par rapport au moment précédent. Ainsi, le deuxième mouvement se fonde sur une violence orchestrale forte dans tous les registres, quand le troisième mouvement est composé sur un matériau musical rare (percussions piano, duos et *a capella*). Si chaque section contient des nuances multiples, on note la grande prégnance du registre piano dans toute l’œuvre. On remarque également que les écritures en duo sont à dominante d’instruments à vent dans l’extrême grave, notamment

grâce au rôle prépondérant du contrebasson et de la clarinette basse. À l'inverse, les textures sont souvent à dominante de cordes dans le registre aigu.

2 – Les textures

Par le terme « texture », nous entendons une trame musicale longue et cohérente au sein de laquelle l'individualité des instruments se perd au profit d'une sonorité plus générale. Il y a alors « dépassement de la polyphonie usuelle » dans laquelle « chaque voix se fond dans les autres, visant expressément un effet résultant global¹⁴ ». Chez Nguyễn Thiên Đạo, ces dernières sont extrêmement efficaces, élaborées à partir de peu d'éléments musicaux, et le plus souvent à dominante de cordes. Cette primauté des cordes s'explique par trois raisons : la facilité d'exécution des tiers et des quarts de tons, la possibilité de jouer des sons continus, et la présence de plusieurs instrumentistes dans chaque pupitre (6 violons, 4 altos, 2 violoncelles et 1 contrebasse au minimum). Nguyễn Thiên Đạo parle pour ces textures d'« harmonie suspensive ».

Vous trouverez ci-dessous un tableau récapitulatif des principales textures de l'œuvre. Nous y détaillons leurs principales caractéristiques : leur registre, leur dominante instrumentale, leur mode de jeu, leur téléologie et leur manière de se terminer.

14 ABROMONT, Claude et Louise BOISSELIER. *Guide de l'analyse musicale*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2019. 457 p.

Texture	Mesure	Registre	Instrument	Mode de jeux	Téléologique	Fin
Mvt I 1	1	Aigu	Cordes (+bois)	Notes tenues Harmoniques Micro-intervalles (+multiphonique)	Densification du spectre par ajout des bois	Decrescendo
2	14	Aigu	Cordes (+bois)	Glissandos libres montants & descendants (+multiphonique)	Ajout des bois en notes tenues	Glissando téléologique ascendant
3	22	Aigu	Cordes	Doubles cordes + oscillations micro- intervalliques	Oscillation de plus en plus serrée + crescendo	Fin abrupte
4	33	Grave	Bois graves + cuivres	Notes tenues	De plus en plus grave	Point d'orgue Rallentando
5	41	Aigu	Cordes + bois	Notes tenues Doubles cordes Multiphoniques	-	Decrescendo
Mvt III 1	85	Aigu (+ une basse)	Cordes + Bois grave (+altos)	Notes tenues Harmoniques Doubles cordes Micro-intervalles	Arrivée des altos en glissando téléologique ascendant	Decrescendo
Mvt IV 1	133	Grave	Vents + Cordes graves (+altos)	Corde dévissée	Arrivée des altos en tremolo + quarts de ton	Crescendo
2	145	Grave → aigu	Cordes	Glissando téléologique ascendant	-	-
3	151	Aigu	Cordes	Harmoniques Micro-intervalles Tremolo	Cordes en tremolo à 157	Decrescendo
4	163	Aigu	Cordes+ Harpe	Glissando harpe +glissandos harmoniques	-	Fin abrupte
5	168	Aigu	Cordes	Tout en harmoniques Micro-intervalles	-	Decrescendo

À de rares exceptions près, les textures sont de registres aigus à dominante de cordes. Ces textures peuvent être classées en deux sous-catégories : les textures faites de notes tenues, et celles faites de notes mouvantes (oscillantes, ou glissantes) sur tout le spectre ou dans un espace délimité du registre. Même si les textures aiguës sont très nombreuses, Nguyễn Thiên Đạo parvient toujours à renouveler l'écoute. Le peu d'éléments rend chaque changement prégnant du point de vue de la perception, et permet de créer une grande diversité à partir d'une grande unité. Le compositeur, en créant ces effets de réminiscence chez l'auditeur, renforce l'unité de son œuvre à grande échelle.

Certaines textures sont irisées par l'arrivée d'un autre pupitre ou d'un autre mode de jeu. C'est le cas des deux premières textures du premier mouvement. Ainsi, I2 oppose aux glissandos des cordes des notes tenues aux vents. C'est également le cas des textures III 1 et IV 1, dans lesquelles le pupitre des altos vient colorer la texture en place par un mode de jeu particulier : les glissandos au sein d'une texture de notes tenues aux cordes au troisième mouvement, et les tremolos mediums dans une texture de vents graves au dernier mouvement.

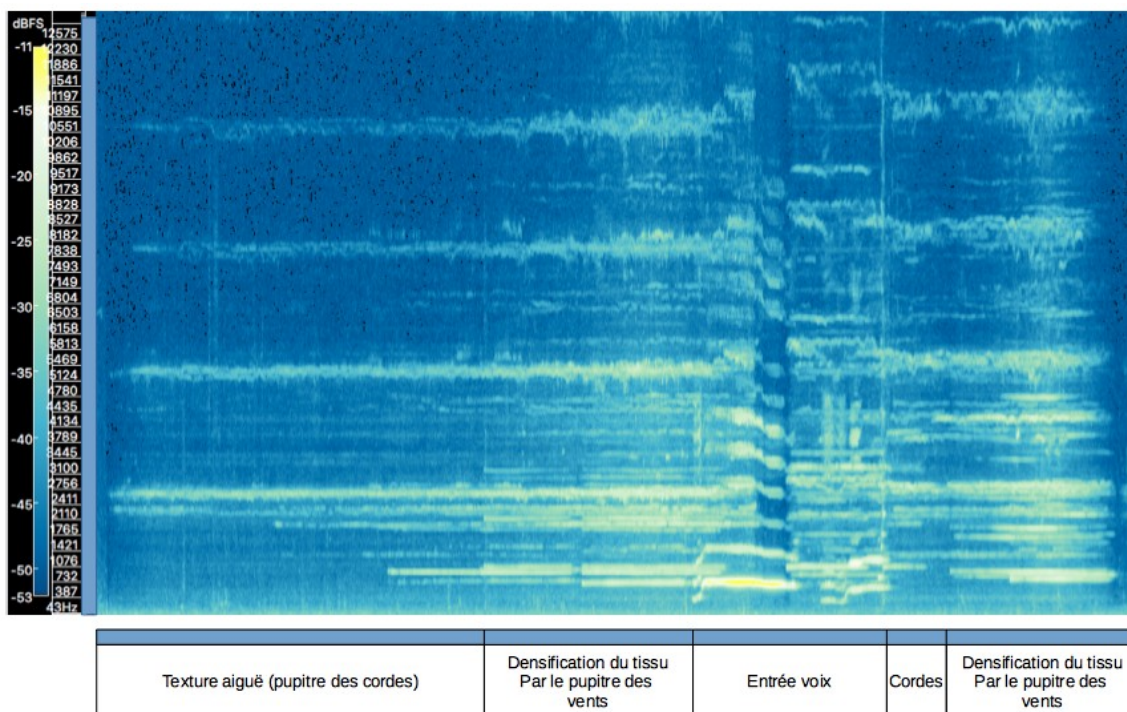
L'orchestre de Nguyễn Thiên Đạo dans *Hoàng Hôn* est une aura prolongeant la voix. Cette aura se fonde sur de nombreuses trames orchestrales pouvant se ressembler, mais toujours différenciées par un ou plusieurs éléments musicaux. En outre, chaque trame est pensée par rapport à celle qui la précède, provoquant une alternance des caractéristiques musicales qui renouvèle l'écoute : par exemple alternance de registre (aigu/grave/aigu), ou encore de modes de jeux (notes tenues/glissandos/notes tenues). Cette grande efficacité d'écriture est visible sur spectrogramme.

3 – Le spectrogramme comme aide pour la perception

À petite échelle

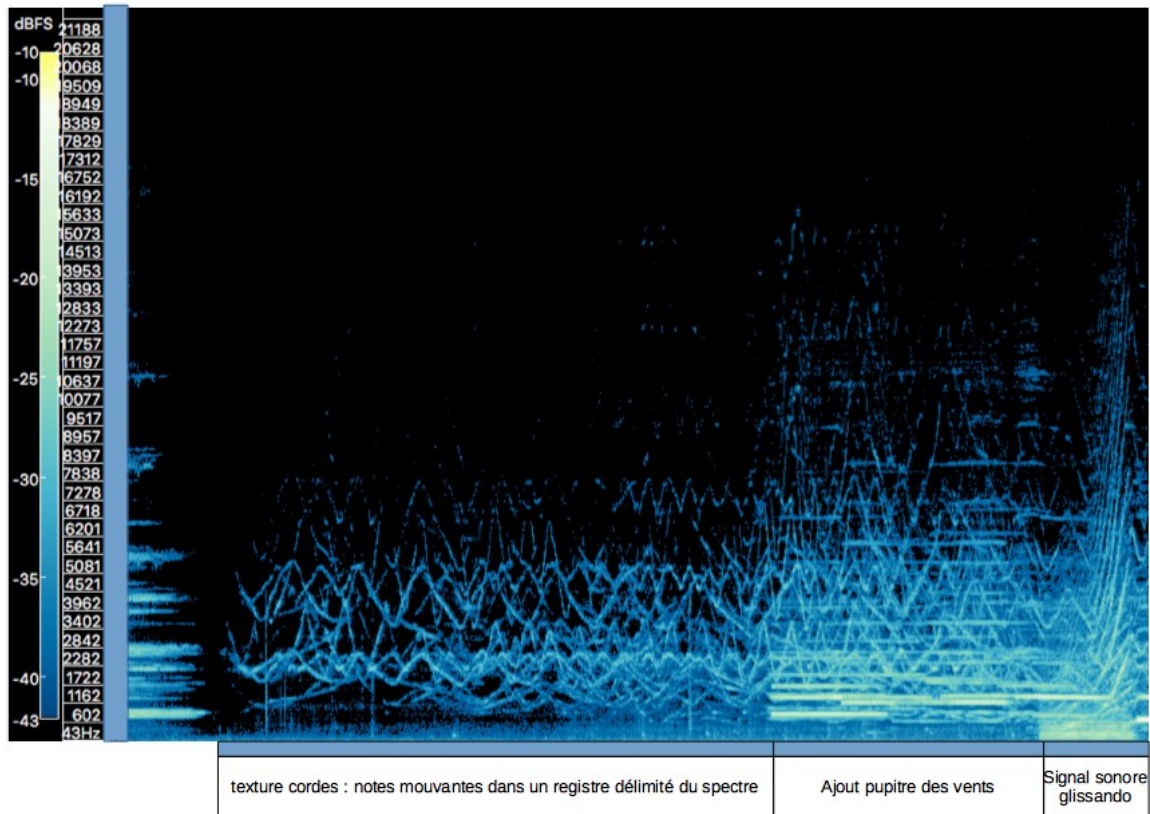
Le spectrogramme nous permet de visualiser la musique de Nguyễn Thiên Đạo. Nous l'utilisons dans *Hoàng Hôn* pour souligner la grande clarté de son langage. Par « clarté », nous entendons sa définition concernant l'esprit, ses productions, et ses manifestations : « qualité de ce qui est clair, sans ambiguïté, facile à comprendre¹⁵. ». Il s'agit donc d'une musique transparente, au sein de laquelle les différents éléments musicaux sont facilement perceptibles. Voici en exemple l'introduction du premier mouvement :

Spectrogramme de l'introduction I du premier mouvement

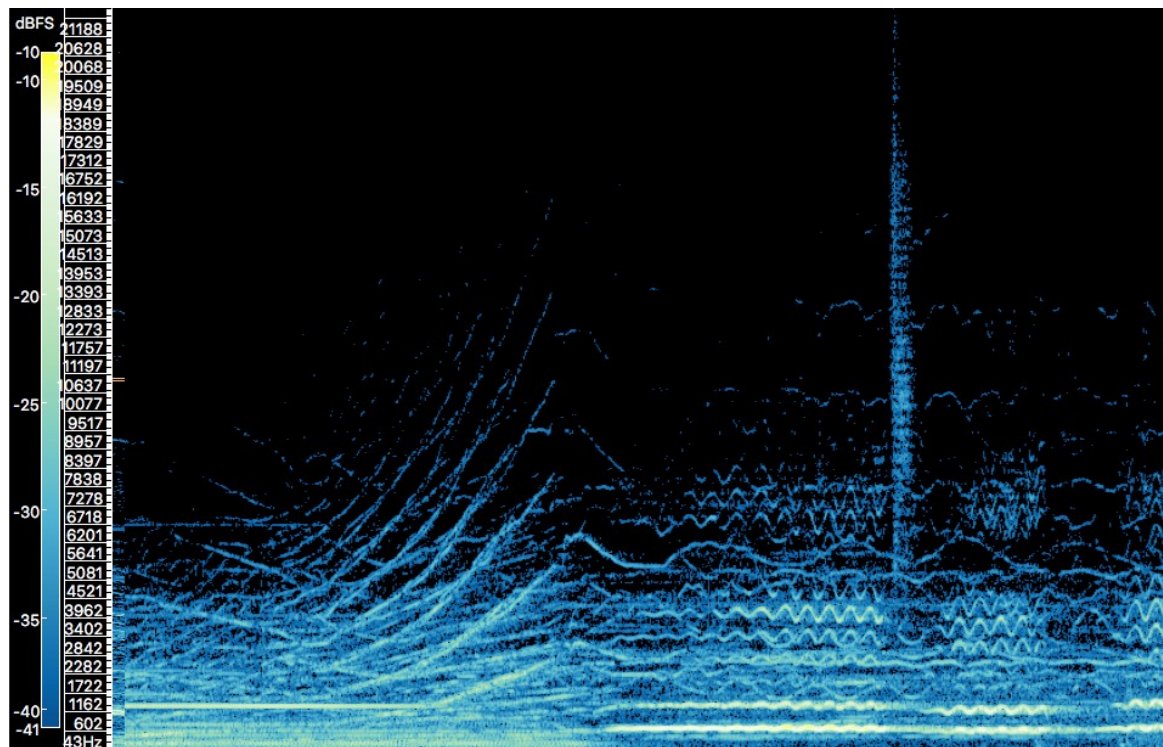


15 CLARTÉ : Définition de CLARTÉ. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/clart%C3%A9> [consulté le 23 janvier 2021].

Spectrogramme de l'introduction II du premier mouvement



Agrandissement des mesures 21 et 22, du glissando vers la texture en oscillation micro-intervallique :



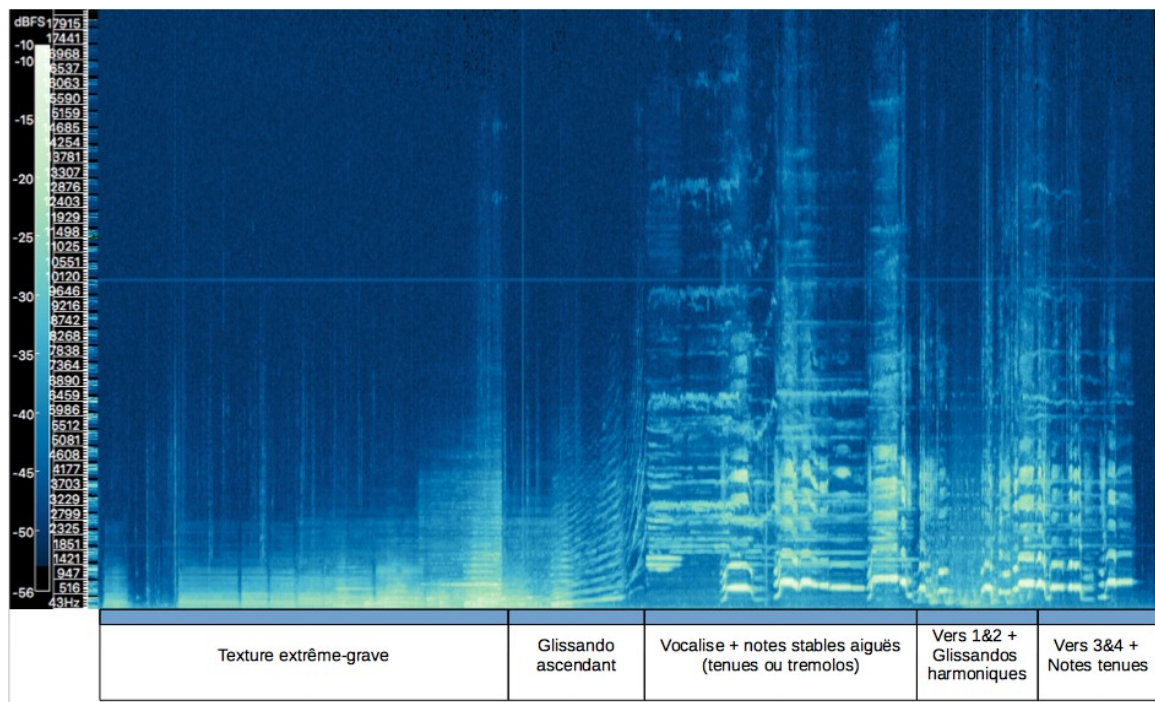
Sur le premier spectrogramme, les notes tenues et la densification du tissu, notamment par l'ajout du pupitre des vents, sont parfaitement visibles. Le spectrogramme numéro 2, à l'inverse, montre le glissando libre des cordes dans une partie délimitée du spectre, l'arrivée des vents en notes tenues, et le signal sonore du glissando ascendant final.

Si le spectrogramme est une aide pour la perception sur de petites sections, elle l'est aussi à grande échelle.

À grande échelle

Le spectrogramme est peu révélateur lorsque les figures d'accompagnements restent les mêmes, ou que les mouvements sont trop brefs. Ainsi, le second mouvement se prête mal à ce genre d'analyse. À l'inverse, le dernier mouvement convient parfaitement. Il se caractérise par une grande introduction dans l'extrême grave, qui remonte dans le registre aigu par un grand glissando ascendant de cordes. Vient ensuite une vocalise. Lorsque la soprano commence à réciter les vers, la texture se met à osciller lentement grâce à des glissandos harmoniques. Les vers 3 et 4, eux, sont accompagnés par une texture faites de notes tenues aiguës.

Voici le spectrogramme de ce mouvement :



Le spectrogramme permet d'appréhender l'œuvre de manière directe. Tout y est lisible, la grande introduction musicale dans l'extrême grave, le glissando, les notes tenues, la vocalise qui amène le matériel mélodique de la colonne B à son paroxysme (On discerne en effet des courbes similaires sur ce spectrogramme et sur celui de l'introduction I du premier mouvement. Cette parenté graphique nous rappelle le concept de neume chez Messiaen), le passage à une texture mouvante, puis de nouveau stable. Cette grande clarté dans le spectrogramme est le reflet du discours musical de Nguyễn Thiên Đạo, fait de peu d'éléments extrêmement caractérisés et audibles. Cette clarté souligne les différentes arêtes formelles qui parcourent l'œuvre. Ces différentes sections sont résumées dans les schémas ci-dessous. La grande vocalise qui s'étend du premier au dernier mouvement est indiquée par une écriture grasse. Les différentes temporalités seront abordées en troisième partie (III.C page 85).

