

Musique contemporaine et conscience politique: quelques thrènes symboliques au regard de la guerre du Viêt-Nam

Pierre Albert CASTANET

Compositeur, Musicologue

Professeur à l'Université de Rouen

Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Resumé. La guerre du Viêt-Nam (aussi appelée deuxième guerre d'Indochine) est une guerre qui a opposé d'une part la République démocratique du Viêt-Nam (ou Nord-Viêt-Nam) et son Armée populaire vietnamienne soutenue matériellement par le bloc de l'Est et la République populaire de Chine et le Front national pour la libération du Viêt-Nam (ou Viet Cong), face à, d'autre part, la République du Viêt-Nam (ou Sud-Viêt-Nam), militairement soutenue par l'armée des Etats-Unis à partir de 1964, à la suite des incidents du golfe du Tonkin par plusieurs alliés (Australie, Corée du Sud, Thaïlande, Philippines).

Mots clés. Guerre du Viêt-Nam, contre-culture, musique, *protest songs*.

Abstract. The Vietnam War (also known as the Second Indochina War) is a war between the Democratic Republic of Vietnam (or North Vietnam) and its Vietnamese People's Army supported materially by the bloc. of the East and the People's Republic of China and the National Front for the Liberation of Vietnam (or Viet Cong), as well as the Republic of Vietnam (or South Vietnam), militarily supported by the United States Army from 1964, following incidents in the Gulf of Tonkin by several allies (Australia, South Korea, Thailand, Philippines).

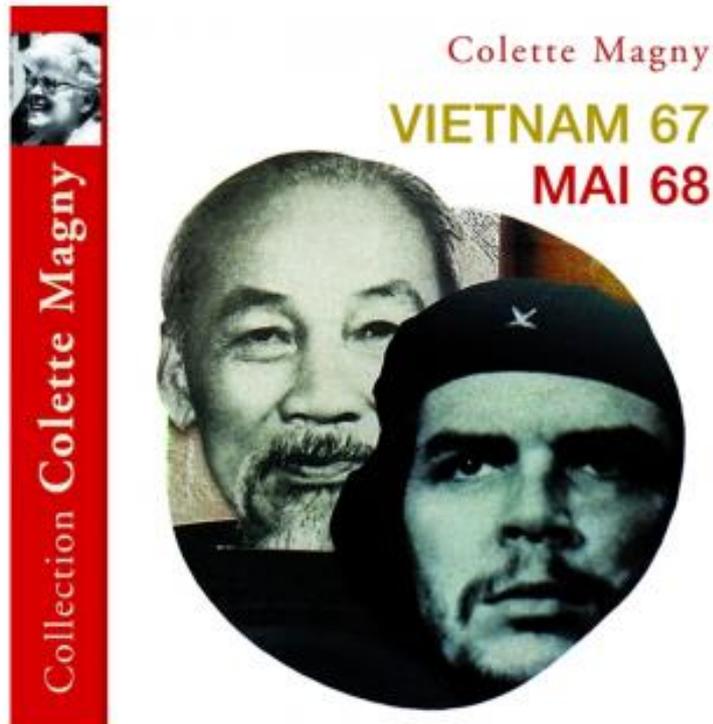
Keywords. Vietnam War, counterculture, music, *protest songs*.

A l'orée des *seventies* et en pleine phase de « contre-culture »¹, au sein de l'essor de plus en plus prégnant des conflits sociaux américains, les formes de la conscience se sont multipliées pour demander collectivement la remise en cause des valeurs fondamentales et essentielles de la société. Ainsi, « une aube nouvelle s'est levée sur l'Histoire américaine. L'empire a été vaincu au Viêt-nam par une guerre populaire »², a relaté Janice E. Perlman. Musicalement parlant, de Luigi Nono à Jimi Hendrix via Henri

¹ Cf. GINTIS, Herb : « Contre-culture et militantisme politique », in *Les Temps Modernes* n°295, Paris, février 1971, p. 1400-1428.

² Cf. PERLMAN, Janice E. : « Les groupes de base aux États-Unis dans les années soixante-dix », in *Les États-Unis en questions, Les Temps Modernes* n°361-362, Paris, Août-Septembre 1976, p. 171.

