

COMPARAISON ENTRE LES MUSIQUES TRADITIONNELLES
DU CAMBODGE ET DU VIET-NAM

En guise d'introduction

Pour nous, Européens, l'approche des musiques orientales n'est certes pas facile. Ses phénomènes sonores sortent résolument de l'univers géographique, culturel et social qui nous est familier. Pour mieux approcher ces traditions, il sera nécessaire de les situer dans leurs contextes respectifs.

Pour mieux répondre à ce problème d'approche, il m'a paru préférable de présenter une comparaison entre les musiques traditionnelles du Cambodge et du Viêt-nam, deux pays plutôt qu'un seul. Dans la mesure même où leurs différences permettent de mieux appréhender leurs singularités, cette comparaison nous permettra une compréhension plus profonde et plus authentique de ces phénomènes qui nous échappent en grande partie. En outre, une structure comparative confère une dimension supplémentaire au débat : une dimension de relation entre deux cultures. Ajoutons enfin que mettre face à face les traditions khmères et vietnamiennes est une expérience particulièrement intéressante et riche.

En contrepartie, la matière s'en trouve considérablement élargie. Dans le cadre qui nous est imparti, l'ampleur et la densité du sujet n'en permettent qu'un survol rapide, limité à quelques aspects des phénomènes musicaux du cambodge et du Viêt-nam.

Avant de m'engager dans cet exposé, je voudrais rappeler que la musique - et la culture en général - n'est pas la première idée qu'évoquent les noms de Cambodge et Viêt-nam. Un indicible arrière-goût de larmes, de sang, de souffrance, de mort y fait écho. N'oublions pas cela. Avant tout ce que nous allons voir et entendre, il y a des hommes, des femmes, des enfants. C'est à eux, c'est à ces deux peuples, c'est à mon frère et à tous mes amis cambodgiens et vietnamiens que je voudrais, bien humblement, dédier ce modeste exposé.

* * *

- Et comment va Tep ?
- Il va très bien, merci.
- C'est un Viêtnamien, n'est-ce pas ?
- Non, un Cambodgien.
- Oh ! Cambodgien, Viêtnamien... C'est la même chose !

Je n'ai rien dit, mais j'ai pensé : "Heureusement que Tep n'est pas là !"

Il faut savoir en effet que Cambodgiens et Viêt-namiens se considèrent souvent, avec un certain mépris, comme des ennemis héréditaires. Cette hostilité plonge ses racines dans

le profond dualisme qui oppose les deux pays : un dualisme dans l'espace et dans le temps, dans la matière et dans l'esprit.

I- Le cadre général

"Notre sort - étant donné notre situation - est de subir des influences diverses. Mais à nous d'en prendre et d'en laisser, de les fusionner et de les lier harmonieusement pour faire de notre nation une Unité indépendante" (1)

A- Géographie

Le Cambodge et le Viêt-nam constituent, avec le Laos, la Thaïlande, la Birmanie et la partie continentale de la Malaisie ce qu'on appelle si justement l' "Indochine".

Cette Indochine occupe une position tout à fait particulière en Asie. En effet, si l'on prend du recul pour considérer l'ensemble du continent, on constate que tout converge vers elle. L'Inde est fermée : au nord, l'Himalaya, à l'ouest et au sud, des marécages et la chaîne des Ghats qui rendent cette côte peu favorable à un contact avec l'intérieur du pays. Une seule ouverture : la côte orientale, tournée vers le sud-est. La Chine n'a de débouchés que vers l'est - la Corée et le Japon - et le sud : l'Indochine. Ajoutons qu'actuellement, l'Indonésie partage avec le Pakistan le titre de premier état musulman du monde.

Ainsi, l'Indochine apparaît comme un carrefour, un point de convergence des trois principales civilisations orientales : l'Inde, la Chine et l'Islam. En se mêlant, ces influences se sont adaptées à un cadre nouveau et ont donné à l'Indochine et aux Indochinois leurs particularités et leurs caractères propres.

L'Indochine est une péninsule. Ce n'est, en fait, que le prolongement de la chaîne himalayenne qui se déploie vers le sud-est en un vaste éventail pour s'enfoncer lentement dans l'océan. L'ensemble est montagneux, irrégulier, tant dans le relief que dans la configuration générale. Il est traversé par quatre fleuves : l'Irrawaddy en Birmanie, le Mènam en Thaïlande, le Mèkong au Laos, au Cambodge et dans le sud du Viêt-nam, enfin le fleuve Rouge dans le nord du Viêt-nam. Ils ont tracé quatre plaines alluviales fertiles, orientées NNW-SSE, séparées les unes des autres par des arêtes montagneuses.

Cette structure géo-physique est lourde de conséquences ethno-culturelles. En effet, elle appelle à la division et, par conséquent, à une grande diversité de peuples et de cultures.

Tout d'abord, elle impose un clivage entre les populations des plaines et celles des montagnes et des forêts. Les peuples les plus forts s'installeront dans les plaines, plus riches et plus faciles à travailler. Ils pourront y développer des civilisations dites "supérieures". Ce sont principalement les Birmans, les Thaïs, les Khmères, les Chams et les Vietnamiens.

Les autres seront refoulés ou trouveront un refuge dans les montagnes et les forêts peu hospitalières, où les rudes conditions de vie ne permettent pas le même développement que dans les plaines. Isolés, ils constituent les très nombreuses minorités ethniques qui peuplent la péninsule.