MOUVEMENT 1 :

Mesure	1	6	14	18	22	27	30
Section	Introduction instrumentale				« D'où vient le pilonnement qui résonne sur toute la rivière... »		
Partie	I		II		III		
Sous partie	I.1	I.2 Vocalise 1	II.1	II.2	III.1	III.2	Transition
Carrure	5	4+5	4	4	5+	3	3
Vers					1	2	
Temps	chronométrique	métrique	chronométrique	mesuré	métrique		
Pulsation		♩ = 58		♩ = 60	♩ = 66	♩ = 40	
Nuance	ppp	p	p	p puis <	p	p	p

Mesures	33	41	46
Section	« La complainte d'une épouse attendant le retour de son être aimé... »		
Partie	IV	V	VI
Sous partie			
Carrure	3+2+2+1	5	5
Vers	3		4
Temps			
Pulsation			
Nuance	p	sf → p	p

MOUVEMENT 2 :

Mesures	51	57	61	64	65	71
Section	Introduction	« Le pouvoir et les stratégies sont réservés pour les temps de guerre... »				
Partie	I	II			III	
Sous partie		II.1	II.2	II.3	II.3'	
Carrure	6	1+1+2	3+1	1	+3+3	
Vers		1		2-3		4
Temps	Métrique					
Pulsation	♩ = 138	♩ = 100	♩ = 132	♩ = 126	♩ = 132	♩ = 108
Nuance	<i>ff</i>	<i>fff</i>		<i>ff</i>		<i>p</i> → <i>ff</i>

MOUVEMENT 3 :

Mesures	75	85	90	92	93	96	98	102	106
Section	Introduction	« La vie n'est qu'un songe... »			« À son réveil être conscient que tout n'est que vain... »			« À présent je ne souhaite que vivre dans les montagnes... »	
Partie	I	II			III			IV	
Sous partie		II.1	II.2		III.1		III.2	IV.1 Interlude	IV.2
Carrure	10	3+2 silence	2+	1	2+3		4	4	2+4
Vers		1	1	voc	2				3
Temps	mesuré	métrique		subj ectif	mét	mes	métrique	mesuré	métrique
Pulsation	♩ = 50								
Nuance	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>					<i>pp</i>

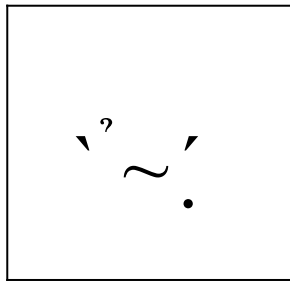
Mesures	112	116	123	124	127	127	129
Section		Vocalise 2	« Trente ans de rêve dans cette vie terrestre... »				
Partie			V				
Sous partie	IV.3		V.1		V.2		V.3
Carrure	5	2+3+1	4		2+		4
Vers	4		5		6		
Temps	mesuré	métrique					
Pulsation			♩ = 84	♩ = 52		♩ = 84 → 80 (climax)	♩ = 54
Nuance	<i>pp</i>		<i>sfff</i>				<i>p</i>

MOUVEMENT 4 :

Mesures	133	142	145	151	163	166	168	170	
Section	Introduction				« La grotte de Thanh Hur est remplie de millier de bambou... »	« La nuit dernière le clair de lune semblait illuminer le ciel d'eau... »			
Partie	I Tuilage		II	III Vocalise 3	IV		V		
Sous partie	I.1	I.1'			IV.1	IV.2	V.1	V.2	
Carrure	9	+3	6	6+4+2	3	2	2+	3	
Vers					1	2	3	4	
Temps	mesuré			métrique					
Pulsation	♩ = 40			♩ = 60					
Nuance	<i>pppp</i>		<i>pp → p</i>	<i>p → f → p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>fp</i>		

Nguyễn Thiên Đạo écrit donc dans *Hoàng Hôn* une mélodie élargie par l'orchestre. Si chaque mouvement détient sa propre cohérence mélodique, le compositeur déploie également une grande mélodie à l'échelle de l'œuvre, dont on peut voir la trace dans la grande vocalise qui culmine au dernier mouvement, dans l'arrivée tardive du total chromatisme mélodique – réservé pour le finale – ou encore dans l'existence de motifs communs aux quatre mouvements, comme le motif cadentiel en triolet de la colonne O de notre tableau paradigmatique. Cette cyclicité de l'œuvre est renforcée par l'unicité qu'amène le réservoir intervallique utilisé par le compositeur pour ses parties mélodiques. En effet, on note l'usage presque exclusif de mouvements conjoints ou conjoints si ramenés à l'octave. Cette mélodie est accompagnée par de nombreuses figures musicales différentes, se construisant les unes par rapport aux autres. Dans cette œuvre, Nguyễn Thiên Đạo semble accorder de l'importance aux notions de clarté, de lyrisme, de silence, d'efficacité, ou encore d'expression.

Nous avons vu la construction musicale de cette œuvre. Pour autant, certains de ces éléments se révèlent encore plus significatifs au contact de la linguistique.



II – LINGUISTIQUE ET MUSIQUE

NOTES SUR LA TRADUCTION ET PRÉSENTATION DES POÈMES

Avant d'évoquer les aspects phonologiques, stylistiques et sémantiques des poèmes, il nous semble nécessaire de faire un point sur l'histoire de l'écriture de la langue vietnamienne, qui nous permettra de mieux appréhender les poèmes et leur traduction.

La première écriture au Vietnam est le *Chữ Hán* (caractère chinois), et est représentative de la longue domination de la Chine sur le Vietnam. À cette époque le vietnamien est une langue parlée non écrite. Tous les écrits sont donc rédigés en Chinois. Les sinogrammes existent au Vietnam depuis sa conquête par la dynastie Han en 111 avant notre ère. Elle devient l'écriture officielle de la cour en 1174, et sera utilisée dans l'administration jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

La deuxième écriture est le *Chữ Nôm*. Il s'agit d'une adaptation des caractères chinois pour transcrire le vietnamien. Le *Chữ Nôm* est utilisé à partir du XIII^e siècle et permet la transcription du vocabulaire sino-vietnamien ainsi que du vietnamien vernaculaire. Son âge d'or se situe entre le XV^e et le XIX^e siècle. Très complexe, il nécessite la connaissance du *Chữ Hán*. En conséquence, il ne fut utilisé que par les élites culturelles pour la littérature et la poésie populaire. C'est dans ce contexte que Nguyễn Trãi l'utilise.

Enfin, la troisième écriture du vietnamien est le *Chữ quốc ngữ*. Il s'agit de l'écriture du vietnamien à partir de l'alphabet latin, développé par les missionnaires portugais au XVII^e siècle. Le gouvernement colonial français le rend obligatoire à l'école en 1910 pour faciliter ses échanges avec les colonies. Plus simple que le *Chữ Nôm* et le *Chữ Hán*, et permettant de s'émanciper du voisin chinois, cet alphabet est rapidement adopté. Il devient officiellement l'unique système d'écriture du vietnamien en 1954. La plupart du corpus littéraire écrit en *Chữ Nôm* ou en *Chữ Hán* est aujourd'hui traduit en *Chữ quốc ngữ*, ce qui permet au peuple vietnamien d'avoir accès à ses textes historiques.

Les cinq poèmes choisis par Nguyễn Thiên Đạo sont des poèmes écrits en *Chữ Hán* (en chinois). Dương Bá Cung les compile au XIX^e siècle, et les traduit en sino-vietnamien au moyen de l'écriture *Chữ quốc ngữ*. Il s'agit d'une traduction elle-même versifiée en rimes. Đào Duy Anh, lors de ses traductions pour le recueil *Nguyễn Trãi toàn tập*, édité en 1976 par les éditions des sciences sociales de Hanoi¹⁶ effectue une traduction en vietnamien moderne, utilisant l'écriture *Chữ quốc ngữ*, et en respectant les règles de la versification chinoise. Dans cette édition scientifique, les trois couches différentes de traductions sont présentes.

Dans le tableau qui suit, nous avons cherché à rendre visibles ces différentes couches de traduction. Vous trouverez les poèmes originaux en sinogrammes, puis leur traduction en sino-vietnamien *via* l'écriture romanisée, puis la version en vietnamien moderne de Đào Duy Anh. Enfin, dans la dernière colonne, vous pouvez lire les

16 NGUYỄN, Trãi et Duy Anh ĐÀO. *Nguyễn Trãi toàn tập*. Editions des sciences sociales de Hanoi. [s.l.] : [s.n.], 1976.

traductions françaises de Mme Nguyễn-Tôn Nữ Hoàng Mai, fondatrice de l'association l'*École Sauvage* pour laquelle elle enseigne le vietnamien. Nous avons demandé à Nguyễn-Tôn Nữ Hoàng Mai de faire une traduction la plus littérale possible des textes de Đào Duy Anh, tout en la rendant compréhensible, dans le but d'approcher plus directement le texte poétique mis en musique.

Le choix des différents poèmes constitue le premier acte de composition de Nguyễn Thiên Đạo. Le compositeur utilise cinq poèmes de Nguyễn Trãi, sur les 99 que comportent le recueil. Il s'agit des poèmes 3, 20, 49, 52 et 73.

Le poème 3 est attribué au premier mouvement, le 20 au second, les 49 et 52 au troisième, et le 73 au quatrième. Ils sont donc traités dans leur ordre d'apparition au sein du recueil.

Voici le tableau :

1 - Les vers entre crochets correspondent à ceux que le compositeur n'a pas mis en musique.

2 - Les deux derniers vers du troisième poème ne correspondent pas à la version présente dans la partition. Nous avons rajouté en gras les vers utilisés par le compositeur. Si le sens est le même, la version présente dans la partition est d'un niveau de langue plus élevé. Dans l'état actuel de nos recherches, et avec la grande difficulté de traiter des sources dont nous ne parlons pas la langue, nous ne sommes pas capables de dire si ces vers ont été modifiés par le compositeur lui-même, où s'il s'est servi d'une autre traduction.

TRADUCTIONS DES POÈMES DU RECUEIL *ỨC TRAI THI TẬP*

Poèmes	CHỮ HÁN Poèmes originaux de Nguyễn Trãi	HÁN VIỆT version sino-vietnamienne en <i>Chữ quốc ngữ</i> (écriture romanisée)	DỊCH NGHĨA traduction poétisée en vietnamien romanisé de Đào Duy Anh	TRADUCTION traduction en français des traductions de Đào Duy Anh par Cô Mai
1 - L.I. 3 mvt1	村舍秋砧 滿江何處響東 丁， 夜月偏驚久客情。 一種蕭關征婦 怨， 總將離恨入秋聲。	Thôn xá thu chiêm Mãn giang hà xứ hưởng đông đình, Đạ nguyệt thiên kinh cửu khách tình. Nhất chủng Tiêu quan chinh phụ oán, Tổng tương ly hận nhập thu thanh.	Thôn xá thu chiêm Khắp sông đâu đấy nện thành thình, Đất khách trăng khuya bỗng giật mình. Quan ả mịt mù chinh phụ oán, Tiếng thu thủy gởi biệt ly tình.	Martèlement automnal au village D'où vient le pilonnement qui résonne sur toute la rivière, Qui réveille le voyageur par une nuit de pleine lune. (Telle) la complainte d'une épouse attendant le retour de son être aimé, Général ainsi la mélancolie de la séparation.

<p>2 - II.3 mvt2</p>	<p>賀歸藍山其一 權謀本是用除 姦, 仁義維持國勢 安. 臺閣有人儒席 煖, 邊陲無事柳營 閒. 遠方玉帛圖王 會, 中國威儀睹漢 官. 朔祿已清鯨浪 息, 南州萬古舊江 山.</p>	<p>Hạ quy Lam Sơn kỳ Quyền mưu bốn thị dụng trừ gian, Nhân nghĩa duy trì quốc thế an. Đài các hữu nhân nho tịch noãn, Biên thùy vô sự liễu doanh nhàn. Viễn phương ngọc bạch đồ vương hội, Trung quốc uy nghi đồ Hán quan. Sóc tầm dĩ thanh kinh lãng tức, Nam châu vạn cổ cựu giang san.</p>	<p>Mừng về Lam-sơn Quyền mưu vốn dĩ để trừ gian, Nhân nghĩa giữ gìn thế nước an. [Ấm chiếu nhà nho nơi quán các, Nhàn gươm ông tướng chốn biên quan. Phương xa ngọc lụa, tranh vương hội, Nước cũ uy nghi, dạng Hán quan.] Quái Bắc đã tiêu, kinh ngạc lặng, Nam châu muôn thuở vẹn giang san.</p>	<p>Se réjouir du retour à Lam-sơn Le pouvoir et les stratégies sont réservés pour les temps de guerre, Les mesures humaines préserveront la paix pour toujours. [(Quand) en hauts lieux, les hautes personnalités sont bien traitées, (quand) ces hauts lieux sont des lieux de retrouvailles, Quand les frontières sont dépourvues d' incidents, les camps sont paisibles. Les soieries, les présents, sont rapportés du lointain/(pour être présentés au roi) devant une cour en pleine festivité, La Chine reste majestueuse, à l'image des mandarins.] Les guerres sont enterrées, tout est paisible, Les contrées du Sud sont encore intactes.</p>
<p>3 - III.1 mvt3</p>	<p>偶成 世上黃梁一夢 餘, 覺來萬事總成虛. 如今只愛山中 住, 結屋花邊讀舊書.</p>	<p>Ngẫu thành (II) Thế thượng hoàng lương nhất mộng dư, Giác lai vạn sự tổng thành hư. Như kim chỉ ái sơn trung trú, Kết ốc hoa biên đọc cựu thư.</p>	<p>Ngẫu thành (II) Cuộc đời một giấc mộng kê thôi, Tỉnh lại muôn vàn thấy hão rồi. [Hiện chỉ ưa vào trong núi ở, Lều tranh đọc sách cạnh hoa chơi.] Hiện tại chỉ ưa vào núi ở, Bên hoa lều lá đọc thư chơi.</p>	<p>Poème composé spontanément La vie n'est qu'un songe, À son réveil être conscient que tout n'est que vain. À présent (je) ne souhaite que vivre dans les montagnes (=se retirer), (Vivre dans) Une pailote (pour) faire de la lecture à côté des fleurs.</p>

4 - III.4 mvt3	題東山寺 君親一念久嬰 懷， 澗愧林慚夙願乖。 三十餘年塵境 夢， 數聲啼鳥喚初回。	Đề Đông Sơn tự Quân thân nhất niệm cửu anh hoài, Giản quý lâm tàt túc nguyện quai. Tam thập dư niên trần cảnh mộng, Số thanh đề điểu hoán sơ hồi.	Đề Đông Sơn tự [Một dạ quân thân vững vít hoài, Thẹn rừng tửu sối ước xưa sai.] Ba mươi năm lẻ trong trần mộng, Và tiếng chim kêu : tỉnh lại thôi.	À la Pagode de Đông Sơn [Une loyauté sans faille envers le roi (la dynastie), Honteux (envers la montagne et les cours d'eau) d'avoir failli à sa promesse.] Trente ans de rêve dans cette vie terrestre, Et ce chant d'oiseau : réveille- toi.
5 - IV.3 mvt4	夢山中 清虛洞裡竹千 竿， 飛瀑霏霏落鏡寒。 昨夜月明天似 水， 夢騎黃鶴上仙壇。	Mộng sơn trung Thanh Hư động lý trúc thiên can, Phi bộc phi phi lạc kính hàn. Tạc dạ nguyệt minh thiên tự thủy, Mộng kỳ hoàng hạc thượng tiên đàn.	Mộng sơn trung Thanh-hư đây động hàng ngàn trúc, Phối phối sối bay rủ kính trong. Trắng sáng đêm qua trời tựa nước, Chiêm bao cưỡi hạc tới tiên cung.	Rêve en montagne La grotte de Thanh Hư est remplie de millier de bambou, Les cascades d'eau l'enveloppent d'un voile transparent. La nuit dernière le clair de lune semblait illuminer le ciel d'eau, (Je) Rêve de chevaucher une grue rejoignant le palais des immortels.

Poèmes de Nguyễn Trãi. Traduction en vietnamien de M.Đào Duy Anh (*Nguyễn Trãi toàn tập*, NXB Khoa học xã hội, 1976). Traduction en français de Mme Nguyễn-Tôn Nữ Hoàng Mai

A – Phonologie et musique

1 – Le vietnamien

Nguyễn Thiên Đạo utilise cinq poèmes différents au cours des quatre mouvements que comporte son œuvre. Tous sont écrits en vietnamien moderne.

Le vietnamien est la langue austro-asiatique la plus parlée au monde¹⁷.

Dans le cadre de notre étude, nous nous intéresserons particulièrement à un de ses aspects : ses tons. La langue vietnamienne en comporte six.

Qu'est-ce qu'un ton ?

« Le ton est la hauteur musicale et la courbe mélodique d'une syllabe. Le vietnamien standard en comporte six qui sont répartis en deux registres ou niveaux, l'un haut, l'autre bas¹⁸ ».

Ainsi, une même syllabe peut avoir six sens différents en fonction du ton, sans compter les homonymes. Nous employons les termes « syllabes » et « mots » de manière interchangeable, car le vietnamien est une langue majoritairement monosyllabique.

Voici une description de ces tons dans un tableau récapitulatif, reprenant des informations recueillies dans la méthode : « *Assimil, le vietnamien sans peine*¹⁹ »

Registres (point de départ du phonème)	Tons	Courbe mélodique (inflexion)	Exemple	Traduction
Haut	<i>Ngang</i>	Stable. Ton non marqué dans l'écriture	<i>ma</i>	Fantôme.
	<i>Sắc</i>	Monte vers l'aigu	<i>má</i>	Maman, la joue.
	<i>Ngã</i>	Commence comme un <i>ngang</i> , se brise puis remonte très rapidement	<i>mã</i>	Apparence, cheval.
Bas	<i>Huyền</i>	Lente descente vers le grave	<i>mà</i>	Mais, que.
	<i>Nặng</i>	Descente rapide, interrompue par un coup de glotte	<i>mạ</i>	Jeune plante de riz.
	<i>Hỏi</i>	Descend progressivement puis remonte à son niveau de départ	<i>mả</i>	Tombeau

17 ĐO, The Dung, Thanh Thuy LÊ, et Jean-Louis GOUSSÉ. *Le vietnamien sans peine*. Chennevières-sur-Marne : Assimil, 1994.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

Nous pouvons donc dégager deux éléments distincts : d'un côté le registre du ton – haut ou bas – et de l'autre les inflexions. Ces dernières donnent à chaque ton un profil mélodique qui lui est propre : stable, montant, descendant, brisé, glotté, ou montant-descendant.

Notre hypothèse de travail conjecture le respect des tons du vietnamien par Nguyễn Thiên Đạo. Cette dernière nous est confirmée par la lecture du livre d'Isabelle Masse, *Nguyen-Thien Dao, une voie de la musique contemporaine Orient-Occident* :

« La langue vietnamienne est une langue à tons, c'est à la fois un avantage, et un désavantage. Lorsqu'un texte a des accents ou des hauteurs, il est impossible de ne pas les respecter, sans quoi le contresens est assuré. L'emploi du français permet au compositeur de placer le mot où il le souhaite sans risque de le dénaturer²⁰. » Nguyễn Thiên Đạo

20 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao. Op. cit.*

2 – Une langue tonale en musique

« Le chant vietnamien est parfois difficile à interpréter pour les occidentaux, car il y a des inflexions impossibles à transcrire²¹. »

Les courbes mélodiques propres à chaque accent, que Đạo appelle « inflexions », ne sont pas prises en compte par le compositeur. En effet, les modulations ne sont pas indiquées sur la partition. Par exemple, les mots porteurs d'un ton *sắc* ne sont pas représentés par une note avec un glissando, et ceux portés par un ton *ngã* ne sont pas représentés par un intervalle ascendant. Il en est de même sur les relevés de musiques traditionnelles que nous avons pu observer, ou sur les différentes partitions de chansons vietnamiennes que nous avons pu trouver dans des livres universitaires ou dans des boutiques vietnamiennes du 13^e arrondissement²².

Les différents tons sont effectués automatiquement par un locuteur. À l'inverse, ils ne sont pas exécutés par les chanteurs parlant d'autres langues. En conséquence, la question du respect du profil des tons se pose plus problématiquement en musique classique qu'en musique traditionnelle – dans laquelle la plupart des musiciens sont locuteurs – et semble intervenir plus au niveau de l'interprétation qu'au niveau de la composition. Pour souligner ce point, il est intéressant de noter que Nguyễn-Tôn Nữ Hoàng Mai n'a pas tout de suite compris le travail que nous souhaitons mener sur le respect des tons, car elle ne les entendait pas dans l'interprétation de Yumi Nara. Il est donc important de préciser que notre étude ne portera pas sur l'intonation des différents tons, qui relèverait de l'étude de l'interprétation, mais sur le rapport des tons entre eux. Pour nous aider, nous nous appuyons sur l'ouvrage *La musique vietnamienne traditionnelle* de Trần Văn Khê²³.

Commençons par ces deux citations de l'ethnomusicologue :

« Au Viêt Nam, comme dans les pays de l'Extrême-Orient, la musique est souvent liée à la poésie. Dans les chants populaires comme dans les chants de théâtre traditionnel, les paroles ont plus d'importance que la mélodie. Celle-ci n'a pas de contours définis, mais épouse la mélodie des poèmes chantés. Un vers, ou même une phrase de conversation courante, a sa mélodie propre, car le vietnamien est une langue à tons²⁴. »

« Si nous donnons à un mot à ton haut, la hauteur d'une note basse, ou inversement, la phrase chantée deviendra incompréhensible²⁵. »

Ces citations montrent le lien étroit liant poésie et langue vietnamienne. Pour analyser ce lien entre ton et mélodie, nous avons classé, dans la présentation qui suit, toutes les hauteurs de la ligne mélodique en fonction de leur ton. Les vocalises, ne portant pas de tons, ne sont donc pas prises en compte dans ces analyses.

21 *Ibid.*

22 TRẦN, Văn Khê. *La musique vietnamienne traditionnelle*. [s.l.] : Presses Universitaires de France, 1961. 384 p.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

Analyse par la partition

Hoàng Hôn

Répartition des notes selon les tons

NGUYỄN THIÊN ĐẠO

Ngang « plat » Sắc « pointu » Huyền « suspendu » Ngã « tombant » Nặng « lourd » Hỏi « question »

Mouvement 1 Ma Má Mà Mã Mạ Mả

12 Ngang « plat » Sắc « pointu » Huyền « suspendu » Ngã « tombant » Nặng « lourd » Hỏi « question »

Mouvement 2

23 Ngang « plat » Sắc « pointu » Huyền « suspendu » Ngã « tombant » Nặng « lourd » Hỏi « question »

Mouvement 3/premier poème

34 Ngang « plat » Sắc « pointu » Huyền « suspendu » Ngã « tombant » Nặng « lourd » Hỏi « question »

Mouvement 3/second poème

45 Ngang « plat » Sắc « pointu » Huyền « suspendu » Ngã « tombant » Nặng « lourd » Hỏi « question »

Mouvement 4

Nous pouvons tirer plusieurs informations de ces différents groupements de notes. Premièrement, les tons semblent être respectés dans la musique de Nguyễn Thiên Đạo. Aux tons bas *Huyền*, *Nặng* et *Hỏi* correspondent les groupes de notes les plus graves. À l'inverse, les groupes de notes correspondant aux tons *Ngang*, *Sắc* et *Ngã* sont plus aigus.