Tomasi ou Maxime Le Forestier, de Bob Dylan à Bernd Alois Zimmermann via John Baez ou Luc Ferrari, de Nguyen Thien Dao à Colette Magny via George Crumb..., le conflit vietnamien a inspiré bon nombre d'artistes³ mêlant moult expériences sonores vis-à-vis du conflit armé. Faute de place, notre article délaissera la part populaire des *protest songs* pour privilégier quatre formes de conscience politique de portée complémentaire.



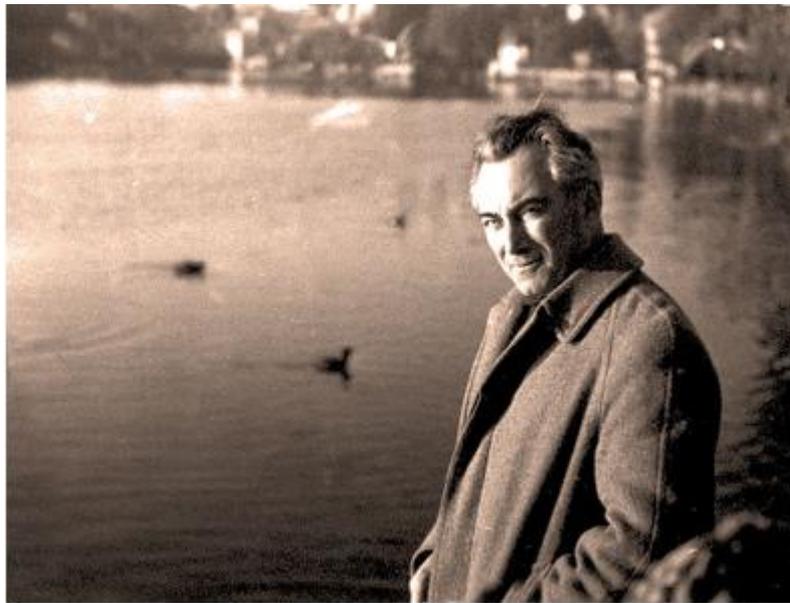
La conscience politique passive : Henri Tomasi

Entre humanisme et mysticisme, la vie et l'œuvre d'Henri Tomasi (1901-1971) tendent vers une indissociable poétique des contraires. En quête d'absolu, chantant sans cesse l'âme corse, le musicien français va se mettre à la recherche de l'indépendance totale. Une certaine forme d'humour et un culte voué pour l'absurde vont de plus émailler l'œuvre néoclassique de ce compositeur indépendant. Au cours des années 1935-1940, sous l'impulsion confuse à la fois des événements historiques et d'une prise de conscience soudaine, Henri Tomasi va lutter pour l'intégrité de son être en oscillant entre interrogation et révolte. « Un beau jour, j'en ai eu marre, je suis parti seul... J'ai écrit à un copain chef d'orchestre qui connaissait un capitaine de cargo effectuant le service entre Bordeaux, le Maroc et Dakar. Il lui a demandé de me prendre à bord. C'est comme ça que j'ai un peu connu l'Afrique »⁴. Fuyant le matérialisme

³ Musiciens ou non – car on songe aussi – entre autres – aux poètes comme Jose Agustín Goytisolo qui a écrit, en 1965, son recueil intitulé *Mourir pour le Vietnam...*

⁴ SOLIS, Michel : *Henri Tomasi –Un idéal méditerranéen*, Ajaccio, Albiana, 2008, p. 15.

désenchanté des temps modernes, Henri Tomasi a ainsi répondu à l'appel de l'ailleurs. C'est dans l'horizon de cette altérité qu'il accède à une secrète intimité spirituelle.



Le compositeur français Henri Tomasi

Par cette intuition, Henri Tomasi va s'engager dans la voie de la réalisation mystique. Fidèle aux mouvements de son cœur, ses sens s'éveillent aux sources de la foi : il se réfugie dans le silence et la solitude du noviciat : « Je fais don de ma naissante notoriété et de ma vie à Dieu, car maintenant je sais que la vérité est là. Je demande pardon à Dieu de tout le mal que j'ai pu faire et que je ferai inconsciemment dans l'avenir, et le remercie pour la grâce qu'il me fait, et surtout de m'avoir révélé la charité, l'amour et l'humilité »⁵. Inscrit en 1944 au Parti communiste français (jusqu'en 1946), il composera l'année suivante un *Requiem pour la paix*.