D'autre part, les plaines étant assez nettement séparées les unes des autres, les peuples qui s'y sont développés sont restés relativement indépendants et autonomes.

Fils d'une même entité géographique, le Cambodge et le Viêt-nam jouissent d'un climat semblable, tropical chaud et humide; tous deux connaissent - à des degrés différents - le phénomène des moussons autour desquelles s'organise la culture du riz, la vie... Ce sont deux civilisations de plaines qui se sont cristallisées et développées autour de deux grands fleuves : le Mékong et le fleuve Rouge.

Et pourtant, ces deux voisins offrent aujourd'hui des physionomies bien différentes.

D'une superficie de 181.035 km² - soit six fois celle de la Belgique -, le Cambodge se présente comme une vaste cuvette alluviale très plate, ceinturée à l'est, au nord, à l'ouest et au sud-ouest par des massifs montagneux. L'impétuosité du Mékong, fleuve très poissonneux, est tempérée par un grand lac intérieur, le Tonle-sap, qui fait office de régulateur et de déversoir. La faible densité de population (2) rend le ciel relativement clément pour les habitants de ce pays où, dit-on, "la paresse (...) ressemble à la liberté". (3)

Alors que sa superficie n'atteint pas le double de celle du Cambodge, le Viêt-nam compte une population près de sept fois supérieure (4). De surcroît, elle est concentrée sur un faible pourcentage du territoire car la valeur de la terre vietnamienne est très inégale. Ce sont d'incessants combats contre une nature difficile et contre des voisins envahisseurs qui ont forgé l'âme du peuple vietnamien.

B- Histoire

Longtemps avant le III^e siècle avant J.C., les Khmèrs se sont installés dans le bassin du Mékong, les Chams sur la côte orientale de la péninsule. Beaucoup plus tard, la race vietnamienne est apparue dans le bassin du fleuve Rouge.

Quoique des particularismes régionaux existent déjà, une même culture règne dans toute la péninsule : Dong-Son, du nom d'un site du Nord-Viêt-nam. Les Dong-sonneins sont des agriculteurs et des marins qui, dès le VII^e siècle avant J.C. ont développé une civilisation du bronze tout à fait remarquable. Les célèbres "tambours de bronze" en sont une manifestation particulièrement insigne. Mais bientôt, cette disposition culturelle unitaire va se trouver profondément modifiée.

Au III^e siècle avant J.C., la Chine annexe le bassin du fleuve Rouge. Les Vietnamiens sont mis à l'école chinoise pour un millénaire. Et Bernard-Philippe Groslier a pu dire : " L'Empire colonise au sens absolu du terme, impose sa marque totale. En sa terre, il ne restera rien qui ne soit chinois, ou bien alors ce sera une zone de toute récente occupation".(5)

Parallèlement à ce mouvement, dans le courant des premiers siècles avant et après J.C., des marchands indiens débarquent dans le sud de la péninsule et y fondent des comptoirs commerciaux. Progressivement, ils se mêlent à la population autochtone et la culture indienne s'impose dans le sud. Ainsi vont naître les royaumes du Fou-Nan et du Champa, tournés vers la mer et le commerce maritime. Au VI^e siècle, le Fou-nan décline puis disparaît. Lui succède un nouveau royaume indianisé, le Chen-La. Plus étendu que le précédent, son économie est cette fois centrée sur la terre.

Le VIII^e siècle est une époque de troubles politiques internes pour le Chen-La. Affaibli, le royaume ne peut résister aux raids des Javanais qui, finalement, imposent leur tutelle à une grande partie de la péninsule. Mais dès la fin du siècle, un roi khmèr libère son pays du joug javanais. Son règne inaugure une nouvelle période, âge d'or de la culture khmèr : Angkor, du nom de la nouvelle et glorieuse capitale. Quatre siècles plus tard - XII^e et début du XIII^e siècles - l'Empire khmèr atteint son apogée : il couvre la quasi totalité de la péninsule.

Néanmoins, dès le XIII^e siècle, toutes ces données vont rapidement basculer. À la fin du XII^e siècle, un roi khmèr se convertit au bouddhisme : humanité, renoncement, tolérance, humilité. On est loin des fastes divins de l'hindouisme khmèr ! L'assise du pouvoir royal s'en trouve ruinée et l'Empire se disloque. L'effondrement est d'autant plus brutal que, dans le nord, les Vietnamiens et les Thaïs font montre d'une vitalité accrue.

En effet, au Xe siècle, après dix siècles d'attente et de résistance, les Vietnamiens se sont dégagés de l'emprise de l'Empire de Chine. Dès le XII^e siècle, refoulés par les Mongols et poussés par des besoins économiques, ils entament une irrésistible descente vers le sud qui, au XIX^e siècle, fera d'exu les maîtres de toute la côte orientale de la péninsule.

Au nord-ouest, les Thaïs suivent une évolution parallèle. Progressivement, ils prennent possession de la plaine du Mènam et d'une grande partie de celle du Mèkong. Après 1431 (6), Angkor est définitivement abandonnée, car trop proche de ces turbulents voisins.

Ces divers mouvements ne s'arrêteront qu'au XIX^e siècle, suite à l'intervention française en Indochine. Celle-ci stabilise une situation politique complexe et critique, en particulier pour le Cambodge. Mais en même temps, l'intrusion

de la France marque un nouveau tournant. Malgré toute l'attention apportée aux traditions autochtones, une nouvelle vision du monde s'impose : la vision occidentale. Elle va bouleverser la vie politique, économique, sociale, religieuse et culturelle des différents pays désormais en marche vers la "modernité", au sens occidental du terme.