Pour autant, cette première analyse que nous avons effectuée, et qui a le mérite d'être révélatrice et synthétique, ne suffit pas. En effet, nous voyons tout de même apparaître des ambitus très grands pour un même ton. Ainsi, le premier ton *ngang* est chanté sur un do3 mais aussi sur un do5 dans le troisième mouvement, soit une quinzième plus haut. Pour le dire autrement, le ton neutre peut être chanté dans l'extrême aigu comme dans l'extrême grave de la tessiture d'une soprano lyrique. Nous avons trouvé la réponse à ce fait qui peut paraître étrange dans les écrits de Trần Văn Khê : les langues à tons donnent à chaque mot des hauteurs relatives, et non absolues. En outre :

« Dans les chansons vietnamiennes, deux ou trois syllabes, ascendants consécutifs, ne se chantent pas à la même hauteur. Le rapport de hauteurs relatives des différents tons doit être respecté²⁶. »

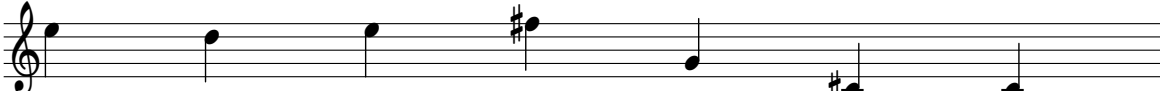
En vietnamien, le relatif prime. En d'autres termes, deux mots portant le même accent et chantés l'un après l'autre peuvent être sur des notes différentes proches. Un ton aigu peut être chanté dans le grave de la tessiture de la chanteuse, tant que cette note respecte sa hauteur relative en fonction du ton qui la précède. Pour confirmer cette donnée, nous avons donc synthétiser la ligne mélodique. Sur les portées ci-dessous, vous pouvez retrouver toute la mélodie de chant, exceptées les vocalises qui ne portent pas de texte. Les rythmes ainsi que le texte ont été enlevés. On trouvera, indiqué sous chaque note, l'accent qui lui correspond :

a=*Ngang*
á=*Sắc*
ã=*Ngã*
à=*Huyền*
ạ=*Nặng*
â=*Hỏi*

26 *Ibid.*

Respect de l'intonation chez N.T.DAO


Mouvement 1



á a a á a à à

The first staff of music shows a sequence of seven notes on a treble clef staff. The notes are: G4 (á), A4 (a), A4 (a), B4 (á), A4 (a), G#4 (à), and G4 (à).


2



á á a a ã a à

The second staff of music shows a sequence of seven notes on a treble clef staff. The notes are: G4 (á), G4 (á), A4 (a), A4 (a), A#4 (ã), G#4 (a), and G4 (à).


3



a à a à a a á

The third staff of music shows a sequence of seven notes on a treble clef staff. The notes are: A4 (a), G#4 (à), G#4 (a), G4 (à), A4 (a), A4 (a), and B4 (á).

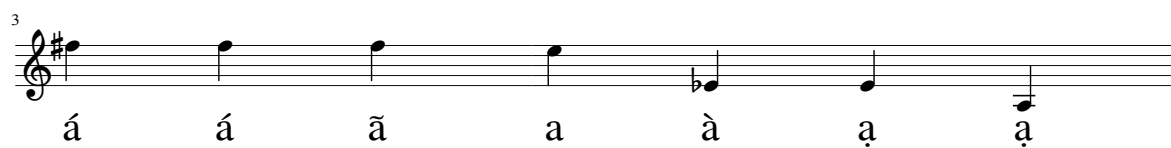
5



á a à à a a à

The fourth staff of music shows a sequence of seven notes on a treble clef staff. The notes are: G4 (á), A4 (a), G4 (à), G4 (à), A4 (a), A4 (a), and G4 (à).

Mouvement 2



Mouvement 3

The musical score consists of five staves of vocal notation in treble clef. Each staff contains a sequence of notes with corresponding lyrics underneath. The notes are primarily quarter notes, with some half notes and eighth notes. The lyrics are:
Staff 1: a à a á a a
Staff 2: à a a à à ã à
Staff 3: a a à a à á à
Staff 4: a a à á a a a
Staff 5: a a a à a à a à á a a à a a

Mouvement 4

a a à a à à á
 a á á a ả á a
 a á a a à a á
 a a ã a á a a

Il apparaît clairement sur les portées ci-dessus que Nguyễn Thiên Đạo respecte scrupuleusement le vietnamien dans cette œuvre. Seul un passage nous paraît en contradiction. En effet, à la fin du premier mouvement, l'antépénultième note est un ton *Nặng*, sur lab3, depuis un do3 *Hỏi*, et vers un sol3 *Ngang*. Il nous semble que le compositeur aurait normalement dû rester sur la même note que le *Hỏi*, ou bien descendre sur la note du dessous, avant de remonter sur le ton *Ngang*.

Le compositeur a donc ici assoupli la règle et privilégié la mélodie au ton. Cette analyse est confortée par celle d'Isabelle Masse dans son ouvrage *Nguyen-Thien Dao, une voie de la musique contemporaine Orient-Occident*, dans lequel elle analyse le cinquième tableau, « Mort de My Châu » de son opéra de 1978, *My Châu Trạng-Thủy*. Voici ce qu'elle dit de la ligne mélodique du chanteur :

« La ligne mélodique prime parfois sur l'exactitude de l'accent. Dao recherche avant tout une certaine souplesse de la phrase²⁷. »

27 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao. Op. cit.*

En regardant la partition, on s'aperçoit que la liberté prise par le compositeur a lieu sur le mot « *biệt* », terme très important du poème et qui signifie « sans laisser de trace ». On peut alors suggérer que le compositeur s'est libéré de la contrainte tonale dans le but de mettre en valeur ce mot clef du poème. Nous pourrions également entendre cette transgression comme la volonté du compositeur de conclure son mouvement sur un mouvement mélodique cadentiel clair. On peut alors entendre ce mouvement comme l'approche de la note finale par le demi-ton supérieur.

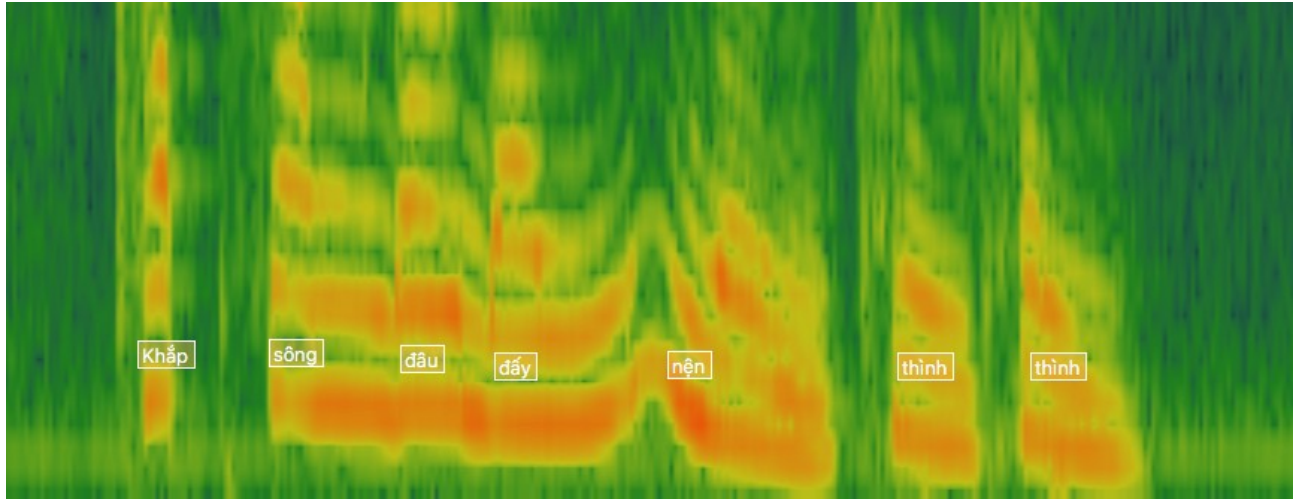
Analyse par spectrogramme

Nous pouvons utiliser le spectrogramme pour comparer deux versions d'un même poème. Ici, nous utiliserons une récitation des poèmes 1 et 5 par Nguyễn-Tôn Nữ Hoàng Mai, et l'enregistrement de la pièce par Yumi Nara en 1980. Nous comparerons tout le cinquième poème, mais uniquement les deux premiers vers du premier poème. En effet, la longue vocalise du vers 3, et le non-respect tonal du vers 4 ne nous permettent pas de comparer avec assez de rigueur. Après la comparaison de deux supports écrits – musique écrite et langue écrite – il s'agit ici de confirmer la précédente analyse par la comparaison de deux oralités : la langue et la musique.

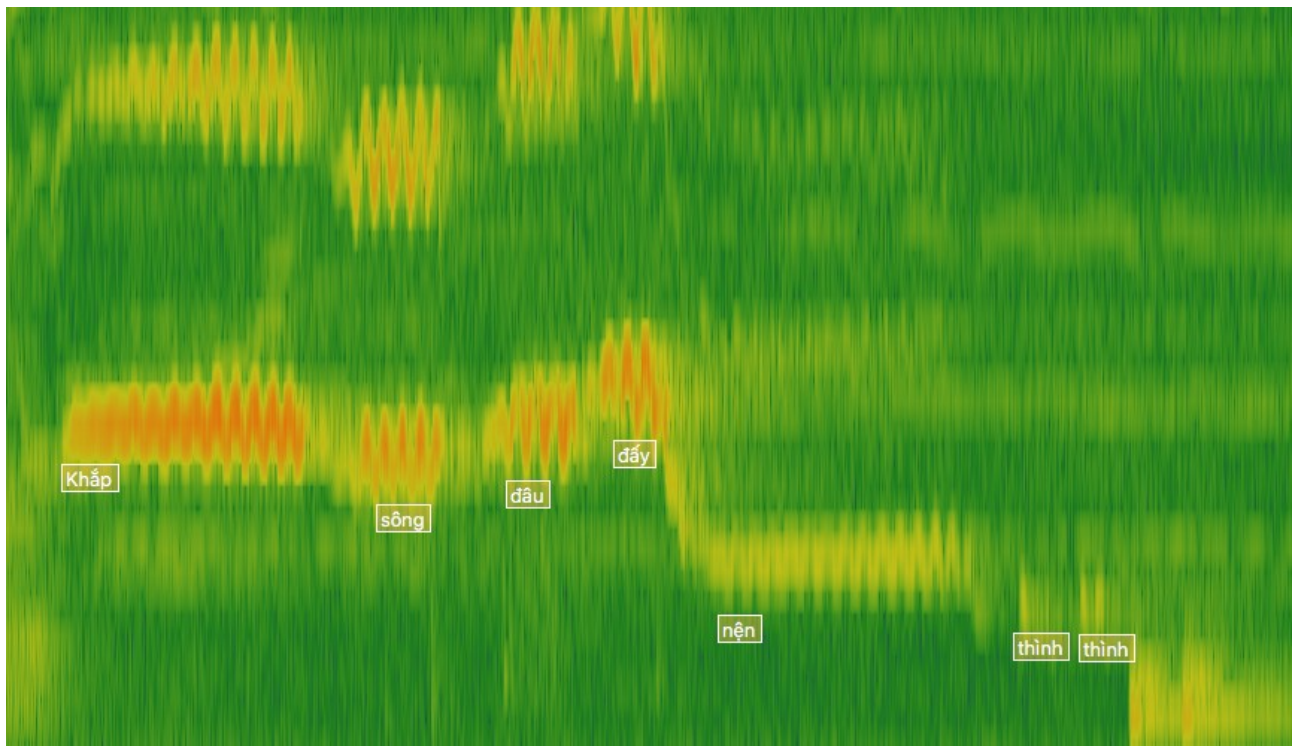
Poème 1 - Vers 1 :

Musical notation for the first verse of Poème 1. The score is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The first measure is marked with a 3/16 time signature and a fermata. The lyrics are: - Khấp sông đâu đậy nện - thình thình. The lyrics are aligned with the notes: 'Khấp' under the first note, 'sông' under the second, 'đâu' under the third, 'đậy' under the fourth, 'nện' under the fifth, and 'thình thình' under the final two notes. There are annotations: a '4' under the first four notes, a '3' over the last three notes, and a fermata over the first note.

Cô Mai :



Yumi Nara :

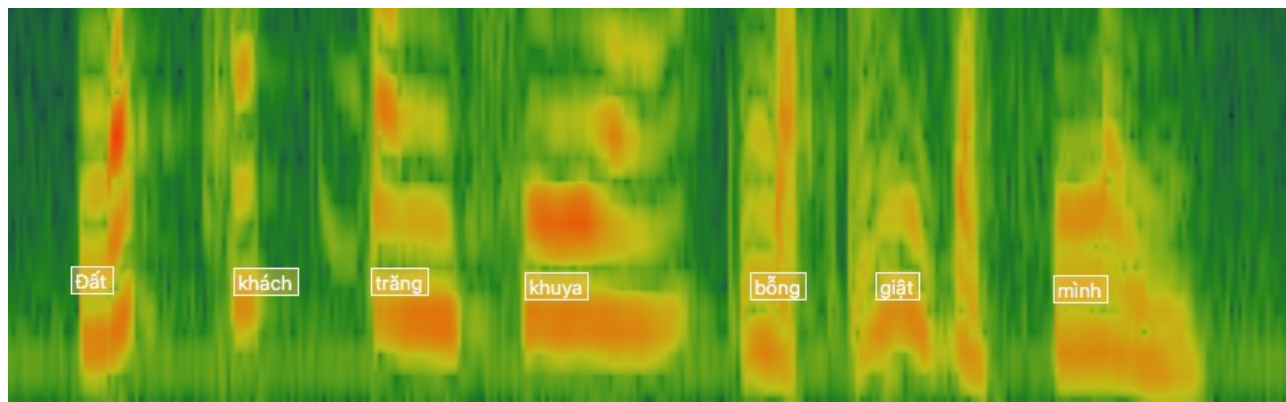


Vers 2 :

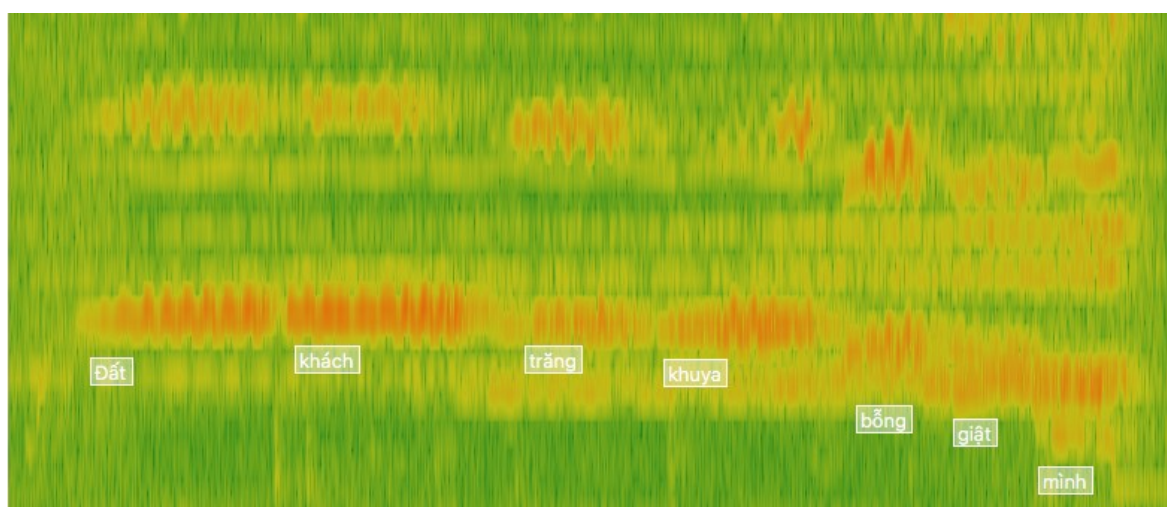
10

Đất khách trăng khuya bỗng giật mình.

Cô Mai :



Yumi Nara :

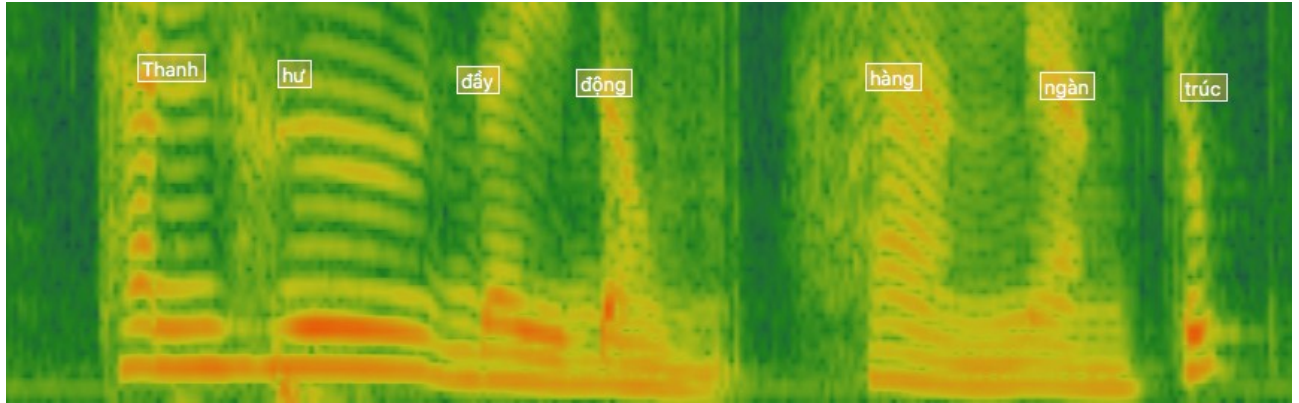


Poème 5 – Vers1 :

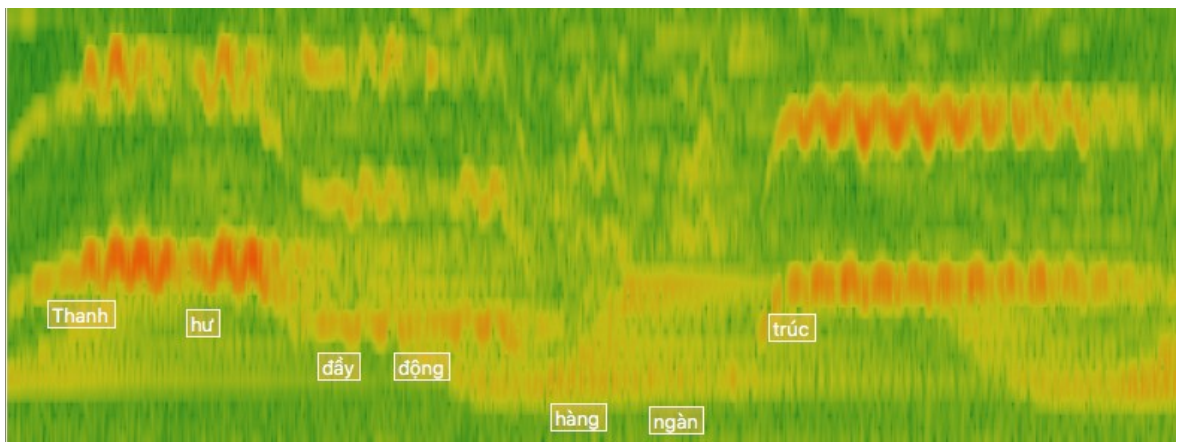
112

Thanh hư đây động hàng ngàn trúc,

Cô Mai :



Yumi Nara :

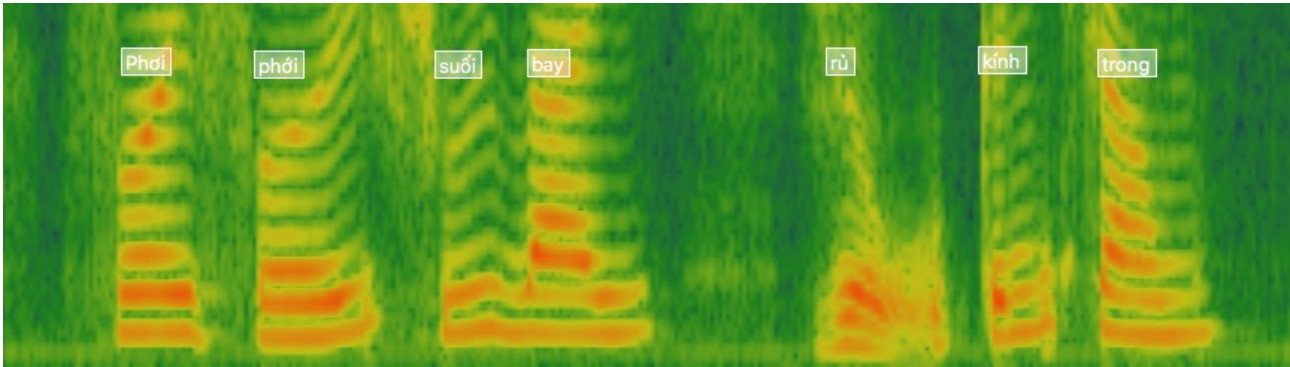


Vers 2 :

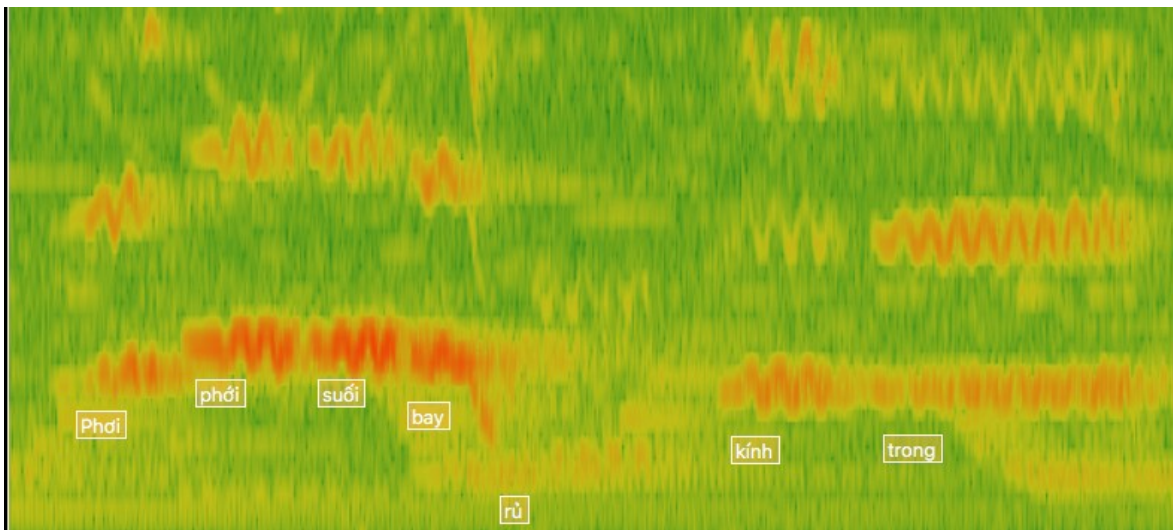


Phơi phơi sưởi bay rủ - kính trong.