En 1968-69, il compose un *Chant pour le Vietnam* écrit pour orchestre d'après un commentaire de Jean-Paul Sartre, « manière de s'engager »⁶. A l'origine, ce texte qui sert de prétexte (et qui n'est pas chanté) était une préface pour une exposition de photographies de Roger Pic sur la guerre du Vietnam. La création de ce poème symphonique a eu lieu le 7 décembre 1969 par l'orchestre Padeloup placé sous la direction du compositeur. Dédié à Hô Chi Minh (1890-1969), fondateur de la République démocratique du Viet Nam, l'opus comporte un important pupitre de percussions. Rappelons qu'initié au communisme en France par Marcel Cachin – directeur de *l'Humanité* –, Hô Chi Minh a fondé (avec l'aide de Mao), en 1930, le Parti communiste indochinois. Trente ans plus tard, à l'âge de 70 ans, il soutient la création du Front National pour la Libération du Vietnam⁷.

⁵ *Ibid*, p. 41.

⁶ Cf. interview du compositeur avec Marie-Rose Clozot en 1968 ([www. Henri-tomasi.asso.fr](http://www.Henri-tomasi.asso.fr)).

⁷ Cf. BROCHEUX, Pierre : *Hô Chi Minh, du révolutionnaire à l'icône*, Payot, Paris, 2003.



Drapeau politique représentant Hô Chi Minh

Incluant un thrène⁸ (au chiffre 31), la partition⁹ de Tomasi délivre ici et là quelques clefs d'ordre figuratif : « Attention ! Attention ! les pirates de l'air attaquent » (au chiffre 2), « comme une rafale » (au chiffre 7)...

La conscience politique active : Luigi Nono

Compositeur italien, Luigi Nono (1924-1990) a été l'élève et l'ami de Bruno Maderna puis d'Hermann Scherchen. D'essence sérielle souple, *Espana en el corazon* (1952), *Y su sangre ya viene cantando* (1952), *Epitaffio per Federico Garcia Lorca* (1952-1953), *Romance de la guardia civil española* (1953), *La Victoire de Guernica* (1954)... sont autant d'opus qui ne vont pas renoncer au lyrisme et à l'expressivité. Balisant l'histoire immédiate de résonances critiques, se profile déjà en filigrane un rapport à la voix qui chante (mais aussi témoigne, juge, dénonce, se tait pour mieux suggérer). Certains commentateurs ont qualifié sa démarche d'expressionniste et d'humanitaire. *Il Canto sospeso* (1955-1956) écrit à partir de lettres de condamnés à mort de la Résistance européenne marque cependant un tournant à la fois esthétique et idéologique, soumettant son art aux exigences

⁸ Thrène ou *Threnody*, pièce faisant référence aux chants de deuil, expressions funèbres parfois accompagnées de danses, données en l'honneur de défunts (illustres ou anonymes).

⁹ Éditions Transatlantiques, Paris, 1970.

d'un engagement social et d'une démarche politique (depuis 1952, il est membre du Parti Communiste Italien). A bien tendre l'oreille, un des neuf mouvements d'*Il Canto sospeso* fait chanter en italien : « je meurs pour la justice [...] nos idées vaincront ».



Le compositeur italien Luigi Nono

Aussi, entre révolte sulfureuse et utopie anxieuse, la musique de Nono (acoustique ou électroacoustique) va éclairer –de près ou de loin- son oppression pour les camps de concentration, son opposition au fascisme (*Intolleranza 1960 – 1961*, *Al grande sole carico d'amore –1972-1974*), sa sédition contre l'antisémitisme, contre les guerres d'Algérie, du Viêt-Nam... (*A Floresta e Jovem e cheja de Vida – 1965-66*, *Canto per il Viet-Nam –1972*, *Siamo la gioventù del Vietnam –1973*) ou contre les dictatures d'Amérique latine. « Avec toi, Cuba de Fidel, le drapeau rouge triomphera », écrivait-il en 1969. Dédié au «Front National de Libération du Viêt-Nam... », *A Floresta e Jovem e cheja de Vida* se présente comme une satire virulente contre le conflit armé. Dès le prologue, retentit cette sentence multipliée à souhait : « Comme le disait Marx, nous sommes dans la préhistoire ». Adapté par Giovanni Pirelli, le support textuel en plusieurs langues est constitué de déclarations d'hommes politiques (Fidel Castro notamment lors de la deuxième déclaration de La Havane en février 1962), d'étudiants (de Berkeley), d'ouvriers, de journalistes, de victimes de la guerre du Vietnam (à bien prêter l'oreille, on entend même à un moment les dernières phrases prononcées

entre le partisan sud-vietnamien Nguyen Van Troi –juste avant son assassinat à Saïgon en 1965- et sa femme Phan Thi Quyen).