La seconde guerre mondiale voit naître la lutte pour l'indépendance, mais ceci est une autre histoire.

De ce bref aperçu historique, tirons quelques conclusions sommaires, mais utiles pour notre propos.

A l'origine, l'Indochine constituait une entité culturelle relativement unitaire. Dans la suite, elle s'est vue scindée en deux : le nord - le futur Viêt-nam - est entré dans la sphère d'influence chinoise; le sud - ce qui deviendra plus tard le Cambodge - dans celle du monde indianisé. A cela sont venus s'ajouter d'autres éléments, principalement javanais, musulmans et occidentaux.

Ces différents paramètres ont laissé leur empreinte dans la culture : un fonds commun - très lointain et difficile à cerner -, inde et Chine, Java et l'Islam, tout cela fondu dans des caractères particuliers proprement khmèrs ou vietnamiens pour le cas qui nous occupe. Ne négligeons pas non plus le rôle de l'Occident qui a profondément altéré ces données.

Avant d'aborder le phénomène musical, je voudrais encore souligner quelques traits importants.

1° En contrepartie de son extension territoriale toute en longueur, le Viêt-nam a perdu son unité. C'est ainsi que, notamment au niveau culturel, il est souvent nécessaire de distinguer le nord, le centre et le sud du pays.

2° Les Thaïs ont recueilli, adopté - et aussi adapté - l'héritage culturel d'Angkor. Et c'est en grande partie par l'intermédiaire du Siam que les Khmèrs ont pu renouer avec leurs propres traditions musicales et chorégraphiques classiques.

3° L'immense variété ethno-culturelle qui caractérise l'Indochine rend utopique tout relevé exhaustif à l'échelle péninsulaire, dans quelque domaine que ce soit.

4° Enfin, le cadre de cet exposé impose une schématisation et une simplification extrêmes d'une matière complexe et riche. Au-delà de cette analyse, il est donc important, et même nécessaire, de rester très souple et de garder un esprit ouvert.

II- La musique au Cambodge et au Viêt-nam

Je développerai le phénomène musical en quatre points. Dans un premier temps, je présenterai brièvement les pensées

musicales khmère et vietnamienne, leur façon de voir, de concevoir, d'entendre la musique, son rôle dans chaque société. Nous enchaînerons en parlant d'organologie : comparaison des instruments de musique traditionnels des deux cultures. Enfin, après quelques mots sur les genres musicaux, je m'efforcerai de dégager les théories musicales, ou plutôt les principes esthétiques généraux propres à chacune des traditions envisagées.

A- Présentation générale de la pensée musicale dans les deux pays.

Commençons donc par définir les principaux caractères des musiques traditionnelles du Cambodge et du Viêt-nam.

Nous avons affaire à deux pays voisins, mais la géographie et l'histoire en ont fait deux mondes bien distincts. C'est ainsi que, musicalement, le Cambodge, la Thaïlande, le Laos et la Birmanie appartiennent à une même famille. Le Viêt-nam, quant à lui, fait partie d'une autre famille, où figurent la Chine, la Corée, le Japon et la Mongolie.

Toutes ces musiques sont de tradition orale. Des notations musicales (7) existent, mais elles ne servent généralement que durant l'apprentissage. Ce ne sont que des aides-mémoire, le plus souvent sans indications rythmiques.

Ce caractère oral de la musique entraîne plusieurs corollaires :

- un répertoire traditionnel relativement limité, plus ou moins fixé à un certain nombre de pièces (8)
- très peu de noms de compositeurs nous sont parvenus.
- Une conception particulière de la musique, que toute notation étoufferait en l'enfermant dans des structures trop rigides. Nous en reparlerons plus loin.

Il n'est pas possible de considérer la musique en tant que phénomène isolé. "En Occident, nous dit Jeanne Auboyer, la culture gréco-latine a habitué à considérer le domaine de l'art comme la réunion de plusieurs arts soigneusement comparimentés (...) En Extrême-Orient au contraire, les différentes branches de l'art sont solidaires les unes des autres et ne sont intelligibles que l'une par l'autre. C'est, en quelque sorte, un art total. L'unité profonde de l'art extrême-oriental réside dans son étroite connexion avec l'univers." (9)

Intimement liée aux autres arts - en particulier à la danse et au théâtre - la musique se trouve en correspondance étroite avec le monde et peut ainsi, tant au Cambodge qu'au Viêt-nam, exercer une action réelle sur l'individu, sur la collectivité et sur l'univers. Mais cette action de la musique sur la réalité est pensée, conçue, justifiée différemment

selon le pays et sa culture. En effet, ce phénomène s'inscrit dans le contexte des conceptions générales sur l'univers propres à chacune de ces cultures. Ce sont là des systèmes complexes qu'il n'est pas possible de développer ici. Essayons néanmoins de donner quelques indications plus précises.