Cô Mai :



Yumi Nara :

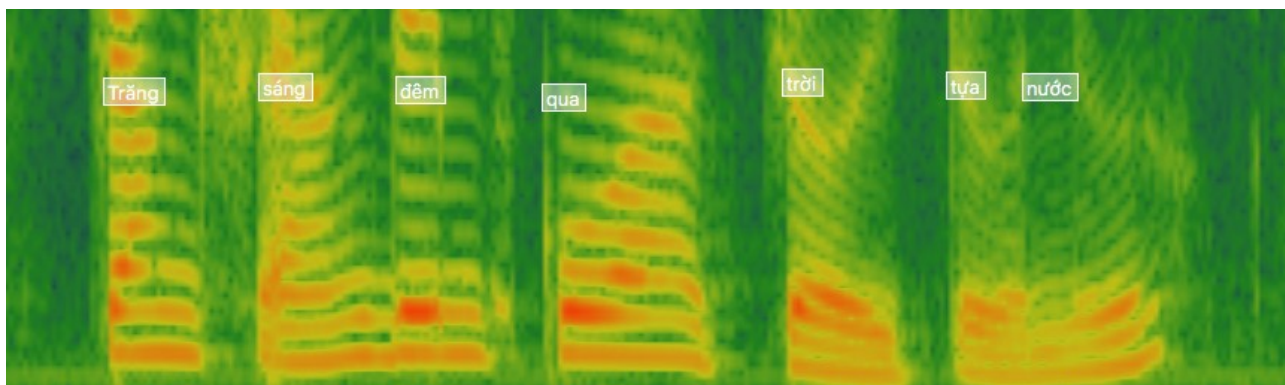


Vers 3 :

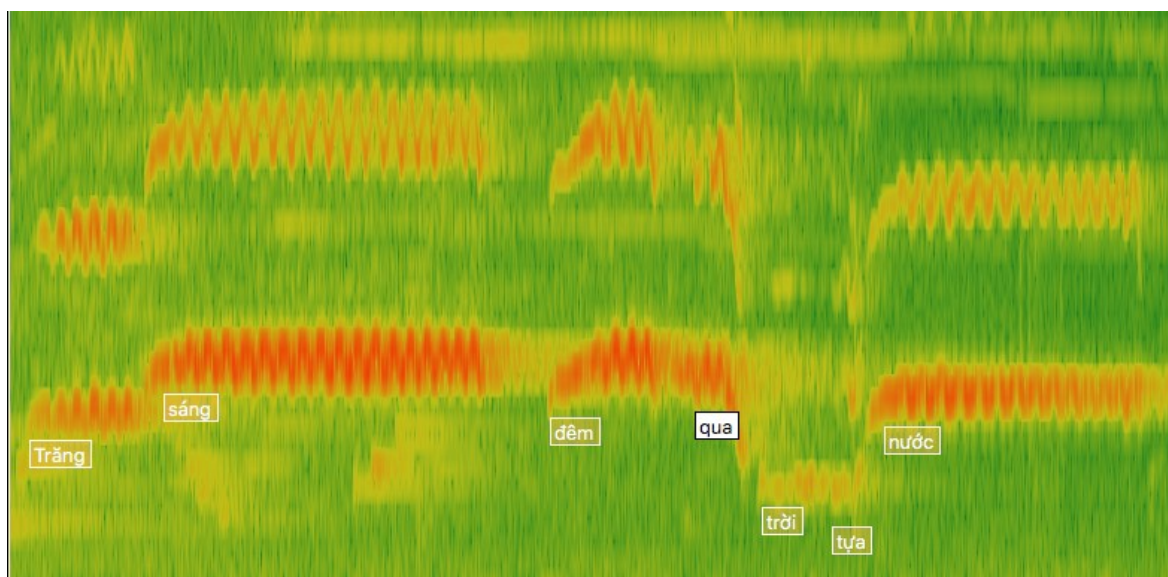


Trăng sáng đêm qua trời tựa nước, -

Cô Mai :



Yumi Nara :

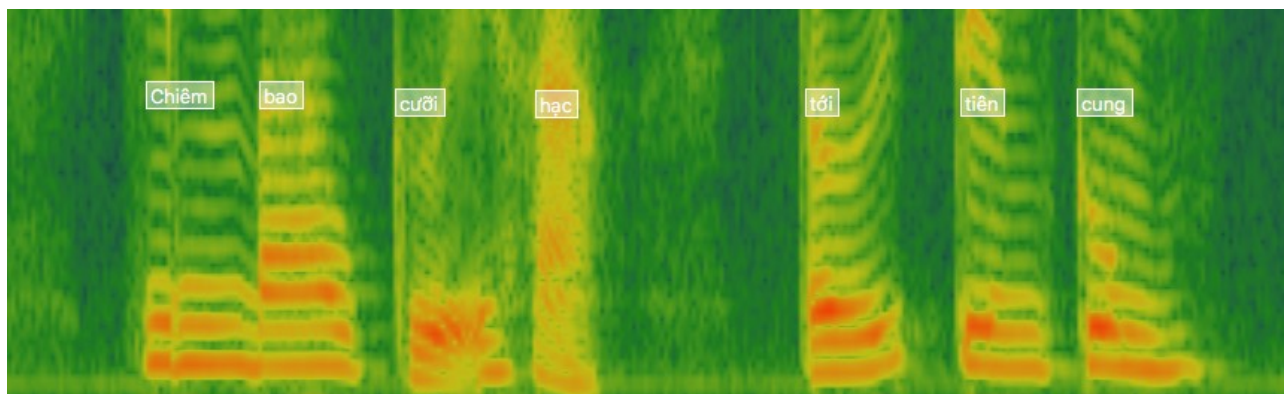


Vers 4 :

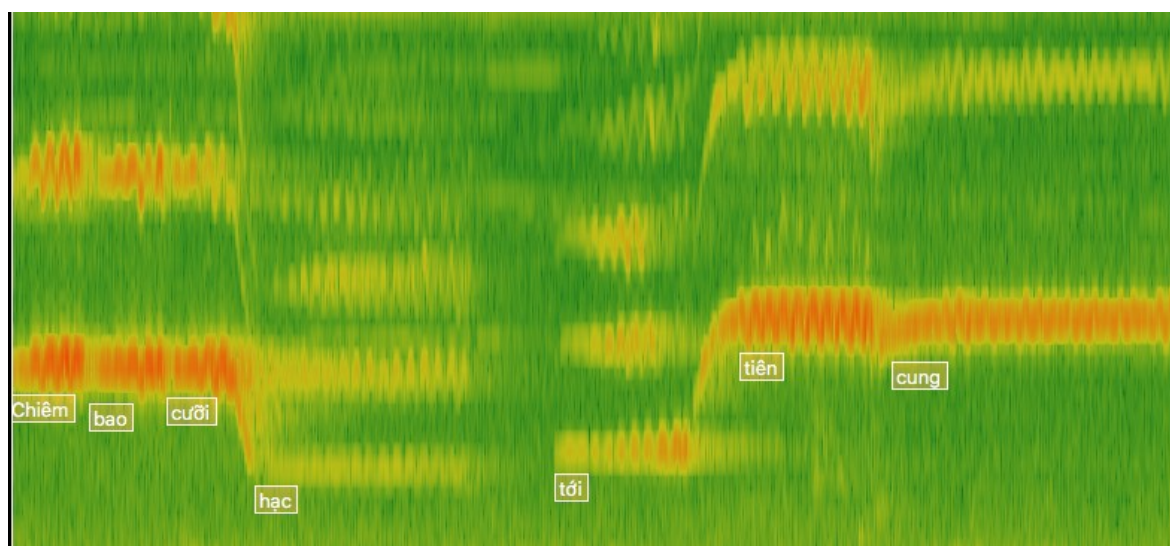
118

Chiêm bao cười hạc - tới tiên cung

Cô Mai :



Yumi Nara :



Ces comparaisons nous confirment à l'œil nu le grand respect entre langue à tons et mélodie. Nous observons que les écarts entre chaque ton sont plus petits dans la récitation. Le compositeur exagère les écarts des différents tons dans sa musique. Prenons le premier vers du cinquième poème. Le vers « *Thanh-hư đầy động hàng ngàn trúc,* » comprend quatre accents appartenant au registre grave. Pour autant, un locuteur vietnamien n'ira pas de plus en plus grave et effectuera toujours le début ses tons graves à partir d'une même hauteur de départ. Nguyễn Thiên Đạo esthétise et amplifie le rapport entre les tons, et on observe que là où Cô Mai reste sur un registre identique – le registre grave – pour ces quatre syllabes, le compositeur fait s'enfoncer la mélodie dans le grave, rendant encore plus expressif ce passage du poème. Cette observation nous permet également de confirmer que le compositeur ne prend pas en charge le contour mélodique propre à chaque ton. Dans ces graphiques, nous avons deux interprétations. Nguyễn-Tôn Nữ Hoàng Mai récite le poème en effectuant les tons. Yumi Nara, elle, ne les effectue pas. Les contours mélodiques montants ou descendants sont extrêmement visibles sur le spectrogramme de Nguyễn-Tôn Nữ Hoàng Mai. Les différentes consonnes sont également très appuyées, là où Yumi Nara lisse les différentes voyelles et consonnes dans le but d'avoir un résultat homogène, et une hauteur non modulée. Il apparaît alors que l'exagération forte des registres est également pour le compositeur un moyen de pallier au non-respect des contours mélodiques dans l'interprétation.

Ces deux spectrogrammes nous permettent donc de confirmer la volonté du compositeur de respecter sa langue natale par le respect et même l'exagération du registre des différents tons. Ils nous permettent, en outre, de comparer deux interprétations et d'observer la différence entre les hauteurs non modulées de la chanteuse, et le respect total des tons par une locutrice vietnamienne.

En conclusion, le vietnamien est une langue monosyllabique à six tons, dont chacun doit être respecté lors d'une mise en musique, au risque de perdre la compréhensibilité du texte. Le compositeur respecte parfaitement la hauteur relative des sons entre eux. Il respecte ainsi les registres relatifs des tons. Il s'éloigne pourtant de la question de la compréhensibilité par deux aspects : l'un démographique, l'autre interprétatif. Peu de locuteurs vietnamiens vivent en France, lieu de la création de cette œuvre. En choisissant cette langue, il s'éloigne d'une volonté de compréhensibilité du texte. En outre, il demande à une chanteuse japonaise, Yumi Nara, de l'interpréter. Cette dernière ne peut donc pas reproduire les profils mélodiques propres à chaque ton, ce qui entrave la compréhension pour un locuteur vietnamien. On voit donc, qu'au-delà de la question de la compréhensibilité par un public, le respect phonologique du vietnamien par Nguyễn Thiên Đạo est une démarche personnelle et poétique, ainsi qu'un outil esthétique fort.

Si la voix épouse la phonologie des poèmes qu'en est-il de leur stylistique et sémantique ?

B – Stylistique et musique

Une des problématiques de notre mémoire consiste à mieux comprendre le contexte extra-musical oriental dans lequel s'intègre Nguyễn Thiên Đạo, et ainsi mieux saisir son projet musical. Il est donc très important pour nous d'insister sur la poétique du quatrain et du huitain vietnamien. En s'intéressant au schéma narratif d'une part, et aux règles de versification d'autre part, nous verrons à quel point les règles de poésie vietnamienne sont au service de la musicalité du poème.

1 – La poésie « *Đường Luật* » : schéma narratif

Les traductions des poèmes de Nguyễn Trãi par Đào Duy Anh sont versifiées. Les quatrains (« *Thất ngôn tứ tuyệt* ») et le huitain (« *Thất ngôn bát cú* ») s'inspirent de la version vietnamienne de la poésie chinoise des Tang (618-907), dite « *Đường Luật*²⁸ ». Il s'agit de poèmes en sept mots, l'hémistiche se trouvant après la quatrième syllabe. Il y a donc un hémistiche pair, et un autre impair, ou pour le dire autrement, un hémistiche *yīn*, et un autre *yáng*. Paul Schneider nous confirme cette origine chinoise lorsqu'il affirme que « Le huitain de Nguyen Trai tire son origine du huitain chinois codifié à l'époque des Tang²⁹. »

La poésie « *Đường Luật* » est régie selon plusieurs règles strictes : « *Luật* » (la loi), « *Niêm* » (le scellement), « *Vần* » (la rime), et « *Bố cục* » (le plan). Dans cette partie, nous nous intéresserons au « *Bố cục* ».

Bố cục

La poésie « *Đường Luật* » fonctionne selon un principe immuable : « *Đề* » (thèse), « *Thực* » (situation, première idée), « *Luận* » (dissertation, raisonnement sur les deux premières phrases), et « *Kết* » (= conclure). Chacun de ces moments correspond à un vers de quatrain, ou à un distique de huitain. Ce schéma narratif est similaire à celui du quatrain chinois de la dynastie Tang. Il est très bien résumé par l'écrivain, poète et calligraphe François Cheng dans l'émission *La compagnie des poètes*, diffusée sur France Culture le 6 avril 2018 :

« La rhétorique chinoise conçoit le quatrain comme une dramaturgie à quatre temps : le premier vers qui est l'exorde, le deuxième vers qui est le développement, le troisième vers qui doit marquer un tournant ascendant et le quatrième vers qui doit aboutir à une perspective ouverte³⁰ »

Ce schéma narratif fonctionne parfaitement dans les différents poèmes utilisés par le compositeur :

28 DIEP, Hung The. « La poésie vietnamienne ». p. 12.

29 SCHNEIDER, Paul et TRÃI NGUYỄN (eds.). *Nguyễn Trãi et son recueil de poèmes en langue nationale*. Op. cit.

30 FARINE, Manou et FRANÇOIS CHENG. *Le chemin du quatrain par François Cheng*. 58 minutes. En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-poetes/le-chemin-du-quatrain-par-francois-cheng> [consulté le 10 décembre 2020].

Martèlement automnal au village

Đề

D'où vient le pilonnement qui résonne sur toute la rivière,

Thưc

Qui réveille le voyageur par une nuit de pleine lune.

Luân

(Telle) la complainte d'une épouse attendant le retour de son être aimé,

Kết

Généralisant ainsi la mélancolie de la séparation.

Se réjouir du retour à Lam-son

Đề

Le pouvoir et les stratégies sont réservés pour les temps de guerre,

Les mesures humaines préserveront la paix pour toujours.

Thưc

(Quand) en hauts lieux, les hautes personnalités sont bien traitées, (quand) ces hauts lieux sont des lieux de retrouvailles,

Quand les frontières sont dépourvues d'incidents, les camps sont paisibles.

Luân

Les soieries, les présents, sont rapportés du lointain devant une cour en pleine festivité,

La Chine reste majestueuse, à l'image des mandarins.

Kết

Les guerres sont enterrées, tout est paisible,

Les contrées du Sud sont encore intactes.

Poème composé spontanément

Đề

La vie n'est qu'un songe,

Thưc

À son réveil être conscient que tout n'est que vain.

Luân

À présent (je) ne souhaite que vivre dans les montagnes (=se retirer),

Kết

(Vivre dans) Une paillote (pour) faire de la lecture à côté des fleurs.

À la Pagode de Đông Sơn

Đề

Une loyauté sans faille envers le roi (la dynastie),

Thưc

Honteux (envers la montagne et les cours d'eau) d'avoir failli à sa promesse.

Luân

Trente ans de rêve dans cette vie terrestre,

Kết

Et ce chant d'oiseau : réveille-toi.

Rêve en montagne

Đề

La grotte de Thanh Hư est remplie de milliers de bambous,

Thực

Les cascades d'eau l'enveloppent d'un voile transparent.

Luận

La nuit dernière le clair de lune semblait illuminer le ciel d'eau,

Kết

(Je) Rêve de chevaucher une grue rejoignant le palais des immortels.

2 – La poésie « *Đường Luật* » : alternance tonale, scellement et rime.

Luật

Les poèmes utilisés par le compositeur respectent également la règle dite de l'alternance tonale « *đổi âm* » (opposition de ton). Il s'agit de la règle du « *bằng-trắc* » (« *bằng* » = sans accent, ou avec accent grave : *Ngang* ou *Huyền* ; « *trắc* » = avec accent autre que accent grave : *Sắc*, *Ngã*, *Nặng*, ou *Hỏi*). Cette règle impose un rythme tonal aux deuxième, quatrième, sixième, et septième mots de chaque vers. Les deuxième et sixième mots doivent être sur le même ton, tandis que le quatrième doit être sur le ton opposé. Ainsi, pour le quatrain et pour le huitain, il existe deux schémas en fonction du ton de départ. Si le deuxième mot est sans accent ou avec accent grave, on parle de « *Luật vần bằng* » (loi de versification « *bằng* »), et s'il comporte n'importe quel autre accent, on parle de « *Luật vần trắc* ». Il arrive que cette règle ne soit pas respectée. On parle alors d'un vers « *thất luật* », non conforme aux règles de prosodie.

Voici les différents tableaux qui nous seront utiles, avec B= *bằng*, et T= *trắc*.

« *Luật vần bằng* »

Quatrain :

Vers/Mots	1	2	3	4	5	6	7
1		B		T		B	B
2		T		B		T	B
3		T		B		T	T
4		B		T		B	B

Huitain :

Vers/Mots	1	2	3	4	5	6	7
1		B		T		B	B
2		T		B		T	B
3		T		B		T	T
4		B		T		B	B
5		B		T		B	T
6		T		B		T	B
7		T		B		T	T
8		B		T		B	B

« *Luật vần trắc* » :
Quatrain :

Vers/Mots	1	2	3	4	5	6	7
1		T		B		T	B
2		B		T		B	B
3		B		T		B	T
4		T		B		T	B

Niêm

La règle « *Luật* » se couple avec celle du « *Niêm* » (= sceller), qui consiste à sceller deux vers en utilisant le même ton *bằng* ou *trắc* sur le deuxième mot. Ainsi, le poète scelle les vers 1 et 8, 2 et 3, 4 et 5 et 6 et 7 pour un huitain, et 2 et 3, et 4 et 1 pour un quatrain, créant ainsi un décalage par rapport au plan narratif. Si cette règle n'est pas respectée, on parle de vers « *thất niêm* », ou non conforme aux règles d'alternance des accents.

	B	T	B	B
	T	B	T	B
	T	B	T	T
	B	T	B	B
	B	T	B	T
	T	B	T	B
	T	B	T	T
	B	T	B	B

Vần

Au deux règles précédentes, il faut ajouter la règle de la rime, dite « *vần* ». Dans un huitain, les vers un, deux, quatre, six et huit doivent rimer. Dans un quatrain les vers deux et quatre doivent rimer, et le premier facultativement. On appelle ces rimes « *với nhau* » (=rime ensemble). Ces rimes peuvent être justes (« *vần chính* », même voyelle + consolle finale), ou être des assonances (« *vần thông* », rime commune, rassemble tous les mots ayant un son similaire). Ils peuvent aussi simplement se ressembler (« *cường vận* »).

Lorsque cette règle n'est pas respectée, on parle d'un vers « *Lạc vần* », non conforme aux règles de rime.

Synthèse

Voici un tableau, que Nguyễn-Tôn Nữ Hoàng Mai nous a fait parvenir, trouvable à l'adresse : <https://atpacademy.vn/cach-lam-tho-that-ngon-bat-cu/>.