Le partisan sud-vietnamien Nguyen Van Troi

Il faut dire que, facilement transportable dans la rue ou dans les usines, le support de la bande magnétique va cristalliser des utopies insoupçonnées (*Un volto del mare* –1968, *Non Consumiamo Marx* –1969). Médium chaud, le magnétophone et le microphone vont servir de confident et de diffuseur, de témoin et de sermonneur. Sur les deux bandes magnétiques accompagnant *A Floresta e Jovem e cheja de Vida* (élaborées au studio de la RAI à Milan) figurent, entre autres, des fragments d'un appel du comité américain pour la cessation de la guerre du Viêt-Nam datant du 16 octobre 1965. De même, dans *Contrappunto dialettico alla mente* (1967-1968) pour voix et bande, le madrigal nonien évoque le conflit vietnamien par le truchement du discours des *Black women enraged* du *Harlem Progressive Labor Club*... En fait, en employant à dessein les vertus de l'électroacoustique, Nono va consolider son intérêt pour les effets dramatiques irréels. En dehors des discours de militaires américains, des slogans parisiens de Mai 1968, des injonctions politiques cosmopolites ou des mots d'ordre de poètes (Fidel Castro, Lénine, Mao Zedong, Karl Marx, Che Guevara, Antonio Gramsci, Garcia Lorca, Louise Michel, Bertholt Brecht... font partie de son cénacle privé),

l'usage de la réverbération artificielle, de l'écho enrobant le signal vocal, de l'amplification abrupte, de la dislocation des haut-parleurs, de la mobilité de la projection sonore invite à songer à un monde hallucinatoire mais récrimatoire¹⁰.

En outre, la *Fabbrica illuminata* (1964) est dédiée aux ouvriers de l'Italsidert de Gênes. En raison du contenu politique des paroles, cette «Usine illuminée» a été interdite d'antenne à la radio italienne. Signé par Giuliano Scabia, le livret chanté par une voix féminine utilise des fragments de textes émanant de rencontres syndicales, ces bribes de discours étant émaillées de phrases d'ouvrières et d'ouvriers en lutte. Systématiquement, la sémantique de la soprano est brouillée par l'ajout de sonorités d'un chœur mixte enregistré au préalable. Localement, le compositeur se montre solidaire des revendications des travailleurs tout en fustigeant l'esclavagisme et la misère du monde. Globalement, se situant au-dessus de la réalité (on ne note aucune fascination pour le figuralisme strictement concret), le rapport texte-musique embrasse un matériau final complexe (au sens morinien du terme c'est-à-dire tressé, tissé, non dissociable). Sous un flux de bruits métalliques usiniers, enrichis de reliefs électroniques provenant de la diffusion d'une bande magnétique, se cache un réseau de vérités et de contrevérités verbales enfouies qu'il est bien difficile de démêler d'emblée. Dans ce sillage, *Al grande sole carico d'amore* (1972-74) pour voix solistes, chœur, orchestre et bande magnétique résulte d'un montage d'événements d'essence révolutionnaire couvrant autant la Commune parisienne de 1871, les révolutions russes de 1905 à 1917 que les révoltes ouvrières contre le fascisme à Turin en 1943, les luttes contre la dictature en Amérique latine, sans oublier une fois de plus les combats des guérilleros au Viêt-Nam.

La conscience politique figurée : George Crumb

Un des emblèmes compositionnels du compositeur américain George Crumb reste la partition de *Black Angels* (1970) écrite pour quatuor à cordes électrifié. Dans cette partition chambriste sous-titrée «13 images d'une nature sombre», semblable aux modèles électrifiés des formations pop, et obscène dans son essence, l'amplification systématique des instruments à cordes a travaillé à mettre en exergue des effets hautement surréalistes, en relation stricte avec l'environnement «psychologique» et l'atmosphère «émotionnelle» de la guerre (autant d'images sordides, autant d'affects vécus par les Américains au tournant de la décennie 1970). Précisons que deux notations non anodines figurent en bonne place sur le conducteur: d'une part on peut lire sur la première page: «in tempore belli 1970» (ce qui veut dire: «en temps de guerre»), d'autre part, sur la dernière page est écrit : «achevé le vendredi 13 mars 1970 ».