Le Viêt-nam a été, nous l'avons dit, profondément marqué par la Chine et notamment par le confucianisme. Or, Confucius s'est beaucoup intéressé à l'art musical. "La Musique, affirme le Maître, doit contribuer à l'harmonie sociale et apporter la paix au cœur de l'individu.(...)En temps de paix, et sous un gouvernement bienveillant, la musique du pays est douce et gaie. Durant les périodes troubles, des discordances apparaissent et, à la longue, cette musique peut devenir cacophonique, voire irritante et provoquer, par ricochet, l'anarchie.(...)La musique et le gouvernement d'un peuple vont donc de pair." (10)

En Chine comme au Viêt-nam, la musique joue donc un rôle religieux, social et politique tout à fait déterminant. C'est ce qui explique sa dépendance vis-à-vis du Ministère des rites.

Au Cambodge, la fonction de la musique n'est pas aussi clairement définie. Elle est rarement explicite. Néanmoins, l'examen des coutumes traditionnelles démontre que, si le rôle politique est en retrait, les fonctions religieuses et sociales sont d'une grande importance.

Une légende cambodgienne raconte que " Praeh Sethat (Brah Satthā) s'infligeait tellement de douleurs physiques que les Tévodas descendirent du ciel pour le soulager en jouant du pin (11). La douleur du roi fut diminuée de moitié." (12)

Il est intéressant et révélateur de noter que cette légende, comme beaucoup d'autres au Cambodge, est d'origine indienne. L'action de la musique devrait donc être comprise et justifiée dans un contexte hindouiste. Or, les conceptions hindouistes ont eu cours au Cambodge jusqu'au XIII^e siècle. Dans la suite, avec l'avènement du bouddhisme et les profonds changements de la mentalité khmère, la musique, tout en conservant ses fonctions, a été détournée de son orientation hindouiste originelle; ainsi, son action a perdu sa justification.

Ceci ne gêne nullement les Khmères. En effet, il semble que les spéculations sur la musique - on pourrait même dire les spéculations en général - leur apparaissent sans grand intérêt. Pour eux, l'action de la musique est en quelque sorte devenue "magique", alors qu'au Viêt-nam, elle s'inscrit dans toute une mécanique cosmique.

Les musiciens peuvent appartenir à toutes les classes sociales, depuis les plus humbles jusqu'aux sommets de la hiérarchie. Remarquons toutefois que chaque catégorie socio-culturelle se trouve plus ou moins attachée à des types particuliers de musique. Il est symptomatique de constater qu'au

Cambodge, " les villages sans musiciens - très rares il est vrai - sont considérés comme pauvres au même titre que s'ils manquaient de riz." (13)

Au Viêt-nam, la musique est le premier des quatre arts nobles, musique, poésie, peinture et échecs.

La musique occupe donc une place très importante au sein des sociétés khmères et vietnamiennes. Elle apparaît comme étant essentiellement fonctionnelle : elle agit sur l'homme et sur l'univers mais doit aussi participer aux cérémonies, aux travaux quotidiens, accompagner la danse et le théâtre. Mais elle peut aussi être écoutée pour le seul plaisir de l'ouïe. Cet aspect occupe même souvent une situation privilégiée et il serait intéressant de comparer les statuts respectifs de ces "musiques de divertissement" dans les deux sociétés.

Quoiqu'il y ait encore bien des choses à dire sur ce sujet, force nous est de clore ici ce premier chapitre.

B- Organologie

L'espace qui nous est imparti proscrit tout détail; il ne sera pas possible non plus de prendre en considération la totalité des instruments de musique. Dès lors, j'ai choisi de procéder à la comparaison au moyen de tableaux. Cette méthode, si imparfaite qu'elle soit, a l'avantage d'être à la fois rapide, simple et claire, en même temps qu'elle donne une vision globale du phénomène.

Un mot d'explication sur la manière de lire ces tableaux. La description d'un TYPE d'instrument peut se faire à différents niveaux: selon la matière vibrante ou CLASSES, selon le mode de mise en vibration ou ORDRE, la morphologie générale ou FAMILLE et les possibilités mélodico-rythmiques ou GENRES. Notons que ces différents niveaux ne sont pas toujours représentés mais qu'ils peuvent, en sens inverse, compter des subdivisions secondaires.

Premier tableau: CLASSE des CORDOPHONES - voir p.9

Nous ne constatons que très peu de concordances entre les cordophones khmères et ceux du Viêt-nam. Les quelques instruments communs aux deux cultures sont tous d'origine sino-vietnamienne. Leur présence au Cambodge n'a rien de surprenant : outre la proximité géographique et historique des deux pays, un septième de la population cambodgienne est - ou plutôt était, avant la guerre - d'origine sino-vietnamienne.

Toutefois, il faut souligner que ces instruments sont utilisés dans un répertoire, selon une technique et une esthétique, typiquement khmères. Le cas du CHAPEY TOUCH ("petit chapey") est exemplatif à cet égard. Il est identique au YUE K'IN chinois et au DAN NGUYET vietnamien ("luth en forme de lune") à un détail près : alors que ces derniers comportent

Premier tableau: CLASSE des CORDOPHONES

ORDRES	INFRA-ORDRES	FAMILLES	GENRES (14)		CAMBODGE	VIET-NAM
PINCES		Harpidés (15)			(Angkor)	(Hầu)
		Luthidés (16)	1	SADEV	-	
			2	CHAPEY THOM	DÀN TAM	
			3		DÀN DÂY	
			4	CHAPEY TOUCH	DÀN NGUYỄN DÀN TỶ-BÀ DÀN ĐOÀN DÀN XÈN	
		Kytharidés (17)	1	-	DÀN BẦU	
			3	TAKKHE	-	
			13	-	DÀN THẬP LỤC	
			16	-	DÀN TRANH	
		FROTTEES	(archet)	sans pique	2	TRO-U . TRO-I
à pique	3			TRO KHMER	-	
FRAPPES			36	KHIM .	DÀN BAN NGUYỄN	

huit barrettes, CHAPEY TOUCH en possède douze ou treize, comme son "grand" frère CHAPEY THOM ("grand chapey"), instrument typiquement thaï-khmèr. CHAPEY TOUCH a donc été "khmèrisé" quelque peu dans sa morphologie pour mieux répondre au sentiment musical particulier des Cambodgiens.