Il synthétise toutes les informations précédentes³¹, et décrit le fonctionnement d'un huitain *Luật vần trắc*.

Niêm và đối		Tiếng							
		1	2	3	4	5	6	7	
<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;"> <div style="margin-bottom: 10px;">Niêm →</div> <div style="margin-bottom: 10px;">↕</div> <div style="margin-bottom: 10px;">Niêm →</div> <div style="margin-bottom: 10px;">↕</div> <div style="margin-bottom: 10px;">Niêm →</div> <div style="margin-bottom: 10px;">↕</div> <div style="margin-bottom: 10px;">Niêm →</div> <div style="margin-bottom: 10px;">↕</div> <div style="margin-bottom: 10px;">Niêm →</div> <div style="margin-bottom: 10px;">↕</div> <div style="margin-bottom: 10px;">Niêm →</div> </div>	Dòng 1		T		B		T	Ván	
	Dòng 2		B		T		B	Ván	
	Đôi	Dòng 3		B		T		B	
		Dòng 4		T		B		T	Ván
	Đôi	Dòng 5		T		B		T	
		Dòng 6		B		T		B	Ván
	Dòng 7		B		T		B		
	Dòng 8		T		B		T	Ván	

Dans le tableau qui suit, vous trouverez un récapitulatif des règles d'alternance tonale, de scellement, et de rime, appliquées aux poèmes qui composent le cycle. La prosodie est indiquée par la couleur des mots, le scellement par le surlignement, et la rime par le soulignement. Lorsque la rime est juste, nous l'indiquons en gras. Nous matérialisons par un slash « / » la place de l'hémistiche.

Khấp sông đầu đáy / nện thình thình ,	B T B B
Đất khách trắng khuya / bỗng giật mình .	T B T B
Quan ải mật mù / chính phụ oán ,	T B T T
Tiếng thu thầy gỏi / biệt ly tình .	B T B B

Mừng về Lam-son 12 7 8	
Quyền mưu vốn dĩ / để trừ gian ,	B T B B
Nhân ngĩa giữ gìn / thế nước an .	T B T B
Ám chiếu nhà nhỏ / nơi quán các ,	T B T T
Nhàn gươm ông tướng / chốn biên quan .	B T B B
Phương xả ngọc lụa , / tranh vương hội ,	B T B T
Nước cũ uy nghi , / dạng Hán quan .	T B T B
Quái Bắc đã tiêu , / kinh ngạc lạng ,	T B T T
Nam châu muôn thuở / vẹn giang san .	B T B B

31 KHÁNH NHI. *Cách làm thơ thất ngôn bát cú. Các lỗi thông thường trong thơ Đường Luật*. 2020. En ligne : <https://atpacademy.vn/cach-lam-tho-that-ngon-bat-cu/> [consulté le 13 mars 2021].

Ngẫu thành (II)	
Cuộc đ ời một g iác / mộng kê th oại, Tinh l ại muôn v ân / thây h ảo r ồi. Hiện t ại chỉ u a / vào n úi ở, Bên h oa lều l á / đọc thư ch ơi.	B T B B T B T B T B T T B T B B

Đề Đông Sơn tự	
Một d ạ quân th ân / vướng v ít h oại, Thẹn r ừng tủi s uối / ước x ưa s ai. Ba m ười năm l ê / trong tr ần m ộng, Và t iếng chim k êu : / tinh l ại th oại.	T B T B B T B B B T B T rajout de 3 & 4= 6 et 7 T B T B

Mộng sơn trung	
Thanh- h ư đầy đ ộng / hàng ng àn tr úc, Phoi ph ối suối b ay / rủ k ính tr ong. Trắng s áng đêm q ua / trời t ạ n ước, Chiêm b ao cười h ạc / tới ti ên c ung.	B T B T → B T B B (<i>trắc</i> au lieu de <i>bằng</i>) T B T B T B T T B T B B

Les poèmes respectent parfaitement la règle de scellement. La règle d’alternance tonale est suivie, sauf à un endroit, le premier vers du dernier poème. Les rimes sont également respectées.

La poésie vietnamienne est donc extrêmement rigoureuse, et renforce la dimension musicale du poème par les jeux sur la rime, sur l’alternance tonale, et sur le scellement. Voyons maintenant les répercussions de la stylistique sur la musique de Nguyễn Thiên Đạo.

3 – Stylistique et musique

Le choix des textes :

La première retombée du style sur l'œuvre se trouve dans les poèmes eux-mêmes. En effet, Nguyễn Thiên Đạo ne les utilise pas tous en l'état. Ainsi, son deuxième mouvement se fonde sur un huitain qu'il modifie en quatrain par la suppression des deuxième et troisième distiques. Le plan narratif est brusqué, puisqu'il ne contient plus de développement ou de tournant, mais seulement une introduction et une conclusion. Cette compression du poème va de pair avec l'extrême brièveté de son mouvement. Le compositeur respecte par contre l'alternance des tons, le scellement, et la rime. En effet, le quatrième distique fonctionne exactement comme le second, ce qui lui permet très facilement de changer un huitain en quatrain sans le dénaturer.

Le troisième mouvement voit également le tronçonnement d'un poème. En effet, le compositeur n'utilise que les deux derniers vers du poème numéro quatre. Il recompose donc un seul poème de six vers, avec deux conclusions. Cette étrangeté, voulu, se répercute sur la forme. Nguyễn Thiên Đạo est obligé de laisser de l'espace entre les deux poèmes, qui se concrétise par une longue transition mélismatique. En outre, Nguyễn Thiên Đạo effectue un vrai travail d'auteur, en choisissant un poème qui se raccorde parfaitement au quatrain précédent en ce qui concerne l'alternance tonale, le scellement, et la rime. En effet, le poème numéro quatre est le seul de forme « *Luật vần trắc* ». La répartition de ses tons pour les deux derniers vers est donc le suivant :

vers/mots	1	2	3	4	5	6	7
5		B		T		B	T
6		T		B		T	B

En vous référant au plan situé plus haut, vous verrez qu'il s'agit de la même répartition que le troisième distique d'un huitain « *Luật vần bằng* ». Nguyễn Thiên Đạo respecte également la rime en choisissant un quatrain se terminant sur « *thôi* », à savoir le même mot que le premier vers du troisième poème. Les différents aspects stylistiques sont donc compris par le compositeur, qui joue avec dans sa répartition des différents textes.

Le respect de la stylistique est visible dans sa musique, au-delà de ses modifications textuelles.

Respect du deuxième hémistiche :

En regardant la colonne O du tableau paradigmatique présent en annexe, on remarque que la cellule conclusive de trois sons fait référence au deuxième hémistiche d'un vers prosodié en quatre pieds plus trois pieds. Cette cellule est respectée pour les vers 1, 2 et 3 du premier mouvement, 2 et 3 du mouvement deux, et 2 et 3 du mouvement 3. Au-delà du respect du vers, le compositeur extrait cette caractéristique poétique et l'applique à d'autres endroits de son œuvre. Ainsi, il l'emploie mesures 122 et 162 comme cellule de conclusion de la grande vocalise qui parcourt toute l'œuvre.

Respect du dernier vers :

L'impact de la versification en 4+3 se remarque également dans l'attachement que le compositeur porte à revenir à la prosodie parfaite avant de conclure chacun de ses mouvements : colonne E (4 mots) et H (3 mots) pour le premier mouvement, L (4 mots) et N (3 mots) pour le mouvement 2, L (4 mots) et G (3 mots) pour le troisième mouvement, L (4 mots) et N (3 mots) pour le quatrième mouvement. On remarque d'ailleurs l'identité entre les mouvements 2 et 4, ainsi que l'utilisation de la colonne N pour le troisième mouvement.

Respect des arêtes formelles des poèmes :

Le texte est au centre de cette musique articulée en différentes sections qui soulignent le propos poétique. Nous remettons ici les tableaux soulignant les différentes articulations et leur lien avec l'énonciation des différents vers par la chanteuse.

MOUVEMENT 1

Mesure	1	6	14	18	22	27	30
Section	Introduction instrumentale				« D'où vient le pilonnement qui résonne sur toute la rivière... »		
Partie	I		II		III		
Sous partie	I.1	I.2 Vocalise 1	II.1	II.2	III.1	III.2	Transition
Carrure	5	4+5	4	4	5+	3	3
Vers					1	2	
Temps	chronométrique	métrique	chronométrique	mesuré	métrique		
Pulsation		♩ = 58		♩ = 60	♩ = 66	♩ = 40	
Nuance	ppp	p	p	p puis <	p	p	p

Mesures	33	41	46
Section	« La complainte d'une épouse attendant le retour de son être aimé... »		
Partie	IV	V	VI
Sous partie			
Carrure	3+2+2+1	5	5
Vers	3		4
Temps			
Pulsation			
Nuance	p	sf → p	p

Le premier mouvement ne sépare pas les deux premiers vers. Le tournant du poème est mis en valeur par une texture différente, dans l'extrême grave, et par une étrange partie mélismatique sur le premier mot. Le quatrième vers est encore mis en musique différemment, dans le dénuement le plus total avec seulement la voix et le contrebasson. Cette volonté d'opposer des idées contraires appartient également à la poétique vietnamienne : le « *Đôi ý* », ou opposition d'idée. Ce principe veut que les mots des différents vers soient en opposition. Ici, ce sont les vers qui sont mis en musique par des oppositions.

La prosodie du texte est globalement respectée, sauf pour le troisième vers qui joue sur le premier hémistiche : vers 1 en 2+3+2, vers 2 en 2+2+3, vers 3 en 1+2+1+3 et vers 4 en 2+2+3.

MOUVEMENT 2

Mesures	51	57	61	64	65	71
Section	Introduction	« Le pouvoir et les stratégies sont réservés pour les temps de guerre... »				
Partie	I	II			III	
Sous partie		II.1	II.2	II.3	II.3'	
Carrure	6	1+1+2	3+1	1	+3+3	
Vers		1		2-3		4
Temps	Métrique					
Pulsation	♩ = 138	♩ = 100	♩ = 132	♩ = 126	♩ = 132	♩ = 108
Nuance	<i>ff</i>	<i>fff</i>		<i>ff</i>		<i>p</i> → <i>ff</i>

La grande brièveté de la musique va de pair avec la volonté du compositeur de transformer un huitain en quatrain. Nguyễn Thiên Đạo marque la différence entre les deux distiques, normalement séparés par les vers 3 à 6, en leur attribuant chacun un profil mélodique. Ainsi, les vers 1 et 2 fonctionnent sur les colonnes J, K et O de notre analyse paradigmatique, et les vers 7 et 8 sur les colonnes L et N. Le lien entre les deux catégories de phrases musicales est que la cellule initiale du vers 7 (colonne L) est issue de la cellule conclusive de la colonne O. Il est intéressant de noter que, mis à part le premier vers, avec lequel le compositeur joue par la répétition des deux premiers mots, et sa découpe en 2+5, la prosodie des vers est intégralement respectée dans ce mouvement : vers 2 en 2+2+3, vers 3 et 4 en 4+3

MOUVEMENT 3 :

Mesures	75	85	90	92	93	96	98	102	106
Section	Introduction	« La vie n'est qu'un songe... »			« À son réveil être conscient que tout n'est que vain... »			« À présent je ne souhaite que vivre dans les montagnes... »	
Partie	I	II			III			IV	
Sous partie		II.1	II.2		III.1		III.2	IV.1 Interlude	IV.2
Carrure	10	3+2 silence	2+	1	2+3		4	4	2+4
Vers		1	1	voc	2				3
Temps	mesuré	métrique		subj ectif	mét	mes	métrique	mesuré	métrique
Pulsation	♩ = 50								
Nuance	pp	p	pp	p					pp

Mesures	112	116	123	124	127	127	129
Section		Vocalise 2	« Trente ans de rêve dans cette vie terrestre... »				
Partie			V				
Sous partie	IV.3		V.1		V.2		V.3
Carrure	5	2+3+1	4		2+		4
Vers	4		5		6		
Temps	mesuré	métrique					
Pulsation			♩ = 84	♩ = 52		♩ = 84 → 80 (climax)	♩ = 54
Nuance	pp	sfff					p

Dans ce mouvement l'accompagnement du vers 1 s'oppose à celui du vers 2, s'opposant à celui des vers 3 et 4 et à celui des vers 5 et 6. Ces deux vers utilisent d'ailleurs le matériel mélodique du second mouvement (colonne L de notre tableau paradigmatique), ce qui renforce le caractère étranger de ces deux vers, appartenant aux vers 3 et 4 du quatrième poème. L'opposition entre les parties rappelle le phénomène du « *Đói ý* ».

La prosodie des vers, elle, n'est respectée que pour les vers conclusifs cinq et six, émanant du quatrième poème (en 4+3). Les vers un, deux, trois, et quatre sont respectivement en 2+3+2, 2+2+2+1, 2+4+1, et 5+2. Pour autant, l'effet chaotique n'est pas ressenti. Nous verrons que cet écart par rapport à la prosodie poétique se justifie par l'aspect méditatif du texte, et l'emploi d'une figure particulière, l'emphase rhétorique.

MOUVEMENT 4

Mesures	133	142	145	151	163	166	168	170
Section	Introduction				« La grotte de Thanh Hur est remplie de millier de bambou... »		« La nuit dernière le clair de lune semblait illuminer le ciel d'eau... »	
Partie	I Tuilage		II	III Vocalise 3	IV		V	
Sous partie	I.1	I.1'			IV.1	IV.2	V.1	V.2
Carrure	9	+3	6	6+4+2	3	2	2+	3
Vers					v.1	v.2	v.3	V.4
Temps	mesuré			métrique				
Pulsation	♩ = 40			♩ = 60				
Nuance	pppp		pp → p	p → f → p	p	p	fp	

Ce mouvement découpe le poème en deux distiques, chacun ayant un accompagnement qui lui est propre. La césure mesure 168, amenant le chromatisme intégral, établit d'ailleurs une ligne de démarcation claire en proposant une prosodie en miroir des vers deux, en 5+2, et trois, en 2+5. La prosodie du premier vers est pratiquement parfaite, avec une phrase de sept mots sous-divisée en 2+2+2+1. Celle du dernier vers est parfaite, en 4+3.

La stylistique du poème est donc très importante pour le compositeur. Toute la musique étant une grande mélodie vocale élargie par l'orchestre, le compositeur est très minutieux quant à la mise en musique du texte. C'est pour cela qu'il veille à souvent utiliser les variations orchestrales rappelant le « *Đôi ý* » poétique. Si le compositeur se permet des libertés quant à la répartition rythmique de l'heptasyllabe, il ne remet jamais en cause l'intégrité du poème. En outre, il revient toujours à la métrique poétique usuelle au moment de conclure. Une de ses cellules conclusives est d'ailleurs une esthétisation d'une terminaison poétique vietnamienne. Enfin, on remarque que Nguyễn Thiên Đạo ne compose jamais de coda ou de postlude. Lorsque l'énonciation d'un poème se termine, le discours musical s'arrête. La musique est donc vraiment pour lui une aura qui entoure un poème et se clôt avec lui.

Si la phonologie et la stylistique influence Nguyễn Thiên Đạo, quand est-il de l'aspect sémantique ?

C – Sémantique et musique

1 – *Úc Trai* poète Nguyễn Trãi sujet

Hoàng Hôn est un cycle pour soprano et orchestre. D'après les informations recueillies par Isabelle Masse lors de ses entretiens auprès du compositeur, les quatre poèmes relatent quatre étapes de la vie de Nguyễn Trãi³² : Le premier mouvement dépeint sa résidence surveillée à *Thăng Long* (actuelle Hanoi) par les Chinois. Le deuxième mouvement retrace sa victoire contre les Ming en tant que stratège militaire. Le troisième mouvement évoque sa déception après la victoire. Enfin, le dernier mouvement parle de son exil volontaire à Côn Sơn. Nous notons une différence majeure entre cette dramaturgie et la réalité de la vie de Nguyễn Trãi : il n'a jamais été capturé par les Chinois. En outre, et d'après nous, le troisième mouvement n'évoque pas sa déception après la victoire, mais sa déception à la fin de sa carrière de mandarin. Il s'agit donc d'une biographie romancée.

L'acte de composition de Nguyễn Thiên Đạo commence donc ici, par le choix des poèmes qui vont figurer ce double hommage. Nguyễn Thiên Đạo, en choisissant certains poèmes pour narrer la vie de Nguyễn Trãi, fait du lettré à la fois le poète et le sujet de l'œuvre. Le choix de ses poèmes comme des entités refermées sur elle-même et dialoguant pourtant avec les autres mouvements inscrit réellement cette œuvre comme un cycle, au sein duquel chaque entité est à la fois autonome et relié aux autres mouvements. Chaque poème doit donc être lu, non pas uniquement comme un poème, mais comme la lecture que le compositeur en fait dans le but de mettre en lumière certaines parties de la vie du poète. C'est cet exercice que nous nous proposons de faire pour chaque poème, tout en expliquant les notions qui pourraient être étrangères à nos lecteurs. Nous fonderons notre analyse sémantique sur les poèmes traduits en français.

Titre de l'œuvre

Hoàng Hôn

Le titre de l'œuvre ne renvoie pas à un poème de Nguyễn Trãi, mais est une trouvaille du compositeur. *Hoàng hôn* signifie « crépuscule ». Voici la définition qu'en donne le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) :

I.– *Usuel*

A.– *Courant*

1. Lumière faible et incertaine qui subsiste après le coucher du soleil avant que la nuit ne soit complètement tombée; moment correspondant de la journée.

Le compositeur explique ici son projet de manière imagée. Il racontera la vie du poète, non jusqu'à sa mort, mais jusqu'à son crépuscule. Ce titre est d'autant plus intéressant qu'en lisant les poèmes, on s'aperçoit que Nguyễn Thiên Đạo s'arrête avant la condamnation à mort de Nguyễn Trãi.

32 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao. Op. cit.*

Poème 1 - Résidence surveillée à Thăng Long

Martèlement automnal au village

D'où vient le pilonnement qui résonne sur toute la rivière,
Qui réveille le voyageur par une nuit de pleine lune .
(Telle) la complainte d'une épouse attendant le retour de son être aimé,
Général ainsi la mélancolie de la séparation.

Ce quatrain du poète évoque le pilonnement. L'action de pilonner le riz paddy consiste à retirer l'enveloppe qui entoure le grain. Cette action – lorsqu'elle est faite de manière traditionnelle, comme lors de fêtes – est aujourd'hui encore réalisée à l'aide d'un mortier et de grands pilons. Il existe d'ailleurs des chants pour pilonner le riz (voir Phạm Duy Cẩn et Stephen Addiss sur le site du CREM³³).

Ici, le pilonnement est comparé à la complainte de l'épouse du guerrier attendant son aimé. Cette mélancolie est renforcée par l'analogie entre la séparation des aimés et l'action du pilonnement, qui sépare le grain de son enveloppe. La pleine lune, symbole important au Vietnam, dont le calendrier se fonde sur le cycle lunaire, renforce la mélancolie du poème. De plus, en évoquant un pilonnement au beau milieu de la nuit, Nguyễn Trãi ne traduit pas les usages normaux de la riziculture, et par la même souligne les notions de rêverie et d'étrangeté.

L'interprétation du compositeur est ici primordiale, puisqu'il associe l'idée du voyageur séparé de sa bien-aimée à celle du prisonnier loin de ses proches. En outre, Nguyễn Trãi n'a jamais été fait prisonnier par les Chinois. Il s'agit donc ici pour Nguyễn Thiên Đạo de présenter un personnage fantasmé : celui d'un jeune poète loin des siens.

33 PHAM, Duy et Addiss STEPHEN. *HO GIA GAO*. Vietnam : Folkways Records (1948-1987), New York, USA, 1965. En ligne : <https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/13670/dc/> [consulté le 19 janvier 2021].

Poème 2 – Victoire contre les chinois

NB : Les phrases entre crochets ne sont pas mises en musique.

« Se réjouir du retour à Lam-son »

Le pouvoir et les stratégies sont réservés pour les temps de guerre,
Les mesures humaines préserveront la paix pour toujours.
[(Quand) en hauts lieux, les hautes personnalités sont bien traitées, (quand) ces hauts lieux sont
des lieux de retrouvailles,
Quand les frontières sont dépourvues d'incidents, les camps sont paisibles.
Les soieries, les présents, sont rapportés du lointain/(pour être présentés au roi) devant une cour
en pleine festivité,
La Chine reste majestueuse, à l'image des mandarins.]
Les guerres sont enterrées, tout est paisible,
Les contrées du Sud sont encore intactes.

Ce huitain n'est pas un poème guerrier, comme pourrait le laisser penser Nguyễn Thiên Đạo en en faisant le support de son mouvement évoquant la victoire du stratège Nguyễn Trãi contre l'envahisseur Ming. Au contraire, ce poème réjouissant semble évoquer la paix, et la manière dont la société, si son fonctionnement et sa hiérarchie sont respectés, va la maintenir. En effet, lors de l'affrontement contre les Ming, ces derniers ont profité de l'instabilité politique vietnamienne au début de l'éphémère dynastie Hô. Lê Lợi, futur empereur, va devoir se battre durant de longues années pour reprendre le contrôle du pays : le *Việt Nam*, ou « pays des Viets du sud » dont parle le poème. Ce huitain évoque la victoire lors de la célèbre insurrection de *Lam Sơn* de 1418 à 1427, menée par Lê Lợi. Nguyễn Trãi, en tant que confucianiste ayant participé à l'élaboration du traité de paix entre les deux pays, tient d'ailleurs à signaler que la grandeur de la Chine n'est pas altérée. On retrouve dans ce vers la grande sagesse et la volonté pacifiste du poète et homme politique vietnamien. Le poème est d'ailleurs rempli d'allusions au confucianisme. La cour doit être un lieu de retrouvailles et non de complot, la hiérarchie doit être respectée, et chacun doit tenir sa place. Pour mieux comprendre cette sagesse, nous vous en proposons une description succincte. Cet aperçu du confucianisme peut être prolongé par la lecture du chapitre sur les sagesse orientales de Frédéric Lenoir dans son ouvrage synthétique *Petit traité d'histoire des religions*.