¹⁰ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Luigi Nono et le message caché: un cheminement vers l'inaccessible », in *Message in a bottle*, programme *Rainy Days*, Luxembourg, 2009.



Le compositeur américain George Crumb

Pour *Black Angels*, le son amplifié des instruments est parfois accompagné d'effets de cordes inhabituels (écoutez par exemple les « sons pédales » de la *Devil Music*) ; le jeu d'archet entre le sillet et la main gauche (pour produire un effet de consort de violes) ; des trilles sur les cordes avec un dé à coudre au bout des doigts... rappelant à bien des égards les pires agissements de Jimi Hendrix, au festival de Woodstock (1969). A la manière d'un Giacinto Scelsi, George Crumb a déclaré : « Il est difficile pour moi de concevoir des sons particuliers, indépendamment de l'ensemble de l'œuvre. Un son n'est jamais un effet. Il doit être partie intégrante de la pièce. J'ai l'habitude d'utiliser le terme d'« ethos », c'est l'œuvre toute entière qui est dans le son »¹¹. Nous l'avons vu, cette pièce pour quatuor hybride montre une fenêtre ouverte sur les troubles « surréalistes » de la guerre américaine. Auréolée par les distorsions électriques, la « parasitose sonore »¹² dénonce un univers chagrin, malsain, impur et sali à dessein. Intermédiaires entre la terre et le cosmos, les quartettistes doivent jouer des maracas, tam-tams et autres water-tunes. Ils ont également à manier des sifflets, à chuchoter et à crier. En fait, « la violence n'est peut-être pas le moyen le plus efficace d'étrangler l'expression –remarquait Vladimir Jankélévitch : car il y a dans ses fureurs mêmes et dans ses outrances quelque chose de suspect qui annonce l'intention passionnée et le tourment, et l'humaine, trop humaine angoisse »¹³.

Néanmoins, à l'époque de la guerre du Viêt-Nam, tout était pour Crumb « sans dessus dessous. Des choses terribles flottaient dans l'air... ils trouvèrent leur voie

¹¹ George Crumb cité dans un dossier collectif (*George Crumb*, Peters Corporation, New York, 1986).

¹² Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris, 1) 1999 / 2) 2007, IIème partie.

¹³ JANKÉLEVITCH, Vladimir : « Ne rien exprimer : indifférence affectée », en *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983, p. 57.

vers les Anges Noirs »¹⁴. En l'occurrence, la pièce n°7 située au strict milieu du cycle condense un thrène¹⁵ en hommage à ces créatures maléfiques, l'image du « Black Angel » restant un moyen conventionnellement utilisé pour symboliser le sujet déchu, ayant perdu toute superbe et tout rayonnement. Car si la symbolique du séraphin candide peut promouvoir la pureté d'un ordre hiérarchique spirituel, celle de l'ange noir veut contrecarrer le message divin et faire des signes avant-coureurs du Sacré, une constatation du malheur terrestre. « En vérité, les liens entre l'appréciation réfléchie de la musique sérieuse, des beaux-arts, de la littérature, d'un côté, la conduite politique, de l'autre, sont tellement obliques qu'ils nourrissent le soupçon que la grande culture, loin de faire halte à la barbarie, peut lui donner un zeste et un vernis particuliers »¹⁶, analysait George Steiner.

Selon Crumb, ce quatuor à cordes a été conçu comme une « parabole de notre monde contemporain tourmenté ». Les nombreuses allusions quasi-programmatiques de la partition sont extrêmement symboliques, « bien que la polarité essentielle –Dieu contre Satan- implique plus qu'une simple réalité métaphysique¹⁷ », a expliqué le compositeur. De plus, à l'évidence anti-propagandiste, cette pièce moderniste est à considérer – de l'aveu même du musicien – comme un « testament humain »¹⁸. D'obédience joycienne, la structure en arche du corpus veut alors signifier le voyage d'une âme humaine dans un parcours retraçant l'envol, l'absence et le retour comme trois stations à entrées plurielles respectivement liées à la Grâce ou à la Bénédicité perdue, à l'Annihilation spirituelle et à l'espoir ou la Rédemption. Comme souvent dans ses partitions, « le musicien ouvre la cage aux chiffres »¹⁹ pour éclairer ce transport balisé en trois étapes (notion de transport ici entendue au sens premier de métaphore).