Deuxième tableau : CLASSE des AEROPHONES

ORDRES	INFRA-ORDRES	FAMILLES	GENRES (18)	CAMBODGE	VIET-NAM	
S O U F F L E S	Biseau	-	Traversidés (19)	(Angkor)	-	
				-	ÔNG DICH ÔNG SẢO	
	Anches:	doubles	Orthoïdés	6 7/8	- KHLOY	ÔNG TIÊU -
				sans pavillon	-	PEY ÂR SRALAY
			à pavillon	-	SRALAY KHLANG KHEK	KÈN TRUNG KÈN TÀU KÈN TIÊU
			libres	-	-	PEY PORK orgue à bouche
	roulée	-	-	PHLOM SLEK	-	

Nous retrouvons dans ce deuxième tableau un schéma similaire au précédent : très peu de correspondances entre les instruments des deux pays. Toutefois, j'attire votre attention sur un instrument particulier, tout à fait populaire : l'orgue à bouche, dont l'usage s'est répandu en Indochine et dans tout l'Extrême-Orient. Il mérite qu'on s'y attarde pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, les représentations de l'orgue à bouche que nous ont laissées les dongsonniens sur les tambours de bronze prouvent qu'il était connu dans la péninsule bien avant la sinisation et l'indianisation, à l'époque préhistorique où une culture relativement unitaire imprégnait l'ensemble de ce qui deviendrait, quelques siècles plus tard, l'Indochine.

Ensuite, l'orgue à bouche connaît en Indochine un développement particulièrement ample, tant dans sa répartition ethnographique que dans ses variétés morphologiques et ses dimensions (certains KHENES laotiens peuvent dépasser quatre mètres de haut)

Enfin, cet instrument est resté utilisé par de très nombreuses peuplades "proto-indochinoises" très conservatrices

qui étaient en place bien avant l'arrivée des peuples sinisés et indianisés. Or, à ma connaissance, le plus ancien exemplaire chinois d'orgue à bouche remonte à l'époque HAN (200 avant - 200 après J.C.). Nous aurions ainsi affaire à un vestige de cette culture pré-indochinoise que nous avons signalée lors du survol historique qui précède. Toutefois, ces quelques indices ne constituent pas des preuves absolues et ceci ne reste qu'une hypothèse.

Des tableaux analogues appliqués aux autres classes instrumentales : membraphones, xylophones, métallophones, lithophones aboutiraient à des schémas plus ou moins similaires. Je me limiterai simplement à en tracer les lignes directrices, à dégager les tendances générales.

Tous appartiennent à l'ordre des instruments frappés. Dans les deux pays, le rôle des instruments à percussion est capital. Il faut cependant souligner l'important développement des percussions mélodiques au Cambodge avec RONEAT EK et RONEAT THUNG (xylophones aigu et grave), KONG VONG THOM et KONG VONG TOUCH (grand et petit jeu de gongs circulaires), RONEAT DEK (métallophones à lames d'acier). La présence de ces instruments donne une couleur sonore tout à fait particulière et très caractéristique aux formations orchestrales cambodgiennes qui les utilisent.

Ce timbre est étranger au Viêt-nam. En effet, si ce genre d'instrument n'est pas vraiment inconnu dans ce pays, il n'en reste pas moins inusité à l'heure actuelle. De toute façon, il n'a jamais connu l'importance capitale qu'il a dans la musique khmère.

C- Genres musicaux.

Un genre musical peut lui aussi se définir à plusieurs niveaux :

- 1° Il remplit une fonction particulière déterminée.
- 2° Il atteint à l'accomplissement de cette fonction à travers un répertoire spécifique.
- 3° Il s'exprime dans une formation orchestrale déterminée.

Il faut remarquer que la composition d'un orchestre ne peut pas être trop rigide. Dans la mesure où elle dépend de la disponibilité des musiciens et des instruments, elle est sujette à certaines variations, ce qui n'altère en rien ses caractères traditionnels.

Dans le 3e tableau ci-après (p.12), j'ai établi une comparaison entre les principaux genres musicaux khmères et vietnamiens, selon les catégories de fonctions que Monsieur TRAN VAN KHÉ a définies pour la musique vietnamienne.