Selon un adage chinois l'homme devrait être « confucianiste le jour, taoïste la nuit », le taoïsme étant alors une philosophie individuelle, et le confucianisme une philosophie collective. N'étant pas ici dans un travail philosophique, nous réduirons le confucianisme à cette phrase que répond Confucius au prince de Tsi qui se demande comment gouverner : « Que le prince soit prince ; le sujet, sujet ; le père, père ; le fils, fils³⁴. ». Pour autant il privilégie le travail et le mérite au droit du sang, et Lê Lợi va en ce sens en ouvrant le concours de mandarins aux populations les plus pauvres.

On voit donc parfaitement comment Nguyễn Trãi peint les idéaux politiques de son temps, et sa volonté de paix par un système collectif confucianiste, seul capable de maintenir la paix.

Cependant, Nguyễn Thiên Đạo peint plus la guerre que la paix. Il les évoque donc en simultané : la paix par le poème, et la guerre qui la précède et la hante par la musique.

34 LENOIR, Frédéric. *Petit traité d'histoire des religions*. Paris : Points, 2014.

Poème 3 et 4 - Déception après la victoire

NB : les phrases entre crochets ne sont pas mises en musique.

Poème composé spontanément

La vie n'est qu'un songe,
À son réveil être conscient que tout n'est que vain.
À présent (je) ne souhaite que vivre dans les montagnes (=se retirer),
(Vivre dans) Une paillote (pour) faire de la lecture à côté des fleurs.

À la Pagode de Đông Sơn
[Une loyauté sans faille envers le roi (la dynastie),
Honteux (envers la montagne et les cours d'eau) d'avoir failli à sa promesse.]
Trente ans de rêve dans cette vie terrestre,
Et ce chant d'oiseau : réveille-toi

Le premier poème insiste sur les notions d'éveil, de vacuité, de retraite et de nature. Il met également en avant le concept de la non-action :

« L'attitude de non action est le pivot de cette doctrine³⁵. »

Ces éléments sont des notions clés du taoïsme. Nguyễn Thiên Đạo se sert de ce poème comme d'une transition, entre la sagesse confucéenne du second mouvement, et la sagesse taoïste des troisième et dernier mouvements. Cette idée est confirmée par les deux derniers vers du poème « *À la pagode de Đông Sơn* » qu'il met en musique au sein du même mouvement. Après trente ans passés à servir l'humanité, la nature appelle le poète à se réveiller, à s'éveiller, en se retirant en pleine nature, en devenant un ermite, un anachorète.

Isabelle Masse parle de « déception après la victoire ». Il s'agirait alors d'une déception longtemps après la victoire. En effet notre lecture des poèmes, et notre étude de Nguyễn Trãi, nous évoque un autre moment de sa vie : la fin de sa carrière de mandarin, alors que celui-ci s'apprête à se retirer à Côn Sơn. Le mouvement s'enchaînerait alors plus facilement avec le suivant. En outre, s'il se passait dans la prime jeunesse du poète, avant que Nguyễn Trãi n'ait pu réellement exercer le pouvoir à la cour de l'empereur, il perdrait en sens.

35 *Ibid.*

Poème 5 – Exil volontaire à Côn Sơn & transfiguration

Rêve en montagne

La grotte de Thanh Hư est remplie de millier de bambou,
Les cascades d'eau l'enveloppent d'un voile transparent.
La nuit dernière le clair de lune semblait illuminer le ciel d'eau,
(Je) Rêve de chevaucher une grue rejoignant le palais des immortels.

Ce dernier poème dépeint un ermite, tentant d'atteindre l'immortalité dans la plus pure tradition taoïste. En effet, ce quatrain évoque très clairement les êtres fantastiques que l'on appelle les immortels :

« Le saint [shengren 聖人] se loge comme la caille; il se nourrit comme le poussin; il va sans laisser de trace comme l'oiseau...Au bout de mille ans, fatigué de ce monde, il le quitte, monte vers le ciel [parmi les immortels], chevauche les nuages blancs et arrive au pays de Dieu [di xiang 帝鄉]. Aucun des trois malheurs ne peut l'atteindre. Son corps ne peut subir aucune atteinte. Quelles injures peut-il essayer³⁶? » Tchouang-tseu

Lao Zi déjà évoque ces êtres surnaturels, habitant des grottes célestes, et chevauchant une grue, ou un dragon. On peut accéder à cet état grâce à une hygiène de vie particulière, en vivant loin du monde, en imitant la passivité de la nature, et plus généralement en suivant strictement les préceptes du taoïsme.

Ici, Nguyễn Thiên Đạo ne fait pas qu'exprimer l'exil volontaire de Nguyễn Trãi, il change l'histoire. Le poète n'est plus victime d'un complot, et tué avec le reste de sa famille, mais un ermite, adepte de la « voie », méditant pour devenir un Immortel.

Ainsi, le choix des poèmes permet de dresser un portrait original de Nguyễn Trãi. Il oppose son fait d'arme le plus connu – sa résistance face aux Chinois – à la fin de sa carrière et sa retraite spirituelle. Son rôle de poète n'est pas évoqué, hormis par les poèmes eux mêmes. Le compositeur semble également vouloir montrer la jonction et l'opposition entre les deux philosophies orientales les plus importantes : le taoïsme et le confucianisme, deux sagesse aux antipodes, qui pourtant font partie de la vie de tous les habitants du Vietnam. Là encore, le rapprochement avec le *yīn* et le *yáng* est manifeste. Enfin, la mort de Nguyễn Trãi est éludée, remplacée par la transfiguration d'un mandarin en quête d'immortalité. Nguyễn Thiên Đạo traite donc moins du poète Úc Trai que du héros national et immortel Nguyễn Trãi.

36 LAOZI, Zhou ZHUANG, LIEZI, et al. (eds.). *Philosophes taoïstes. 1: Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu.* Paris : Gallimard, 2006. 776 p.

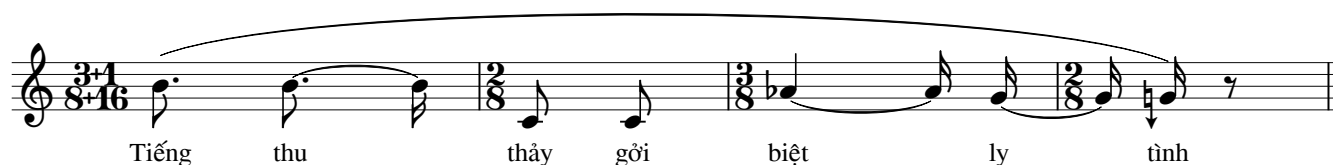
2 – Une musique signifiante

Dans sa musique, Nguyễn Thiên Đạo est fidèle au texte. Les éléments musicaux signifiants irisent tous les éléments de la musique : les figures d'accompagnements comme les figures ponctuelles, les parties orchestrales comme la partie soliste, et représentent tout autant des actions brèves que des panoramas généraux. Dans ce mémoire, nous essayons d'éviter les mots « figuralisme » ou « madrigalisme », qui nous paraissent trop connotés historiquement. À l'inverse, nous espérons rendre compte de la grande variété avec laquelle le compositeur se réfère au texte, ou le souligne. En effet, nous avons relevé quatre différentes manières de souligner la sémantique du texte dans *Hoàng Hôn*. Il ne s'agit pas pour nous d'un référencement exhaustif, et les exemples que nous donnons pour illustrer chaque catégorie s'inscrivent la plupart du temps dans une représentation plus complexe et plus transversale qui englobe plusieurs manières de rendre compte des poèmes. Pour autant, ces quatre catégories que nous nous apprêtons à dresser nous semblent pertinentes et révèlent la finesse de composition de Nguyễn Thiên Đạo. Nos quatre catégories sont les suivantes : l'emphase, l'équivalence, la synecdoque, et la symbolique extra-musicale des instruments.

a – souligner par l'emphase

L'emphase rhétorique est une appellation que nous empruntons au musicologue Jean-Pierre Ouvrard. Cette technique « met en valeur, attire l'attention sur un mot ou un syntagme. La dimension sémique du texte est alors indifférente³⁷ ». Il s'agit pour le compositeur de mettre en exergue un mot important du texte, de le souligner musicalement sans pour autant chercher à le représenter. Chez Nguyễn Thiên Đạo, les emphases rhétoriques sont vocales. Elles mettent en valeur un mot, sans en figurer musicalement le sens. Nous relevons dans cette œuvre trois procédés compositionnels distincts se rapportant à cette catégorie : le non-respect de la contrainte tonale, l'ornementation, et la répétition.

Le non respect de la contrainte tonale n'est utilisé qu'une seule fois par le compositeur, mesure 48.



Le mot « *biệt* », qui signifie « sans laisser de trace » est emphatisé, mis en valeur par la sixte mineure ascendante alors que l'accent *Nặng* imposait, a minima, une note identique à la précédente. Il s'agit alors d'une emphase qui sert au compositeur à souligner le tragique de la séparation entre le poète et sa bien aimée.

37 OUVRARD, Jean-Pierre. « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVIe siècle (1528-1550) », *Revue de Musicologie*. 1981, vol.67 n° 1. p. 5-34.

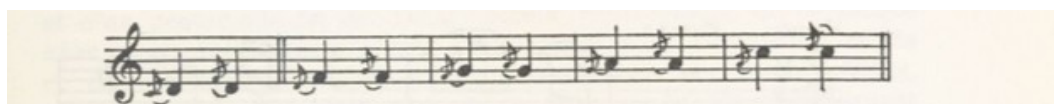
L'ornementation est l'emphase rhétorique la plus usitée par Nguyễn Thiên Đạo. Elle apparaît à cinq reprises : mesures 38, 87, 107, 116 et 130. Souvent, cette ornementation est accentuée par l'usage de points d'orgues, ou de points d'arrêts. Par ornementation, nous entendons la manière avec laquelle le compositeur appoggiature certaines de ses notes. Ces ornementations peuvent broder la note par le dessous, ou par le dessus. Elles ne sont pas entendues avant la note ornée, mais au milieu de son émission. Elles ont toujours lieu dans le grave ou le médium de la tessiture de la soprano, et majoritairement sur la note Do3.

Ce type très caractéristique d'ornementation rappelle des procédés de musique traditionnelle. On peut notamment penser au propos de Trần Văn Khê sur l'ornementation au Vietnam :

« un son entendu à l'état brut est un son nu, donc très laid pour des oreilles vietnamiennes³⁸. »

« Les musiciens vietnamiens ornent toujours les sons qu'ils font entendre³⁹. »

On peut voir une similarité entre les ornementations de Đạo, et les exemples d'ornementations des musiques relevant du système modal *bắc*, par Trần Văn Khê :



La première ornementation, descendante, a lieu au premier mouvement, mesure 38. Ici, l'ornementation sert à mettre en valeur l'expression « *mịt mù* », qui signifie « confusément dans le lointain », caractéristique du deuxième distique du poème, qui dépeint le poète emprisonné, et loin de sa bien-aimée. Toutes les autres ornementations sont ascendantes, et prennent place au troisième mouvement. Elles soulignent les mots « *Cuộc đời* » (mesure 87) – qui signifie « vie », « existence » –, « *Hiện tại* » (mesure 107) – qui signifie « à présent » –, « *thư chơi* » (mesure 113) – qui signifie « jeu », « badinage », et « *tỉnh lại thôi* » (mesure 130) – qui signifie « réveillez vous ». Ainsi, lors du troisième mouvement, le compositeur met en exergue la dimension taoïste du poème, contre le confucianisme qu'évoquaient les deux premiers mouvements. En effet, selon les préceptes taoïstes, il faut prôner le non-agir, et non pas agir sur la vie. On peut résumer cette philosophie par cette phrase du moine bouddhiste franco-vietnamien Thích Nhất Hạnh :

« Le miracle n'est pas de marcher sur l'eau, il est de marcher sur la Terre verte dans le moment présent et d'apprécier la beauté et la paix qui sont disponibles maintenant⁴⁰. »

38 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao. Op. cit.*

39 TRẦN, Văn Khê. *La musique vietnamienne traditionnelle. Op. cit.*

40 THÍCH NHẤT, Hạnh et Marianne COULIN. *La paix en soi, la paix en marche*. [s.l.] : [s.n.], 2006.

Le compositeur utilise également la répétition de mots mesures 58 et 61 : on peut entendre les mots « *Quyền* » (=pouvoir) et « *tru* » (=stratagème), répétés deux fois, sur un intervalle guerrier rappelant le rythme et le profil mélodique d'un appel de cors.

En somme, Đạo utilise assez peu l'emphase rhétorique. Lorsqu'il s'en sert, elle lui permet de souligner ce qu'il considère comme les notions clés des poèmes de Nguyễn Trãi.

b – référer par l'équivalence

Nguyễn Thiên Đạo réfère par l'équivalence. Par ce terme, nous entendons la recherche d'un équivalent sonore du référé dans le référant – à savoir le champ musical. Quand cette recherche d'élément de même valeur s'effectue sans changement de canal – c'est à dire du sonore vers le sonore – le médium sonore du référant se rapporte au médium sonore du référé. Quand il y a un changement de canal, le médium sonore est une équivalence d'un référé non sonore.

Dans la sous-catégorie des équivalences sans changement de canal on trouve, par exemple, la représentation musicale du pilonnement. Mesure 24, sur l'expression « *thinh tinh* », qui signifie « bruit de chute, bruit de coup, avec nuance de répétition », le compositeur utilise pour la première fois de sa phrase musicale le registre grave de la chanteuse (Do#3, note la plus grave effectuée par la chanteuse à ce moment de l'œuvre). Cette note, répétée deux fois avec la même durée, représente l'action du pilon. Cette allusion est soulignée par les points présents sous les deux do# : elles sont les deux seules notes devant être jouées *tenuto*, les isolant du reste de l'heptasyllabe. Ce madrigalisme est immédiatement repris aux percussions, aux toms et à la grosse caisse, pour leur première entrée mesures 25 et 26. Ce motif sera réutilisé et développé par les parties percussives dans le reste du mouvement. Pour cette référence par équivalence sans changement de canal, le compositeur se sert habilement du vietnamien. En effet, il met à profit le ton bas *huyền*, ainsi que le redoublement d'un mot identique pour introduire le motif percussif du pilonnement. Le compositeur tire partie du cratylisme de l'expression « *thinh tinh* », c'est à dire du lien iconique entre le signifié (bruit de coup répété) et son signifiant en langue vietnamienne.

Nguyễn Thiên Đạo réfère également par équivalence sans changement de canal pour évoquer la nature. Ainsi, mesure 102, le compositeur utilise le timbre du géophone, de l'éoliphone, et du wood chimes. Le géophone est un instrument inventé par Olivier Messiaen. C'est un tambour rempli de billes de grenaille de plomb, dont le timbre évoque le bruit du sable. L'éoliphone est une machine à vent, couramment utilisée au XVII^e siècle. Son timbre évoque le bruit du vent. Le wood chimes, fait en bois, rappelle, lorsqu'il est joué, le matériau dans lequel il a été conçu. Ces trois instruments se retrouvent dans l'œuvre pour laquelle le géophone a été conçu : *Des canyons aux étoiles* (1974), d'Olivier Messiaen.

Au premier mouvement toujours, nous citons également l'exemple de l'amante du poète se lamentant de l'emprisonnement de son bien aimé. Mesure 41, lorsque le mot « *oán* », qui signifie « éprouver du ressentiment » apparaît, le compositeur souligne ce ressenti par une longue vocalise commençant par un violent coup de barre métallique et un *sf* suraigu aux bois et aux cordes. Ce tutti instrumental et vocal est alors un équivalent musical de la plainte, avec une représentation orchestrale d'une attaque avec la glotte fermée, dite attaque dure, procédé parfois utilisé par les chanteurs pour souligner un

affect violent ou douloureux. La voix chante alors une *catabase* (une descente de Mi4 à Ré ♭4), le compositeur s'inscrivant alors dans une longue tradition musicale. Cette dernière figure la plainte. Nous pouvons retrouver dans cette ligne toutes les caractéristiques des pleurs énoncées par le compositeur à Isabelle Masse au sujet de son opéra *Les enfants d'Izieux* :

« inflexions, coup de glotte, micro-intervalle qui donnent ce côté un peu étrange dans le souci que l'âme pleure⁴¹ »

Ce même phénomène d'équivalence est trouvable à d'autres endroits de l'œuvre, comme par exemple mesure 127. Le poète, déçu par son travail à la cour, se retire à Côn Sơn. Le passage d'un idéal confucéen à un idéal taoïste se traduit par un cri d'oiseau qui le somme de se réveiller : « *tiếng chim kêu* » (= « cri d'oiseau »). Nguyễn Thiên Đạo fait alors crier le chant, par trois notes accentuées et *sff*, sur une fréquence suspensive, à savoir la plus haute note que la chanteuse puisse effectuer. Par ce procédé, le compositeur sort des notions de tempérament et de chant, pour se rapprocher au plus près d'un cri.

D'autres équivalences nécessitent un changement de canal. Ainsi, mesure 29, le compositeur met en musique le réveil en sursaut du poète dans la nuit, dû au bruit de pilonnement sur la rivière. Nguyễn Thiên Đạo est obligé de changer de canal, car le sursaut du poète est avant tout une action qui se voit, et qui est donc plus propice à une représentation dans le domaine visuel que dans le domaine sonore. Pour autant, le compositeur fait sursauter sa musique. Ainsi, lorsque l'interprète chante « *giật mình* », qui signifie « sursauter », le discours musical effectue un brusque mouvement : il s'arrête brusquement une mesure entière, avant de reprendre, uniquement aux percussions, sur le motif du pilonnement. L'orchestre est alors une équivalence d'un référé non sonore.

c – référer par la synecdoque

La synecdoque est une figure de rhétorique « procédant par extension ou restriction de sens d'un terme : l'espèce pour le genre, la matière pour l'objet, le particulier pour le général et inversement⁴² ». La référence par la synecdoque est donc différente de la référence par l'équivalence. En effet, la synecdoque musicale consiste à ne représenter qu'un ou plusieurs traits du référé pour le représenter. Il s'agit de référer à une partie pour représenter le tout.

Mesure 22, Đạo réfère à la rivière dans sa texture d'accompagnement. Il préfigure le mot « *sông* » du premier vers, signifiant « rivière ». À moins d'inventer une percussion, ou de faire entendre de l'eau, il n'existe à notre connaissance pas d'équivalent orchestral au son de la rivière, Nguyễn Thiên Đạo choisit donc quelques traits de celle-ci pour la représenter : l'oscillation, le mouvement, et l'inquantifiable. Le compositeur réfère donc à la rivière par une texture *piano* aux cordes, composée d'un maillage très serré de 8 notes en oscillation dans le registre suraigu. Cette superposition de notes proches, oscillant dans la même partie du spectre, crée cet effet de perte de perception de l'individualité des instruments au profit d'une sonorité plus générale, que nous avons défini précédemment dans notre partie consacrée aux textures.

41 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao. Op. cit.*

42 SYNECDOQUE : Définition de SYNECDOQUE. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/synecdoque> [consulté le 13 février 2021].

Pour la grotte de *Thanh Hư* remplie de milliers de bambous et de cascades, mesure 163, le compositeur utilise les caractéristiques suivantes : la multitude (polyrythmie, total chromatique), le mouvement (glissandos), le calme (nuance piano, harmoniques).

Au second mouvement, le compositeur réfère à la guerre en représentant certains de ses aspects : la fulgurance (seulement 35 secondes de musique), la rapidité (tempo noire=138), la confrontation (entre registres ou entre les rythmes, avec une division de la noire en 3, 4, 5 et 6 valeurs égales entendues simultanément mesure 59), la violence (clusters percussifs, tutti, nuance jusqu'à *fff*), et l'extrême (fréquences suspensives aigus, et extrêmes graves).