En effet, ritualisé à souhait, un symbolisme numérolgique des 7 et 13 – cryptogrammes fatidiques- habille tous les paramètres (hauteurs, durées, schémas de répétitions). Entre chiffage rudimentaire et déchiffrement compliqué, George Crumb lutte contre la convenance uniforme et tisse un réseau de connotations à valeur rhétorique (au sens où les figures numériques tendent à rendre plus exaltante l'expression de la pensée). L'ars rhetorica crumbien induit ainsi une logique discursive liée à la revendication et à la réception (voire à la compréhension improbable ou au déchiffrement problématique) de l'auditoire. Dans ce cadre, la technique de la citation peut être un des moyens rhétoriques qui

¹⁴ Programme de *Musica 96*, Musica, Strasbourg, 1996, p. 54.

¹⁵ Ce thrène développe un jeu de densité allant de l'unisson joué *piano* à la texture en quatuor exécutée triple *forte*, le graphisme faisant penser à une étude sur les arborescences xénakiennes.

¹⁶ STEINER, George : *Passions impunies*, Gallimard, Paris, 1997, p.301.

¹⁷ CRUMB, George : livret du CD Elektra Nonesuch 7559-79242-2.

¹⁸ George Crumb cité par STAROBIN, David : « Unto the Hills ; Black Angels », livret du CD Bridge Records 9139, 2003.

¹⁹ Expression de Jean COCTEAU relevée dans *Le Coq et l'Arlequin* Stock Musique, Paris, 1979, p. 45.

tend à impliquer fortement l'auditeur²⁰. En 1964, Roland Barthes a écrit que «déchiffrer les signes du monde, cela veut toujours dire lutter avec une certaine innocence des objets»²¹. A certains endroits de la partition de *Black Angels*²², ces chiffres sont à compter rituellement à hautes voix en différentes langues (dont l'allemand, le français, le russe, le hongrois, le japonais, le swahili). Entre l'énoncé compris et la formule incompréhensive, les éléments crypto-dramatiques d'une maïeutique intense sont petit à petit révélés car, comme l'a expliqué Michel Imberty, « le sens naît de la tension entre la signification usuelle latente et la stylisation qui déguise cette signification par le contexte »²³.

Renvoyant indirectement mais symboliquement à la sphère sociopolitique, la figure du Diable est présente au niveau de l'intervalle de triton (*Diabolus in Musica*) ainsi que dans la figure stylistique du trille, faisant référence au célèbre *Trillo di diavolo* de Tartini. Celle de Dieu sera confortée par des effets de pureté d'harmonica de verre (jeu d'archet sur une série de verres en cristal accordés modalement et colorés par un fond en si bémol majeur). Entre convention et invention, il existe également plusieurs allusions à la musique tonale: une citation du quatuor de Franz Schubert *La jeune fille et la mort*, une *Pavane Lachrymae*, une *Sarabande*... sans parler des références à la séquence latine du *Dies Irae* (signifiant « Jour de colère »). Cette musique virtuose du Diable qui est confiée principalement au premier violon jouant le personnage de la « *Vox Diaboli* » est suivie d'une *Danse macabre* «grotesque» et « satirique ». Accompagnée par un trio jouant parfois de la percussion, la « *Musique du Diable* » aura son pendant dans la « *Musique de Dieu* », calme et sereine, interprétée par le violoncelle solo, accompagné par un trio homorythmique de verres en cristal. Traitée comme un pamphlet satirique, la « *Danse macabre* » qui suit demandera le complément de sifflet et de maracas.

Jouant sur la phénoménologie de l'intertextualité, l'art sonore de Crumb verse, notamment grâce au *gestus* citationnel, dans la catégorie type des propositions postmodernes²⁴. Hybridé par maints réseaux métaphoriques, il emprunte « le symptôme engagé d'une musique qui souhaite briser l'interdiction du souvenir »²⁵. La poésie crumbienne galvanise également les plis et les replis de l'«écriture polyphonique» –au sens butorien du terme²⁶– car il est loisible d'entrevoir dans

²⁰ Cf. PASTICCI, Suzanna : « Rhétorique et citation dans la musique du XXe siècle », in revue *Musurgia* vol. XII – n°1-2, 2005, p. 103-107.

²¹ BARTHES, Roland : « Cuisine du sens », in *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985, p. 228.

²² Cf. la partition grand format éditée à New York par Peters Corporation.

²³ IMBERTY, Michel : *Les Ecritures du temps*, Dunod, Bordas, Paris, 1981, p. 16.