Troisième tableau : Les principaux genres musicaux (p.12)

Troisième tableau: Les principaux genres musicaux

FONCTIONS	CAMBODGE	VIÊT-NAM
Musique de cour	PHLENG PINPEAT PHLENG MOHORI (ensembles)	Musique de la salle supérieure Musique de la salle inférieure
Musique de cérémonie et musique religieuse.	PHLENG KHMER PHLENG CHHAYAM PHLENG KHLANG KHEK PHLENG KONG SKOR	DAN DAI NHAC (nord) NHAC NGU AM (sud)
Musique liturgique	Musique liturgique bouddhique (petit véhicule)	Musique liturgique bouddhique (grand véhicule)
Musique de divertissement	Musique de divertissement (pas de forme déterminée)	HÁT A ĐÀO (nord) ("chant des chanteuses") CA HUẾ (centre) ("La musique de Huê") Musique du sud.
Musique de théâtre	PHLENG PINPEAT (danse classique et grand théâtre d'ombres) NANG KALUN (petit théâtre d'ombres)	HÁT CHÈO (théâtre populaire) HÁT BỒI (théâtre classique) HÁT CAI LƯỜNG (théâtre rénové)
Musique populaire	grande variété	grande variété
	Chants alternés	

Il n'est pas possible de développer ici chaque genre en particulier. Je me limiterai donc, une fois de plus, à quelques remarques générales.

Entre deux sociétés traditionnelles dont les besoins restent proches, il est normal de constater une correspondance de fonction. En sens inverse, étant donné ce que nous avons vu dans les chapitres précédents, il est tout aussi normal de noter que les formations orchestrales khmères et vietnamiennes n'ont que très peu de points communs.

Quant aux répertoires, ils répondent à des principes esthétiques fondamentalement différents. Nous les examinons plus loin.

Comme on peut s'en rendre compte, la comparaison entre genres musicaux apparaît comme étant extrêmement difficile et délicate, tant les rapports entre les deux cultures sont divergents. Je conclurai donc en appelant une fois de plus à la souplesse. Les distinctions de genres par fonctions sont beaucoup moins rigoureuses qu'elles n'apparaissent sur le tableau, surtout en ce qui concerne le Cambodge. Par exemple, l'orchestre PHLENG KHMER est utilisé au palais en certaines circonstances; inversement, la formation PHLENG PINPEAT ne se rencontre pas seulement au Palais royal, loin s'en faut ! Comme tout schéma, ce troisième tableau a une valeur essentiellement didactique et simplifiée considérablement la réalité. Ne nous laissons donc pas abuser.

D- Théories musicales - Esthétiques générales.

Le caractère oral de ces musiques relativise toute idée d'abstraction théorique. Les musiciens cambodgiens et vietnamiens sont avant tout des praticiens; jamais ils n'ont élaboré de "théorie musicale" au sens occidental du terme ou, s'ils l'ont fait dans le passé, il n'en reste rien. Nous devons donc nous efforcer, non pas de créer ces théories, mais bien de dégager les tendances générales et les idées directrices, les principes esthétiques des pensées musicales khmère et vietnamienne.

Nous diviserons ce chapitre en trois paragraphes :

- 1° le développement modal - 2° le développement polyphonique-
- 3° le développement rythmique.

1° - Le développement modal

Le concept de mode englobe une série de réalités musicales très diverses, allant de nos modes majeurs et mineurs aux RAGA indiens et aux TIAO chinois, en passant par les modes grecs et grégoriens. Il convient donc de préciser cette notion, afin qu'elle puisse nous servir le plus efficacement possible.

Le musicologue TRAN VAN KHÊ en a analysé les composantes (21). Selon lui, un mode se caractérise par :

- 1° une échelle déterminée
- 2° une hiérarchie entre les degrés de cette échelle
- 3° des formules mélodiques caractéristiques
- 4° des caractères spécifiques secondaires tels que des ornements, des registres préférentiels, des tempi, etc.
- 5° un sentiment modal.

La modalité est donc un phénomène complexe. Aussi, plutôt que d'opposer musiques "modales" et "non-modales" en un simple dualisme, je vous propose la notion de "degrés de modalité" ; une échelle graduelle sur laquelle se situeraient les traditions musicales en fonction du nombre des conditions susmentionnées qui sont remplies, leur ordre n'ayant qu'une importance secondaire.

Appliquons d'abord ce modèle à la musique cambodgienne.

Echelles - Tous les auteurs s'accordent à dire, avec parfois quelques réserves, que l'échelle de base de la musique classique khmère est l'heptaphonie tempérée, c'est-à-dire la division de l'octave en sept intervalles égaux. Mais cette heptaphonie tempérée est chose très théorique. En pratique, l'accord des instruments reste empirique et très approximatif. En effet, exception faite de l'Inde, la justesse n'a pas la même valeur en Orient que chez nous. . . Au Cambodge, des variations de l'ordre du quart de ton ne sont pas rares, même au sein d'un orchestre !

Tous les degrés de cette échelle n'ont pas la même importance. Un, plus généralement deux restent secondaires; ils sont même souvent absents. La plupart des mélodies ont donc un caractère pentaphonique - ou hexaphonique - mais sont néanmoins basées sur l'heptaphonie tempérée.

Signalons encore l'usage d'autres échelles, tri- ou tétraphoniques de divers types. Mais tout cela est encore très mal connu à l'heure actuelle.

Les musiciens ont la possibilité de passer d'une échelle à l'autre. C'est ce qu'on appelle la METABOLE, qui correspondrait à une modulation au sein d'échelles pentatonales. Cette pratique est très fréquente au Cambodge comme au Viêt-nam.

Hiérarchie entre les degrés de l'échelle - A l'audition, il apparaît nettement que certaines notes ont plus de poids que d'autres. On s'y attarde, elles reviennent sans cesse alors que d'autres sont à peine effleurées. Cette impression est confirmée par l'analyse des transcriptions qui ont été faites. On peut donc valablement parler de hiérarchie entre les degrés des échelles, bien que cette notion ne soit pas explicite.