Enfin, Nguyễn Thiên Đạo compose une mélodie-synecdoque sur le thème de la méditation tout le long du troisième mouvement, grâce aux longs silences et aux multiples points d'orgue. L'une de ses phrases musicales porte plus spécifiquement sur le thème de la vanité. Cette dernière débute mesure 95. Le compositeur isole par l'usage de silences les mots « *Tỉnh lại* » (= être éveillé) et « *rồi* », qui signifie « déjà ». À ce double isolement sur les deux premiers et sur le dernier mot du vers se rajoute un jeu sur les quatre mots restants. Le compositeur crée au centre un motif qui pourrait être perçu comme autonome. En effet, il joue avec la perception de l'auditeur en utilisant la cellule motivique introductive de la colonne A de notre analyse paradigmatique sur les troisième et quatrième mot du vers (« *muôn vãn* »), et sur celle conclusive de la colonne O sur les mots « *thấy hão* ». Entouré de silence, ce fragment est bordé par les mots isolés de début et de fin, sur la même note Ré3. Ainsi, le début n'est plus un vrai début, ni la fin une vraie fin, tandis que la dernière note est un retour à la première hauteur après une descente chromatique de quarte diminuée. Valeur illusoire des motifs, perception troublée, retour, le compositeur choisit ici quelques caractéristiques de la vanité, et les transpose dans le domaine musical.



d – référer par la symbolique extra-musicales des instruments

Nguyễn Thiên Đạo prend en compte la symbolique extra-musicale des instruments. Cet aspect est différent de l'utilisation des timbres que l'on a évoqué dans la référence par l'équivalence. En effet, si le géophone rappelle le bruit du sable, l'instrument lui-même n'est pas symboliquement et culturellement lié au sable. Il ne fait qu'imiter sa résultante sonore. À l'inverse, le gong thaïlandais est symboliquement lié aux pagodes dans les cultures asiatiques. L'un des premiers lieux de rencontre entre le compositeur et la musique sont d'ailleurs les pagodes dans lesquelles ils se rendaient durant son enfance à Hanoï. Đạo utilise cette symbolique à de nombreuses reprises dans son œuvre.

Suivant le même procédé, les trompettes sont entendues pour la première fois mesure 52, lors du mouvement guerrier. En effet, cet instrument conique à embouchure

est à l'origine un instrument militaire. On peut, par exemple, mentionner le salpinx en usage en Grèce antique. Mesure 59, les cuivres et les percussions sont d'ailleurs utilisés dans le même but. Tous sont des instruments que l'on retrouve dans les ensembles d'extérieurs, et les fanfares militaires. De manière similaire, mesure 68, le tambour chinois est utilisé pour sa symbolique extra-musicale.

« Dans l'ancienne Chine, les tambours étaient considérés comme des armes magiques toutes puissantes et ont d'abord été utilisés sur les champs de bataille. Grâce à un son si majestueux qu'on pouvait l'entendre de loin, les tambours de guerre sont devenus décisifs pour galvaniser le moral d'une armée⁴³. » *Shen Yun Performing Arts*, compagnie de danse et de musique classique chinoise de New York.

À l'inverse, les gongs thaïlandais sont des instruments de prière, utilisés pour évoquer les temples, ou la sagesse du poète. Leur première apparition a lieu mesure 71, alors que le tambour chinois guerrier s'arrête. On les retrouvera, ainsi que les cloches, utilisées avec la même symbolique extra-musicale, mesures 88 et 89.

La harpe est utilisée par le compositeur à de nombreuses reprises : mesure 10 pour une ponctuation avec le wood chimes, durant le mouvement 2 pour renforcer les pêches orchestrales, mesures 95 et 123 pour souligner les tutti du troisième mouvement, et au dernier mouvement mesure 143 en doublure des gongs. Cependant, cet instrument n'est jamais au premier plan. Il apparaît pour la première et seule fois de l'œuvre comme un instrument principal mesure 163, en glissando. Nguyễn Thiên Đạo se sert alors de la symbolique extra-musicale de l'instrument, évoquant conventionnellement la féerie, le fantastique, le lien avec l'au delà, pour renforcer l'aspect fantastique de la grotte de *Thanh Hu*.

La musique de Nguyễn Thiên Đạo est signifiante. Le compositeur est à l'écoute de la sémantique des textes. Son attention se porte autant sur l'ambiance générale que sur des actions brèves, et les techniques utilisées pour transcrire le sens des poèmes en monde sonore sont très diverses. Bien entendu, si nous avons vu ces différentes catégories séparément, c'est ensemble qu'elle se présente à notre oreille. Ainsi, la grotte sacrée de *Thanh Hu* est évoquée simultanément par une équivalence (le géophone), une synecdoque (la multitude, le mouvement), et une symbolique extra-musicale des instruments (les gongs, utilisés pour souligner la spiritualité du lieu). En outre, le symbole musical n'est pas un mot. Plus abstrait que ce dernier, il peut donc être une référence sonore de plusieurs signifiés. Ainsi, mesure 22, la texture aux cordes que nous avons identifié comme synecdoque musicale de la rivière semble rétroactivement pouvoir être celle du rêve, interrompue par le réveil du poète. Dans ce cas de figure, le musicologue Ouvrard, dans son ouvrage sur la chanson polyphonique au XVI^e siècle, parle de « sèmes potentiels qui s'actualisent par convergence d'une unité de dénotation⁴⁴ ». Ici, la texture s'actualise au contact de la référence au réveil en sursaut, et semble alors pouvoir référer rétroactivement au rêve du poète.

43 <https://fr.shenyunperformingarts.org>

44 OUVRARD, Jean-Pierre. « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528-1550) ». *Op. cit.*

La linguistique a donc une importance fondamentale dans *Hoàng Hôn*. La mélodie, élément central du cycle, est profondément marquée par la phonologie du vietnamien, la stylistique du « *Đường Luật* », et la sémantique des poèmes. Bien que nous puissions apprécier cette musique sans connaître le vietnamien, nous comprenons mieux les critiques du *Monde* vues en introduction, tant cette musique nous apparaît plus riche une fois l'aspect linguistique pris en compte. Cependant, établir le support textuel comme le lien qui unie l'orient et Nguyễn Thiên Đạo serait réducteur. En effet, son héritage oriental s'inscrit dans sa pratique compositionnelle, au-delà de son rapport à la langue vietnamienne. Ce sont ces quelques traits saillants, non exhaustifs, et qui mériteraient d'être recoupés au sein d'un plus grand corpus, que nous nous proposons de mettre en lumière dans notre troisième partie.

III – ĐẠO, « UNE ÉCRITURE OCCIDENTALE AU SERVICE D’UNE PENSÉE ORIENTALE⁴⁵»

L’œuvre de Nguyễn Thiên Đạo est une convergence entre Orient et Occident. Rien que l’imposant instrumentarium de percussions asiatiques utilisées dans *Hoàng Hôn* le démontre. Nous essaierons de montrer dans cette partie quelques traits esthétiques du cycle, et la manière avec laquelle nous pouvons les rattacher à une pensée orientale. Premièrement, nous reviendrons sur la construction intervallique de l’œuvre. Puis, nous évoquerons la micro-tonalité. Dans un troisième temps, nous nous intéresserons à son rapport à la temporalité. Enfin, nous évoquerons la technique que nous appelons « opposition/complémentarité ».

45 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao. Op. cit.*

A – Retour sur l'importance des intervalles

Dans notre première partie, nous avons vu l'importance des intervalles dans la construction de l'œuvre. Dans la seconde partie, nous avons vu que cette ligne vocale épouse la langue tonale vietnamienne. Nous allons maintenant voir que Nguyễn Thiên Đạo emphatise une règle du répertoire traditionnel, dans le but de rendre ses lignes expressives.

En musique traditionnelle vietnamienne, «les intervalles musicaux qui séparent deux syllabes, sont généralement plus grands et plus variables que les intervalles linguistiques⁴⁶». Cette règle est non seulement respectée dans *Hoàng Hôn*, mais complètement amplifiée, notamment par les sauts de septième de neuvième, et même de quatorzième vus précédemment.

Nous ne pouvons pas nous empêcher, en voyant cette technique, de penser à Alban Berg, et à son concept de changement de registre, que Messiaen évoque au dixième chapitre de ses *Technique de mon langage musical*, intitulé *Développement mélodique* :

« Les notes graves du thème passent à l'extrême aigu, l'aigu à l'extrême grave, par sauts abrupts. Alban Berg utilise ce procédé dans sa suite lyrique⁴⁷. »

Messiaen parle ici d'une technique qui consiste à rebasculer dans le grave une note trop aiguë, ou à faire apparaître dans l'aigu une note qui serait trop grave. Cependant, en prenant en compte l'intérêt de Nguyễn Thiên Đạo pour le lyrisme expressionniste de Berg, il nous semble que sa propre technique pourrait trouver sa source dans cet héritage du viennois. Comme il le dit lui même :

« Le côté lyrique d'Alban Berg m'a toujours intéressé⁴⁸. »

Chez Nguyễn Thiên Đạo, les changements de registres sont constants et irisent toute la pièce. Il s'agit d'une esthétisation dans le monde occidental d'une règle musicale traditionnelle.

46 TRẦN, Văn Khê. *La musique vietnamienne traditionnelle*. Op. cit.

47 MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical: texte avec exemples musicaux*. Paris : A. Leduc, 2010.

48 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao*. Op. cit.

B – La question de la micro-tonalité

La plupart des écrits sur le compositeur rapprochent son usage de la micro-tonalité à sa culture orientale, dans laquelle nous pourrions trouver de nombreux quarts de tons. En réalité, la culture vietnamienne n'utilise pas la micro-tonalité. Ainsi, l'ethnomusicologue Trần Văn Khê ne parle jamais de micro-tonalité dans son ouvrage, et ne parle que deux fois de quarts de tons. Dans la musique traditionnelle vietnamienne, ce que nous nommons des quarts de tons sont en réalité des « degrés auxiliaires » sans « hauteur relative déterminée ». Pour comprendre cette notion, nous citons ce paragraphe de Trần Văn Khê :

« 40 - Les degrés auxiliaires n'ont pas une hauteur relative déterminée

Sur la cithare à 16 cordes ou sur le luth en forme de lune, un musicien obtient ces degrés auxiliaires en pressant sur les cordes à l'endroit où, normalement, elles donnent le degré constitutif qui leur est immédiatement inférieur. Leur hauteur dépend du degré de pression exercée sur les cordes. En étudiant les instruments dont les touches donnent tous les degrés de l'échelle, y compris les deux degrés auxiliaires comme le ty bà (P'î p'â : luth piriforme), ou le đàn doan (luth court à manche), nous avons fait remarquer que les degrés xù et phàn n'ont pas toujours la même hauteur. La hauteur du degré xù varie entre le mi et le mi naturel, et celle du degré phàn entre le si et le si naturel. Ces degrés auxiliaires qui « sont toujours plus rares que les sons constitutifs », qui « n'ont qu'un rôle de notes d'agrément » et qui « se reconnaissent souvent à une intonation hésitante », ont bien les caractères et le comportement des Pien étudiés par Constantin Brailoiu. L'étude de ces degrés auxiliaires, de ces pien, nous permet d'éviter deux sortes d'erreurs :

1. En faisant l'analyse d'une pièce musicale, nous ne prenons pas ces degrés auxiliaires pour des degrés constitutifs de l'échelle, et nous pouvons dégager facilement la structure pentatonique d'une mélodie en éliminant les Pien.
2. Nous n'affirmons pas qu'il existe des quarts de ton dans la musique vietnamienne, quand il s'agit simplement de l' « intonation hésitante » de ces Pien.⁴⁹ »

Les écrits de Đạo nous confirme sa connaissance des écrits de Trần Văn Khê :

« Tran Van Khe a raison de dire que les micro-intervalles n'existent pas dans la musique vietnamienne en tant que gamme divisée de façon égale. Ce sont des inflexions issues de la gamme pentatonique. Dans ma musique, l'emploi des micro-intervalles équivaut à une recherche de couleurs. Ce qui m'intéresse c'est le timbre, et ce que je qualifie d'« harmonie suspensive. »⁵⁰ »

La micro-tonalité du compositeur s'inspire donc de la musique traditionnelle vietnamienne, mais est totalement métamorphosée dans son langage. Chez lui, les tiers et quarts de tons sont écrits, précis, et servent de couleurs, d'oscillation supérieures ou inférieures, d'éléments d'ornementation. Il utilise ces degrés inférieurs au demi-ton de deux manières :

- Les quarts ou tiers de tons mélodiques, qui ont un effet de couleur ou d'ornementation. En musique traditionnelle vietnamienne, les degrés auxiliaires ne sont pas écrits, et ne sont pas entendus à côté de leur homologue « tempéré ». Ici, les micro-

49 TRẦN, Văn Khê. *La musique vietnamienne traditionnelle*. Op. cit.

50 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao*. Op. cit.

tons sont écrits précisément, et arrivent par mouvements conjoints ascendants ou descendants, créant un intervalle mélodique inférieur au demi-ton.

- Les quarts ou tiers de tons instrumentaux, créant une polyphonie micro-tonale très dense, que nous appelons texture et que Đạo nomme « harmonie suspensive » :

« Lorsqu'une masse d'instruments à corde joue des micro-intervalles, cela donne une couleur infiniment belle, sans comparaison avec la gamme diatonique et la gamme chromatique ⁵¹. »

Nous notons la présence de seulement dix quarts de tons mélodiques : trois dans le premier mouvement, et sept dans le troisième. Ces derniers sont toujours des colorations ou des ornements de notes tempérées et sont toujours amenés par un mouvement conjoint.

La micro-tonalité est un élément esthétique fort du langage de Đạo. Mélodiquement, elle est utilisée à des moments très précis et très expressifs de l'œuvre. Son usage n'est donc pas systématique, et reste rare. Sa présence est plus remarquable dans le tissu harmonique de l'œuvre. Or l'harmonie n'existe pas en musique traditionnelle vietnamienne. Il est donc plus difficile de lier cet élément aux musiques traditionnelles. On peut, par contre, rattacher les textures micro-tonales de Đạo à la micro-tonalité utilisée par de nombreux compositeurs de tradition occidentale à la même époque. L'usage de cette technique de division rationnelle de l'octave en intervalles plus petits que le demi-ton lui permet de s'exprimer comme il l'entend, lui qui n'a jamais entendu l'harmonie tonale. En effet, comme il le dit lui-même dans une interview donnée en 1972 pour la première chaîne de l'ORTF :

« Je vous avoue tout de suite que je n'ai jamais rien compris à l'harmonie occidentale parce que je n'entends pas en moi l'octave chromatique [...]. Je suis vraiment incapable de faire un devoir d'harmonie. »

Si l'harmonie suspensive lui permet d'abolir le tempérament égal, nous pouvons également rattacher deux techniques très présentes dans *Hoàng Hôn*, et qui ont le même objectif :

1 - la fréquence suspensive : Il s'agit d'un terme inventé par le compositeur, qui consiste en l'émission par l'interprète de hauteurs non déterminées, dans le but d'échapper au tempérament égal. Il la définit ainsi à la huitième page de son œuvre pour douze voix mixtes *Khóc Tổ Như* (1971) : « l'emploi presque exclusif des hauteurs indéterminées a pour effet la neutralisation de l'arbitraire tempérament⁵². ». Dans *Hoàng Hôn*, les fréquences suspensives sont toujours la note la plus aiguë, ou la plus grave possible. Elles sont par exemple utilisées à la voix mesure 127 lors du climax de l'œuvre.

2 – les glissandos : les glissandos sont très souvent utilisés par le compositeur. Ils sont à la fois dans la partie vocale et au pupitre des cordes, et permettent au compositeur de créer des couleurs en échappant au tempérament égal.

La micro-tonalité vient donc du souvenir des degrés auxiliaires de la musique vietnamienne, et permet au compositeur de s'affranchir d'un tempérament qu'il n'entend pas intérieurement. Cependant, cette micro-tonalité n'a rien à voir avec les mélodies vietnamiennes, et se retrouve surtout dans les parties d'accompagnement. À ce titre, elle s'inscrit parfaitement dans une tradition occidentale. C'est dans ce dialogue constant entre deux cultures que la micro-tonalité de Nguyễn Thiên Đạo trouve sa richesse.

51 *Ibid.*

52 NGUYỄN THIÊN, Đạo. *Khóc Tổ Như*. Paris : Salabert, 1971.

C – Un travail de la temporalité

1 – Différentes temporalités

« Le temps immensément long des étoiles, le temps très long des montagnes, le temps assez long de l'homme, le temps court des insectes, et le temps très court des automnes⁵³. »

Hoàng Hôn est une partition dans laquelle la notion de temps est très importante. Nous relevons dans l'œuvre quatre types de temporalités différentes : le temps chronométrique, le temps subjectif, le temps mesuré, et le temps métrique.

le temps chronométrique

Le temps chronométrique utilise l'écoulement du temps comme repère principal. Il s'agit donc d'une musique non pulsée. On retrouve cette temporalité dès le début de l'œuvre mesures 1 à 5, pour le déploiement d'une harmonie suspensive. On la retrouve mesures 14 à 17 pendant une texture faite de glissandos. Le temps chronométrique est également utilisé pour indiquer des silences. Ces silences chronométrés peuvent se trouver entre plusieurs mouvements, comme on peut le voir dans la jonction entre les troisième et quatrième mouvements, ou au sein même des mouvements, comme l'atteste le point d'orgue mesure 87 (temporalité rajoutée au crayon par le compositeur après la publication de l'œuvre).

le temps subjectif

Le temps subjectif correspond à un moment musical dont la durée de l'exécution est laissée à l'interprétation du musicien. Dans *Hoàng Hôn*, cette temporalité ne se trouve qu'à un seul moment, mesure 92, et permet au compositeur de sortir du temps physique pour faire rentrer l'auditeur dans un temps psychologique, dans un temps méditatif, dans le temps du rêve. Cette temporalité était déjà préparée mesure 88 par une texture microtonale suraiguë et pianissimo. Cette dernière apparaît comme la résonance prolongée et inouïe du gong (lui même instrument référence de la sagesse et de l'intériorité avec les cloches) au moment exact du texte « *một giấc mộng* » (= le rêve), comme si le temps s'étirait, et que nous sortions du temps objectif, pour rentrer dans un temps psychologique.

le temps mesuré

Le temps mesuré est un temps pulsé mais dont la pulsation n'est pas perceptible par l'auditeur. On retrouve fréquemment cette situation. Comme exemple, nous citerons les mesures 18 à 21. L'arrivée d'une métrique en 4/4 après le temps chronométrique des mesures 14 à 17 permet au chef de faire rentrer les différentes parties de vents, écrites en complémentarité rythmique. Elle revêt donc une dimension pratique. La temporalité reste cependant non perceptible par l'auditeur. La musique de Nguyễn Thiên Đạo est souvent mesurée lors des moments instrumentaux. On pense notamment à la longue introduction du dernier mouvement, mesures 133 à 154.

53 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao. Op. cit.*

le temps métrique

Le temps métrique est pulsé et perceptible. Il s'agit de la temporalité la plus utilisée par le compositeur. Cette temporalité est présente dès la mesure 6. Cependant, on remarque que Nguyễn Thiên Đạo perturbe ce temps métrique. L'auditeur est ainsi déstabilisé, et s'il se rend compte de la présence d'une pulsation, il lui est difficile de battre la mesure de manière précise. Pour arriver à ce résultat, Nguyễn Thiên Đạo change constamment de métrique. Ainsi, cette dernière change presque à chaque mesure, et plusieurs fonctionnent sur le principe de la valeur ajoutée. En outre, beaucoup de points d'orgues émaillent la pièce et renforcent la difficulté à battre la mesure avec précision. Le compositeur perturbe également son temps métrique par de nombreuses divisions irrationnelles. Enfin, il emploie des tempos très lents, ou très rapides, qui troublent la perception naturelle d'une pulsation : le premier mouvement se termine par un tempo ♩ = 40, et le second mouvement commence à ♩ = 138).

Nguyễn Thiên Đạo utilise donc de nombreuses temporalités. Ces dernières se relaient avec fluidité dans l'œuvre. Ainsi, le temps est chronométrique mesure 14, mesuré mesure 18, puis métrique avec l'arrivée de la voix mesure 22, avant de redevenir mesuré mesure 27 jusqu'au silence mesure 30.

Ces différentes temporalités sont-elles liées à une pensée orientale ?

2 – Une temporalité orientale ?

« Seuls les tempi très lents et très rapides doivent être usités, jamais moyens, de façon à obtenir un tempo “extra-humain”, soit un tempo ne découlant pas du rythme cardiaque⁵⁴. »

Toutes ces temporalités, y compris le temps métrique, sortent l'auditeur d'une écoute traditionnelle. Le compositeur nous confronte à un temps qu'il nomme « extra-humain », trop rapide ou trop lent, mais également à un temps psychologique au sein duquel nous devons nous mêmes trouver des repères. Cette temporalité est à relier à la notion de méditation très présente dans le bouddhisme et le taoïsme. Pour le compositeur, cette temporalité orientale existe en musique. Il détaille sa pensée en 1984 lors d'une conférence au Centre Acanthes lors d'une analyse des *Sept haikai* d'Olivier Messiaen, œuvre d'influence japonaise (34ème minute).

(Après avoir improvisé un chant à partir de deux mots vietnamiens)

« On ne peut pas battre la mesure. Impossible, parce que la musique orientale est liée à ce que j'appelle l'appel intérieur, le jardin intérieur, l'exil même intérieur. Car l'homme a toujours la nostalgie du paradis perdu, et le paradis perdu, il le porte en lui, comme des milliers et des milliers de rythmes que nous trouvons dans la nature⁵⁵. »

54 *Ibid.*

55 NGUYỄN, Thiên Đạo. *Analyse des 7 Hakai de Olivier Messiaen*. Aix en Provence, Conservatoire de Musique, Acanthes-IRCAM : [s.n.], 1984. En ligne : https://medias.ircam.fr/xde6680_nguyen-thien-dao-analyse-des-7-hakai-de [consulté le 1 octobre 2020].