²⁴ Cf. WEBER, Horst : « George Crumb : Amplified Piano – Amplified Tradition. Zur Kritik 'Postodern' Komponierens », in *Das Projekt Moderne und die Postmoderne* (W. Gruhn, ed.), Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1989.

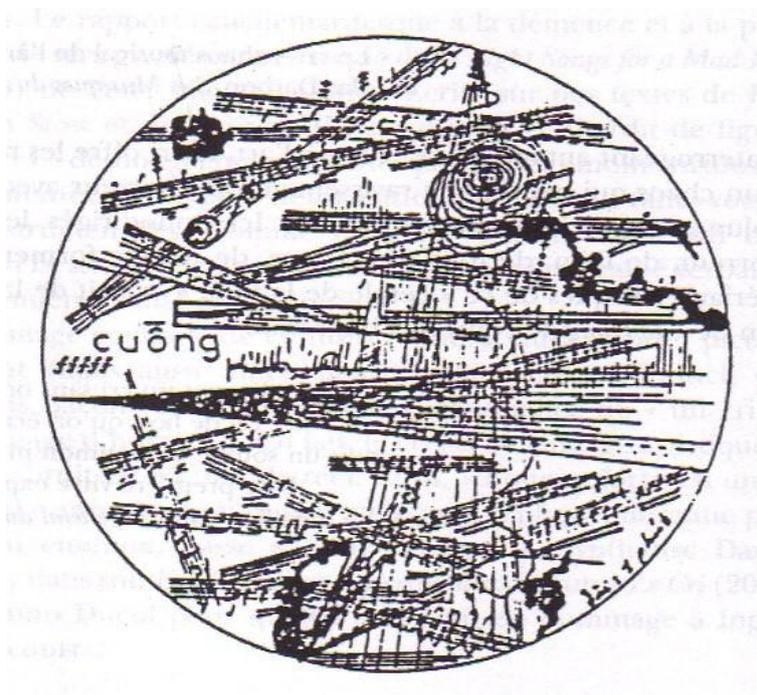
²⁵ RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice : *Musique et postmodernité*, Coll. Que sais-je n°3378, Presses Universitaires de France, Paris, 1998, p. 44.

²⁶ Cf. BUTOR, Michel : *Répertoire II*, Minuit, Paris, 1964.

cet entrelacs figuré moult valeurs de plurivocité de lecture, d'entendement et de compréhension, maints critères de pluralité d'images, de sens et de sensations²⁷.

La conscience politique figurante : Nguyen Thien Dao

Daniel Sibony a rappelé que « l'émotion est l'entre-choc de deux mouvements qui produit une ouverture, un appel à sortir du cercle où l'on s'est enfermé – faute de pouvoir faire autrement. L'émotion est un mouvement dans le mouvement déjà en cours, pour justement sortir du cercle répétitif. Pour en sortir, il faut le reconnaître ; et dans cette reconnaissance l'émotion prend sa source, pour faire en sorte qu'on soit touché, atteint par l'événement d'être »²⁸. Est-ce alors un hasard si Dao a enfermé la scène de la folie hurlante de *Gio Dong* dans un cercle au contenu tant complexe qu'indéchiffrable ?



Cri de folie extrait de *Gio Dong* (1973) pour voix seule de Nguyen Thien Dao (Ed. Salabert, Paris)

Conçu pour voix seule, *Gio Dong* (1973) de Nguyen Thien Dao (élève d'Olivier Messiaen) est présenté comme une œuvre ouverte réunissant pour alimenter des séquences libres de courts extraits de textes vietnamiens –voire de mots isolés sans sens précis- choisis exclusivement pour leurs sonorités musicales. Bruit, rire, souffle, râle, cri, déclamation, convulsion, chant, silence accompagnent l'union musicale légitime de la culture classique vietnamienne avec la pratique active de la musique contemporaine européenne. Instrumentalisée à outrance, la voix spasmodique couvre un ambitus des plus impressionnants (allant de l'extrême

²⁷ CASTANET, Pierre Albert : « Pour une histoire sociale de la musique de George Crumb dans les années 1970 », in *Intersections* n°29 / 1, Société de musique des universités canadiennes, Montréal, 2009.