Aucun auteur ne parle, à propos de la musique du Cambodge, de formules mélodiques ou d'éléments que l'on pourrait qualifier de caractères spécifiques secondaires susceptibles d'être rattachés à un mode particulier. Malheureusement, je ne dispose ni du matériel, ni de documents suffisants pour pouvoir approfondir ce problème.

Quant à la conscience modale, on peut dire qu'elle n'existe pas. L'émotion est présente, mais elle ne provient pas d'une structure interne définie que l'on pourrait appeler mode. Elle découle, d'une part, de la structure externe - formation, thématique, technique - et, d'autre part, du climat général qui entoure l'événement musical.

En conclusion, on peut dire que la musique cambodgienne ne présente qu'un faible degré de modalité.

En revanche, la musique vietnamienne est "modale", au sens le plus fort du terme. Tous les degrés de modalité se retrouvent combinés dans ce que les Vietnamiens appellent DIEU. Ce terme est d'ailleurs souvent traduit par mode.

Ces DIEU déterminent le caractère de la musique. On en distingue deux, comportant chacun plusieurs nuances : DIEU BAC, qui traduit les nuances d'allégresse, de gaieté, de solennité parfois et DIEU NAM par qui on rend la tristesse, la mélancolie ou la sérénité.

Il n'est pas possible ici de développer chacun des aspects de ce système complexe et raffiné. Je me limiterai donc à quelques indications générales.

Comme en Chine, au Japon, en Corée et en Mongolie, ce sont principalement des échelles pentatoniques basées sur le cycle des quintes qui sont utilisées au Viêt-nam. Signalons que, dans la musique populaire, on trouve également des échelles à trois et quatre sons.

Contrairement aux Khmèrs, les Vietnamiens dénomment les différents degrés de leurs gammes et attribuent à chacun une fonction particulière. Ainsi se trouve établi un ensemble sonore hiérarchisé, où le jeu des attractions entre degrés forts et faibles participe au dynamisme et surtout à l'expression particulière commandés par le DIEU. En outre, celui-ci impose notamment l'emploi de certaines formules mélodiques caractéristiques, d'un tempo déterminé et d'une ornementation bien définie et limitée.

2° - Le développement polyphonique

La seule règle explicite régissant la musique khmère s'exprime en un dicton : "Chaque musicien doit suivre son propre chemin et tous se retrouvent au moment voulu" (22)

Ce proverbe met deux fonctions en évidence. D'une part, il souligne l'importance de l'improvisation. Chaque musicien varie et orne le thème à sa manière, selon son sentiment et son propre caractère. D'autre part, il stipule bien que cette improvisation doit s'inscrire dans une structure formelle prédéterminée puisque, aux moments importants, il faut "se retrouver" à l'unisson ou à l'octave. En outre, le musicien doit sans cesse se référer aux autres parties, de manière à se fondre dans l'ensemble tout en conservant son identité.

Il s'agit donc bien d'une musique "polyphonique", mais au sens étymologique du terme. La verticalité n'est pas recherchée pour elle-même, elle n'est que la résultante de la superposition de plusieurs lignes mélodiques. Ce phénomène est souvent appelé "hétérophonie" ou "stratification mélodique, ou en core "polyphonie stratifiée". C'est ce type de phénomène que l'on rencontre au Viêt-nam.

Néanmoins, il faut remarquer une différence d'ordre esthétique, subtile mais importante. En effet, comme le dit TRÂN VAN KHÉ, au Cambodge, c'est le " caractère polyphonique" de la musique orchestrale qui domine alors qu'au Viêt-nam, l'art musical est de caractère "essentiellement mélodique"(23)

3°- Le développement rythmique

Le phrasé musical khmèr et viêtnamien est basé sur des unités cellulaires de deux ou quatre pulsations que l'on pourrait transcrire par des mesures à deux ou à quatre temps. Mais cette coupe simple n'est qu'une base où se greffent des constructions élaborées, une pratique rythmique très souple et souvent complexe.

Une fois de plus, à ce niveau, il semble qu'il faille distinguer Cambodge et Viêt-nam sur une nuance d'ordre esthétique. A l'audition, il apparaît que la rythmique khmère présente un caractère plus dynamique que celle utilisée par les musiciens viêtnameis. Il est difficile de préciser, aucune étude n'ayant été réalisée à ce sujet. Une analyse approfondie serait nécessaire pour confirmer cette impression et surtout, pour la rendre "opérationnelle".

Signalons enfin l'utilisation rare de structures métriques libres.

III- CONCLUSIONS

Tout n'a pas été dit, bien loin de là ! Et tout ce qui a été dit doit être relativisé dans le temps, car tout a évolué et évolue encore, dans l'espace, car certaines données varient d'une région à l'autre, d'un village et même d'un individu à l'autre et par surcroît selon divers facteurs comme par exemple les classes sociales. J'en appelle donc une fois encore à la souplesse et à l'ouverture d'esprit.

Ce soir, mon ambition se limitait à essayer de vous faire découvrir quelques facettes de ces mondes cambodgien et viêtnamien. Nous avons vu ces deux cultures traditionnelles, proches dans leurs besoins et leurs fonctions, se montrer si fondamentalement différentes qu'elles relèvent de deux univers bien distincts. Nous avons vu naître ce dualisme. Nous pouvons donc comprendre que les oppositions formelles et structurelles que nous avons relevées dans leurs musiques ne sont que le reflet d'une opposition plus fondamentale tant dans le caractère et la pensée que dans la vision du monde. C'est pourquoi cette opposition pourrait être mise en évidence à tous les niveaux, depuis la religion et la langue jusqu'aux techniques agricoles et la gastronomie.