Nguyễn Thiên Đạo semble également s'inspirer d'une pratique de musique traditionnelle : la grande liberté de son temps métrique – caractérisé par de nombreux tempos, métriques, silences et valeurs artificielles différents – nous rappelle fortement ce passage du livre de Trần Văn Khê, dans lequel il évoque les libertés métriques de certains chants du théâtre populaire du nord du Vietnam :

« En transcrivant sur portées musicales un chant triste du théâtre populaire du Nord, le làn than, Nguyễn Xuân Khodt a trouvé que la mélodie des deux vers chantés se compose de 7 mesures à 3/4, 1 mesure à 2/4, 3 mesures à 3/4, 1 mesure à 4/4, 2 mesures à 3/4, 1 mesure à 2/4, 2 mesures à 3/4, 1 mesure à 4/4, 1 mesure à 2/4, 1 mesure à 3/4, 1 mesure à 2/4, 2 mesures à 3/4 et 2 mesures à 4/4.[...] En voulant transcrire exactement ce que leur chante un acteur ou un chanteur, ils ne tiennent pas compte du fait que les chanteurs populaires vietnamiens ne respectent souvent pas la mesure. En prolongeant d'un temps une mesure à 2/4 ou en raccourcissant d'un temps une mesure à 4/4, ils donnent l'impression de chanter une mesure à 3/4⁵⁶. »

La temporalité chez Nguyễn Thiên Đạo est donc un héritage. Le compositeur emprunte à la fois à la méditation des sagesse asiatiques et à la musique traditionnelle vietnamienne. Il s'inscrit également dans la tradition de musique contemporaine de son temps, dans laquelle les jeux métriques sont fréquents. Il s'agit là encore d'une technique occidentale au service d'une pensée orientale.

56 TRẦN, Văn Khê. *La musique vietnamienne traditionnelle*. Op. cit.

D – L'exemplification du concept d'opposition/complémentarité

Au terme de ce mémoire, il apparaît qu'une notion permet d'englober la plupart des éléments déjà vus au sein d'un cadre plus large. En effet, la construction de la mélodie en une ligne conjointe répartie sur plusieurs registres, l'alternance des textures rappelant le « *Đôi ý* » poétique, l'usage de différentes temporalités, ou encore le dialogue entre orient et occident peuvent être rassemblés sous une bannière plus grande : celle de l'exemplification du concept d'opposition/complémentarité.

1 – Définition

Explication de la notion d'exemplification...

Il nous semble éclairant pour l'œuvre de parler d'exemplification. Le terme d'« exemplification » est une notion inventée par le philosophe de l'art Nelson Goodman dans son ouvrage *Langages de l'art*. Exemplifier, c'est être un cas exemplaire. Par exemple, un crayon rouge exemplifie le rouge, car il possède la propriété « rouge », et y réfère. Une œuvre de Mozart exemplifie la tonalité. Elle est un échantillon dont une des propriétés exemplifie la tonalité. Pour expliciter notre propos, voici la citation de Nelson Goodman expliquant ce concept :

« Les liasses de petits morceaux d'étoffe que possède un tailleur fonctionnent comme échantillons, comme symboles qui exemplifient certaines propriétés. Mais un tel spécimen n'exemplifie pas toutes ses propriétés, c'est un échantillon de la couleur, du tissage, de la texture, et de l'impression, mais non de la taille, de la forme, du poids spécifique et de la valeur. Et il n'exemplifie pas même toutes les propriétés – comme d'avoir été achevé un mardi – qu'il partage avec son lot ou la série de fabrication. L'exemplification, c'est la possession plus la référence⁵⁷. »

... et du concept d'opposition/complémentarité

Revenons au terme d'« opposition/complémentarité ». Nous employons ce terme car toutes les dualités qui irisent et structurent l'œuvre, semblent imprégnées des convictions taoïstes de Nguyễn Thiên Đạo, qui aimait à rappeler que toute sa vie, et jusque son prénom, sont liés au tao (« *đạo* » signifie « la voie, le chemin »).

« II
*Car l'être et le néant s'engendrent.
Le facile et le difficile se parfont.
Le long et le court se forment l'un part l'autre.
Le haut et le bas se touchent.
La voix et le son s'harmonisent.
L'avant et l'après se suivent*⁵⁸. »

Dès le deuxième chapitre du *Tao-tō king* (sur les quatre-vingt-un que possède l'ouvrage), nous voyons l'importance des notions contraires qui s'opposent et se

57 GOODMAN, Nelson et Jacques MORIZOT. *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*. Nîmes : J. Chambon, 1998.

58 LAO, Zi et Kia-hway LIOU. *Tao-tō king*. Paris : Gallimard, 2015.

complètent dans le taoïsme. L'image du *yīn* et du *yáng* est, à ce titre, très parlante, puisqu'elle représente une dualité dont les pendants s'opposent et se complètent :

« Le Yin parfait souffle et glace ; le Yang parfait brûle et rougeoit. À deux, ils se rencontrent, s'entremêlent et accomplissent l'harmonie⁵⁹. »

Le compositeur, lors de sa conférence sur les *sept haikai* de Messiaen en 1984 parle d'ailleurs du *yīn* et du *yáng* comme de « forces contraires et complémentaires à la fois⁶⁰. ».

2 – Exemplification musicale

Durant la rédaction de notre mémoire, Nguyễn Thiệp H  l  ne Hi  n nous a fait parvenir une VHS sur laquelle nous pouvons trouver une interview de Nguyễn Thiệp Đ  o par Claude Samuel sur Paris Première datant du 17 avril 1998. Nous avons alors été ravi d'entendre cette phrase du compositeur expliquant très clairement ce point de notre commentaire :

« La vie est issue de la contradiction. Une œuvre d'art est issue également des deux forces, non pas contraires mais complémentaires. La philosophie orientale parle du yin et du yang, deux éléments qui font que la vie existe. Je ne peux pas affirmer que   a soit un côté personnel, mais cette opposition entre la poésie, le pianissimo, et les cataclysmes telluriques, le fortissimo, font qu'une œuvre vive⁶¹. »

Nous n'aurions pas pu trouver une meilleure citation pour confirmer notre intuition de départ. Chaque opposition/complémentarité est ainsi un échantillon possédant les dites propriétés et y référant : il s'agit d'une exemplification. Ces oppositions/complémentarités se retrouvent dans tous les paramètres de *Hoàng H  n*. Elles peuvent être à l'échelle des mouvements, ou de la note, et s'opposer successivement, ou simultanément. Pour des raisons de clarté, nous listerons d'abord les éléments musicaux que le compositeur utilise comme support pour son exemplification, tout en sachant que ces différents éléments sont exécutés et perçus en même temps. Puis nous donnerons un exemple permettant de recouper les catégories précédentes.

Nguyễn Thiệp Đ  o exemplifie donc le concept d'opposition/complémentarité dans sa manière d'écrire :

- les mouvements entiers : le premier mouvement est d'un tempo lent ($\text{♩}=58$), avec des accords tenus sur de longues périodes et une nuance globalement *piano*. Sa durée est de cinq minutes et vingt secondes dans l'enregistrement de Yumi Nara et l'ensemble Ars Nova.    l'inverse, le deuxième mouvement est très rapide ($\text{♩}=138$), avec des valeurs très courtes, et une nuance globalement *fortissimo*. Sa durée est de quarante trois secondes.

59 CHENG, Anne. « Un Yin, un Yang, telle est la Voie » : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*. 1989. p. 35-43.

60 NGUY  N, Thiệp Đ  o. *Analyse des 7 Haikai de Olivier Messiaen*. Op. cit.

61 SAMUEL, Claude et Thiệp Đ  o NGUY  N. *Nguyent-Thien Dao, un compositeur à la rencontre de deux cultures*.

- les modes de jeu : mesure 12, nous entendons des cordes en harmoniques. Les harmoniques permettent de ne pas jouer sur le régime fondamental. Cela permet l'émission d'un son plus doux, plus chaud, qui se rapproche d'un son pur. À cette texture cristalline s'opposent les hautbois en multiphoniques, mode de jeu consistant à jouer plusieurs hauteurs simultanément, formant un son très riche, avec de nombreuses harmoniques. Cette opposition de mode de jeu est également une opposition entre pur et complexe, ou plutôt entre des sons plus ou moins riches en harmoniques.

- les textures : le compositeur confronte une texture téléologique constituée de glissandos mesure 145 à une texture en notes tenues mesure 151.

- les harmonies : l'harmonie des cordes mesure 1 se confronte au pupitre des vents mesure 5. Ce dernier est en complémentarité chromatique (si \flat – si – do – fa pour les vents, contre le si – do \sharp – ré – mi – fa \sharp des cordes).

- les différentes temporalités : les différentes temporalités peuvent être perçues sous l'angle de l'opposition/complémentarité : ainsi, les quatre premières mesures chronométriques se confrontent au temps métrique de la mesure 6.

- les registres : mesure 52, le compositeur oppose de manière violente des accords dans l'extrême-aigu et dans l'extrême-grave. Cette opposition transparait également dans la ligne vocale. La vocalise des mesures 116 à 121 en est un bon exemple. Menée à l'extrême, cette notion de registre influe sur d'autres éléments caractéristiques, puisque, par exemple, le si \flat grave du contrebasson mesure 133 amène la notion de « son discontinu ». En effet, nous entendons alors les tremblements des notes induits par les grandes longueurs d'ondes du registre extrême-grave. Cet effet est d'ailleurs renforcé par l'usage de la corde dévissée à la contrebasse.

- les timbres : mesure 33, Nguyễn Thiên Đạo oppose ses vents dans l'extrême grave aux cordes des mesures 22 à 29 en oscillation dans le registre aigu.

- les densités instrumentales : mesures 41 à 45 le mouvement a une densité instrumentale assez forte, avec tout le pupitre des cordes sur un accord de 11 sons, qui contraste avec le duo chant et contrebasson des mesures 46 à 50.

- les nuances : la fin du premier mouvement fait entendre un contrebasson sur un si \flat 2 *pppp*. Le second mouvement débute aux barres métalliques en quintolet de croches *ff*. Ce jeu sur les nuances peut également être une opposition entre son/silence (mesure 30).

- les tempos : mesure 123, le tempo passe de $\text{♩}=50$ à $\text{♩}=84$, puis à $\text{♩}=52$ mesure 124, $\text{♩}=84$ à nouveau mesure 127, $\text{♩}=54$ mesure 128, soit 4 changements de tempo en 6 mesures.

- le rythme : mesures 59 et 64, tous les instruments présents jouent à partir d'une cellule rythmique différente, chacune fondée sur une division du temps différente (cors 1 en quintolet de doubles-croches, cors 2 en triolet de croches, trompettes en sextolet de doubles-croches, et trombones en doubles-croches).

- la partie vocale : dans la partie vocale, le compositeur oppose le monosyllabisme vietnamien aux mélismes non porteurs d'un mot : les grandes vocalises de la colonne C de notre tableau paradigmatique s'opposent et complètent le monosyllabisme vietnamien.

- l'attaque et la résonance : mesure 95, le compositeur confronte les phénomènes acoustiques d'attaque et de résonance du son. L'attaque est confiée aux tutti de cordes avec cloches et gongs *fff* en valeurs courtes dans le spectre grave, et la résonance aux violons sur une seule note en valeur longue dans le registre suraigu.

- hauteurs stables/hauteurs mouvantes : mesure 90, les glissandos des altos s'opposent à la texture de cordes en hauteurs stables.

Les oppositions/complémentarités sont extrêmement nombreuses, et nous pourrions multiplier les exemples. Toutes sont des exemplifications du concept d'opposition/complémentarité et laissent transparaître l'héritage très fort des sagesses orientales sur le langage de Nguyễn Thiên Đạo. Les différents éléments musicaux, que nous avons évoqués séparément, sont bien entendus pensés simultanément par le compositeur, et perçus simultanément par l'auditeur. Ainsi, mesure 116, on peut entendre une vocalise a capella (♩=50). Celle-ci va laisser sa place à un *tutti* massif mesure 123, nuance *fff* en valeur très courte, avec des cordes accentuées dans l'aigu laissant entendre un cluster micro-tonal de 10 hauteurs saturant un intervalle de quinte diminuée. La trompette est en fréquence suspensive aiguë et les bois dans l'extrême aigu. Après cet à-coup violent, la voix, accompagnée cette fois-ci par le registre grave, effectue un saut extrêmement disjoint descendant du Si4 *sff* (croche=84) au Do3 *p* (croche=52), soit un saut de quatorzième d'une des notes les plus aiguës de la tessiture d'une soprano lyrique à l'une de ses notes les plus graves. Ce moment – l'un des sommets émotionnels de l'œuvre – fait s'opposer registre, orchestration, densité instrumentale, nuance, et tempo en seulement quelques mesures. Toutes ces exemplifications sont extrêmement claires et perceptibles pour l'auditeur. Cette grande lisibilité de la dramaturgie musicale est notamment due à l'appétence du compositeur pour les extrêmes : extrême grave, extrême aigu, note la plus aiguë possible, note la plus grave possible, corde dévissée, quadruple pianissimo, triple sforzando, ou encore tempos extra-humains.

Hoàng Hôn est donc une pièce dans laquelle l'écriture contemporaine est profondément au service d'une pensée et d'un héritage orientaux. L'échappée au tempérament égal que permettent la micro-tonalité, les glissandos et les fréquences suspensives, le rapport au temps, comme le rapport à la dramaturgie musicale comme opposition et complémentarité sont des moyens employés par Nguyễn Thiên Đạo pour développer un langage personnel à l'image de son histoire. C'est de cette manière que nous entendons la musique du compositeur. Loin de tout système, celui qui critiquait le sérialisme intégral et le post-sérialisme pour son « côté trop intellectuel qui a permis à des non-compositeurs d'échafauder des sons avec des règles⁶² » utilise les techniques de la musique contemporaine et les met au service d'une pensée vietnamienne pour créer une musique au confluent de deux continents. Ainsi, il réalise un syncrétisme de ses deux cultures française et vietnamienne.

62 NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao. Op. cit.*



CONCLUSION

À l'occasion de la célébration du 600ème anniversaire de la naissance de Nguyễn Trãi, Nguyễn Thiên Đạo reçoit la commande d'une œuvre. Dans *Hoàng hôn*, Nguyễn Thiên Đạo évoque une vie romancée du héros Nguyễn Trãi à partir de poèmes de ce même poète, traduits au XX^e siècle par Đào Duy Anh. Ce cycle est dédié à la voix, que l'orchestre prolonge et élargit. Cette même voix porte haut l'héritage de la langue et de la poésie vietnamienne. Ainsi, la partie de soprano respecte la phonologie de cette langue à six tons, la stylistique particulièrement chantante de sa poésie, et réfère aux nombreuses images invoquées par les mots. Au delà du rapport au texte, toute la musique du compositeur franco-vietnamien est à l'image de son histoire : celle d'un homme détenant une double culture. Ainsi, de nombreux éléments de son langage sont des techniques occidentales utilisées, non pour elle-même, mais pour transposer en musique contemporaine des éléments de pensées orientales.

Si Nguyễn Thiên Đạo est un pont entre orient et occident, il est aussi celui qui s'est tenu à l'écart de toute tradition ou école musicale pour proposer un langage coloré qui lui était propre. En effet, sa quête de « polyphonies célestes » l'éloigne autant de la musique traditionnelle vietnamienne, dans laquelle « l'harmonie et le contrepoint n'existent pratiquement pas⁶³ », que des écoles contemporaines, sérialisme intégral en tête, dont le compositeur trouvait la musique grise. Pensée orientale, recherche de couleur, lyrisme, expression, tous ces éléments forment un langage très original dans la France de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Pour approfondir notre travail, nous aimerions compléter notre analyse par celle d'autres œuvres du compositeur, dans le but de voir si les axes esthétiques qui émergent de ce cycle peuvent se retrouver. Il apparaît, à l'écoute, des similitudes avec son œuvre *Gio Dong* (1972) pour voix seule, son opéra *My-Châu Trong-Thủy* (1978), ou son oratorio *Les enfants d'Izieux* (1994). Pour autant, les contraintes sanitaires et le temps imparti par l'écriture de ce mémoire ne nous ont pas permis de procéder à une analyse de ces œuvres. Nous aimerions également généraliser les traductions en français de son répertoire en vietnamien, dans le but de faire découvrir ce répertoire qui pourrait toucher un plus grand public et de plus nombreux musiciens si des traductions étaient proposées.

63 TRẦN, Văn Khê. *La musique vietnamienne traditionnelle*. Op. cit.



BIBLIOGRAPHIE

ABROMONT, Claude et Louise BOISSELIER. *Guide de l'analyse musicale*. Dijon. Éditions universitaires de Dijon. 2019. 457 p. (Collection Musiques).

CHENG, Anne. « « Un Yin, un Yang, telle est la Voie » : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*. 1989. p. 35-43. Persée <http://www.persee.fr>.

CONDÉ, Gérard. « À AVIGNON " Écouter-Mourir " de Dao », *Le Monde.fr*. 29 juillet 1980 . En ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/07/29/a-avignon-ecouter-mourir-de-dao_3069514_1819218.html [consulté le 2 novembre 2020].

DIEP, Hung The. « La poésie vietnamienne ». p. 12.

ĐO, The Dung, Thanh Thuy LÊ, et Jean-Louis GOUSSÉ. *Le vietnamien sans peine*. Chennevières-sur-Marne. Assimil. 1994.

FARINE, Manou et François CHENG. *Le chemin du quatrain par François Cheng*. 58 minutes. En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-poetes/le-chemin-du-quatrain-par-francois-cheng> [consulté le 10 décembre 2020].

FÉRAY, Louise-Yveline. *Dix mille printemps: roman*. Arles. Editions Philippe Picquier. 1996.

GOODMAN, Nelson et Jacques MORIZOT. *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*. Nîmes. J. Chambon. 1998.

KHÁNH NHI. *Cách làm thơ thất ngôn bát cú. Các lỗi thông thường trong thơ Đường Luật*. 2020. En ligne : <https://atpacademy.vn/cach-lam-tho-that-ngon-bat-cu/> [consulté le 13 mars 2021].

LAO, Zi et Kia-hway LIOU. *Tao-tö king*. Paris. Gallimard. 2015.

LAOZI, Zhou ZHUANG, LIEZI, et al. (eds.). *Philosophes taoïstes. 1: Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*. Paris. Gallimard. 2006. 776 p. (Bibliothèque de la Pléiade ; n° 283).

LÊ, Thành Khôi. *Aigrettes sur la rizière: chants et poèmes classiques du Viêt-Nam*. Paris. Gallimard. 1995.

LENOIR, Frédéric. *Petit traité d'histoire des religions*. Paris. Points. 2014.

LONCHAMPT, Jacques. « Un opéra vietnamien salle Favart », *Le Monde.fr*. 9 décembre 1978 . En ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/12/09/un-opera-vietnamien-salle-favart_2985612_1819218.html [consulté le 29 septembre 2020].

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical: texte avec exemples musicaux*. Paris. A. Leduc. 2010.

NGUYỄN, Thiên Đạo. *Analyse des 7 Hakai de Olivier Messiaen*. Aix en Provence, Conservatoire de Musique , Acanthes-IRCAM. [s.n.]. 1984. En ligne :

https://medias.ircam.fr/xde6680_nguyen-thien-dao-analyse-des-7-hakai-de [consulté le 1 octobre 2020].

NGUYỄN THIÊN, Đạo. *Hoàng Hôn*. Paris. Salabert. 1979.

NGUYỄN THIÊN, Đạo. *Khóc Tố Như*. Paris. Salabert. 1971.

NGUYỄN, Thiên Đạo, Isabelle MASSE, et Claude SAMUEL. *Nguyen-Thien Dao: une voie de la musique contemporaine, Orient-Occident*. Paris. Van de Velde. 2014. 114 p. (Les maîtres de musique).

NGUYỄN, Trãi et Duy Anh ĐÀO. *Nguyễn Trãi toàn tập*. Editions des sciences sociales de Hanoi. [s.l.]. [s.n.]. 1976.

OUVRARD, Jean-Pierre. « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVIe siècle (1528-1550) », *Revue de Musicologie*. 1981, vol.67 n° 1. p. 5-34.

PHAM, Duy et Addiss STEPHEN. *HO GIA GAO*. Vietnam. Folkways Records (1948-1987), New York, USA. 1965. (Music of Viet Nam). En ligne : <https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/13670/dc/> [consulté le 19 janvier 2021].

SAMUEL, Claude et Thiên Đạo NGUYỄN. *Nguyent-Thien Dao, un compositeur à la rencontre de deux cultures*.

SCHNEIDER, Paul et Trãi NGUYỄN (eds.). *Nguyễn Trãi et son recueil de poèmes en langue nationale*. Paris. Editions du Centre national de la recherche scientifique : Presses du CNRS, diffusion. 1987. 573 p.

THÍCH NHẤT, Hạnh et Marianne COULIN. *La paix en soi, la paix en marche*. [s.l.]. [s.n.]. 2006.

TRẦN, Văn Khê. *La musique vietnamienne traditionnelle*. [s.l.]. Presses Universitaires de France. 1961. 384 p.

CLARTÉ : Définition de *CLARTÉ*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/clart%C3%A9> [consulté le 23 janvier 2021].

SYNECDOQUE : Définition de *SYNECDOQUE*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/synecdoque> [consulté le 13 février 2021].