²⁸ SIBONY, Daniel : « Spectateur, spectacteur », in *La Position de spectateur, Du théâtre, hors série* n°5, Paris, mars 1996, p. 47.

grave à l'extrême aigu et du ppppp au FFFFF). «Le son devient soudain étrangement élastique, suffoquant comme un homme qui meurt, brutal comme un cri de rage et de douleur, diffus comme le bruissement d'une foule lointaine»²⁹, notait Gérard Mannoni. Rappelant à certains égards les tragédies de Sophocle (mais ici transposées dans le contexte de l'histoire immédiate: la Guerre du Vietnam –1964-1975), l'opus solipsiste demande une posture dramatique introvertie afin de caricaturer vocalement la pitié ou la terreur, la guerre ou la folie (attributs d'identification renvoyant à la théorie aristotélicienne de la *catharsis*). A l'écoute des dynamiques extrêmes de *Gio Dong* interprétées par son auteur-même, il est ici aisé de ressentir «l'inverbalisable certitude de la mort dans sa plainte, ou dans son cri, dans son souffle dernier»³⁰.



Le compositeur vietnamien Nguyen Thien Dao en compagnie
de son maître français Olivier Messiaen

Les réminiscences incessantes de la terreur de la guerre ont miné à jamais les années de maturité de Nguyen Thien Dao. Pascal Quignard a d'ailleurs évoqué « le *terror* avant le corps lui-même abandonné tout à coup dans les rythmes et les cris [...] dans une sorte de Capharnaüm sonore qui va sans discontinuer jusqu'au vagissement ultime dans l'expiration de la mort »³¹. Interrogeant autant la science que l'art, les cris et les chuchotements de *Gio Dong* offrent les revers d'un « chaos »³² qui exprime le ravissement ou l'horreur avec parfois une absolue authenticité. Ici mono-dirigés, les témoignages sonores d'horreur, de faim, de maladie et de

²⁹ MANNONI, Gérard : texte du disque 33 tours Erato STU 71114, coll. MFA, 1979.

³⁰ QUIGNARD, Pascal : *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 40.

³¹ QUIGNARD, Pascal : *La Haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris, 1996, p. 101.

³² Cf. DARBON, Nicolas : *Les Musiques du chaos*, L'Harmattan, Paris, 2006.

révolte forment les matériaux basiques d'un cercle belliqueux figurant à la fois la folie, la révolte et la transe³³. A ce propos, Paul Valéry notait encore que « les mots de surprise, accident, étonnement, ignorance, désordre témoignent de notre familiarité avec cette impuissance à défier soit naturellement soit artificiellement l'infinie variété des combinaisons qui nous assiègent intus et extra »³⁴. En dehors des connotations primaires liées à la guerre du Viêt-Nam, l'œuvre se densifie par le dosage libre de la souillure des différents réservoirs mis à disposition du vocaliste et par l'appréhension partielle des divers degrés extra esthétiques de l'entité artistique. Hegel disait en substance que la subjectivité abstraite, c'est-à-dire l'intériorité sans objet, se laisse exprimer par les bruits et les sons, la tâche principale de la musique consistant « non à reproduire les objets réels, mais à faire résonner le moi le plus intime, sa subjectivité la plus profonde, son âme idéale »³⁵.

En guise de conclusion, il faut peut-être déduire que les divers éléments ayant cerné cette thématique identitaire des musiques contemporaines liées à la guerre du Viêt-Nam ont balisé un parcours artistique polymorphe touchant aux conditionnements idéologique et politique des protagonistes tout en louvoyant entre contexte social et histoire immédiate. Passive ou active, figurée ou figurante, la conscience politique des musiciens savants a reflété l'aura épiphane des tempéraments et des croyances. Dans ce cadre médiumnique, les langages des artistes – à la fois indépendants et dénonciateurs, en surface ou en profondeur – ont tenu, chacun à leur manière, à marquer leur engagement tant au niveau éthique de la forme qu'au plan esthétique du fond. Car dans ces conditions extérieures de revendication pacifique, Daniel Charles a perçu que « la juxtaposition des jeux de langage ou formes de vie conflictuels, quelque tumultueux qu'en soient les flux, reflux, et tourbillons, n'interdit nullement, contrairement à ce que l'on dit, croit, ou feint de croire, la sérénité du texte »³⁶.

³³ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Michel de Maule, Paris, 2008, pp. 327-329.

³⁴ VALÉRY, Paul : « Temps », in *Cahiers*, Bibliothèque de la Pléiade, Tome 1, Gallimard, Paris, 1973, p. 1305.

³⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : *Esthétique – La Peinture, la musique*, Aubier, Paris, 1965, p. 160.

³⁶ CHARLES, Daniel : *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 37.