Je rappellerai enfin que cet exposé pourrait être mis au passé. L'influence de l'Occident et les bouleversements sociaux, politiques, économiques et culturels qui ont si violemment secoué cette partie du monde ont profondément

marqué la vie et la culture. Quelques hommes s'efforcent de sauver les vestiges de ces riches traditions. Ils ne sont qu'un petit nombre d'isolés, mais il est bon d'espérer.

Espérer ! car du dualisme au mépris et à la haine, il n'y a qu'un pas, hélas trop facilement franchi. Mais je suis convaincu qu'une meilleure connaissance de l'autre, une compréhension plus profonde des autres est un atout certain pour la paix, une paix qui respecterait la liberté, l'individualité et l'authenticité de chacun.

Marc NERA

Licencié en Musicologie ULg.

NDLR - Signalons que la communication de M. NERA était richement et fort judicieusement illustrée par des cartes géographiques, des diapositives et des auditions musicales très suggestives. Certains de ces enregistrements présentaient non seulement de très belles qualités musicales, mais encore un caractère expressif très convaincant.

Notes

- 1- BUCK (Pearl), Terre coréenne, traduit de l'américain par J. TRANEC. Stock, Le livre de poche, 1963.
- 2- En 1970, la population du Cambodge était évaluée à plus ou moins 7 millions d'habitants.
- 3- DANNAUD (J.P.), Cambodge. Lausanne, La Guilde du Livre, 1956, p.54.
- 4- Le Viêt-nam est peuplé de près de 50 millions d'habitants
- 5- GROSLIER (B.Ph.), Les facteurs de l'histoire en Asie, conférence d'information sur l'Indochine, septembre-octobre 1950 et octobre-novembre 1951. Le Cadre asiatique, pp.19-20.
- 6- 1431 est la date du dernier raid thaï sur Angkor.
- 7- Il existe plusieurs types de notations, tant au Cambodge qu'au Viêt-nam.
- 8- Souvent, chacune de ces pièces se trouve attachée à une fonction particulière et précise. Dans la musique de théâtre et de danse - les deux sont indissociables en Orient - chaque thème est porteur d'une signification déterminée; on pourrait presque parler de "Leit Motiv".
- 9- AUBOYER (J.), Les arts de l'Extrême-Orient, Paris, P.U.F., 1949, p.5.
- 10- Cité par THAI VAN KIEM, Panorama de la musique classique vietnamienne dans Bulletin de la Société des Etudes indo-chinoises, n.s., T.XXXIX, n°1, 1er trimestre 1964, p.97.
- 11- PIN : instrument de musique à cordes pincées.
- 12- Cité par BRUNET (J.), L'orchestre de mariage cambodgien et ses instruments dans Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient. T.LXVI, 1979, p.207.

- 13- ID., Idid., p.231.
- 14- Les chiffres de la colonne GENRES indiquent le nombre de cordes de l'instrument.
- 15- Harpidés : instruments dont le plan des cordes est dégagé de la table d'harmonie de sorte qu'il est accessible de chaque côté. Ce sont des instruments de forme triangulaire dont les cordes sont de longueurs inégales.
- 16- Luthidés : instruments montés d'un manche dont le plan des cordes est parallèle à la table d'harmonie. Ils sont portés par le musicien.
- 17- Kytharidés : généralement sans manche, les khytaridés ont également le plan des cordes parallèle à la table d'harmonie. Ils sont posés sur un support, parfois partés.
- 18- Les chiffres de cette colonne indiquent le nombre de trous percés dans le corps de l'instrument.
- 19- Traversidés : l'instrument est disposé perpendiculairement à l'orientation du souffle.
- 20- Orthoïdés : l'instrument prologe directement la colonne d'air.
- 21- TRÂN VÂN KHÊ, Les modes en Afrique et en Asie dans Centre d'Etudes de Musique orientale, n^{os} 8-9, octobre-décembre 1971, pp.1-20.
- 22- BRUNET(J.), op.cit., p.242.
- 23- TRÂN VÂN KHÊ, Viet-nam. Paris, Buchet-Chastel (1967), pp.22-23.

Publications de la Société liégeoise de Musicologie
Fascicule 6 (1984) - Henry DU MONT
MESLANGES - 2e partie : Oeuvres religieuses

A l'occasion du 3e centenaire de la mort de Henry DU MONT (1610-1684), maître de chapelle de Louis XIV, la SLgM. publie la seconde et dernière partie des "Meslanges" édités à Paris en 1657, complétés en 1661. Elle contient la musique religieuse de ce livre. Rappelons que nous en avons publié la 1e partie - 21 Chansons à 3 voix et Musique instrumentale - dans notre Fascicule 4 (1983).

Outre l'indéniable qualité musicale de son contenu, le livre des "Meslanges" présente un intérêt historique certain. En effet, il apparaît comme une oeuvre de transition où Henry DU MONT se prépare à aborder le "grand motet à la française" qui fera sa gloire peu d'années après.

On trouvera le détail du contenu de ces deux fascicules à la fin du présent Bulletin, ainsi que leur prix. Signalons qu'il ne nous reste qu'une vingtaine d'exemplaires du Fascicule 4.
