

Entretien du mardi 09 Janvier 2007

Laurence Bancaud : Quels sont vos souvenirs de votre enfance et de votre jeunesse au Vietnam ?

Tôn-Thât Tiêt : Je suis né dans une famille qui depuis des siècles était dans le mandarinat. Mon père était un haut mandarin (haut fonctionnaire) sous la monarchie. Nous étions dix frères et sœurs.

J'ai eu une enfance calme, relativement heureuse. J'avais des oncles paternels qui s'intéressaient à la musique mais rien de plus. Du côté maternel, j'avais un oncle qui jouait bien du luth – musique traditionnelle – et un cousin, son fils, qui faisait du violon. C'est lui qui m'a donné mes premières leçons de violon avec l'encouragement de mon frère aîné. Personne de la famille ne pensait qu'un jour je prendrai le chemin de la musique, moi non plus. Mon père est mort en 53. Je ne sais pas comment j'ai pu faire de la musique, car tout le monde dans ma famille y était opposé. J'ai eu beaucoup de mal à convaincre tout le monde. Dès mon plus jeune âge j'ai été sensible à la beauté de la nature et de la musique – la musique traditionnelle.

Votre enfance s'est déroulée dans le contexte de la guerre d'Indochine ; comment le viviez-vous ?

Nous vivions au calme, je n'ai pris conscience de la guerre qu'en 1946, lorsque mon frère aîné, celui qui m'encourageait à faire de la musique, est mort à la bataille de Hué. J'avais 13 ans. Depuis je vis avec en mémoire ses paroles, ses conseils de vie : être généreux, être modeste...

Quelle a été votre formation au Vietnam, qu'avez-vous appris ?

J'ai étudié le violon, le solfège, l'harmonie et le contrepoint en leçons particulières à Hué. À cette époque, il n'y avait pas d'écoles de musique au Vietnam. Les trois conservatoires de Hanoi, Hué et Saïgon ont été créés après 1956. Je me souviens qu'en 1956, deux ans après les accords de Genève, la ville de Saïgon organisa le bicentenaire de la naissance de Mozart, et le conservatoire de Saïgon a été inauguré en même temps. Je suis allé à Saïgon pour écouter les concerts de ce festival et je me suis inscrit au conservatoire dans les classes d'écriture. Finalement j'ai décidé d'aller en France pour faire mes études musicales.

Pourquoi et comment êtes-vous venu en France ?

J'ai choisi la France, car pour suivre des études musicales, il fallait aller en Europe, et au Vietnam, c'est la France que nous connaissions. J'étais poussé également par la curiosité, j'avais envie de découvrir la France, mais pour avoir l'autorisation de partir à l'étranger il fallait un motif et j'ai demandé à poursuivre mes études musicales à Paris. J'ai obtenu une bourse pour trois ans. Je pensais au début continuer le violon mais j'ai vu que ce n'était pas possible et j'ai rapidement abandonné pour consacrer tout mon temps à l'écriture. Mais

quand je suis arrivé en France, je n'avais pas l'idée de faire de la composition. Je pensais qu'après mes études d'écriture je rentrerais au pays pour enseigner la musique.

Quel était votre bagage musical en arrivant en France ?

Presque rien ! De la musique classique, je connaissais un peu Bach, Mozart. La musique à partir de la deuxième moitié du XIXème comme Wagner, je ne connaissais pas, du XXème je ne connaissais rien du tout, j'avais seulement quelques pièces de Debussy sur un disque. Ma connaissance musicale était très pauvre. Je ne connaissais que des noms de compositeurs, des styles... en lisant les livres d'histoire de la musique. Il n'y avait rien au Vietnam à cette époque !

Quelle a été votre formation à Paris ?

Quand je suis entré à l'École Normale, j'ai découvert que j'étais nul ! J'ai mis beaucoup de temps à combler mes lacunes, l'enseignement que j'avais suivi au Vietnam n'avait pas été très bon. Heureusement je suis allé très vite et j'ai obtenu ma licence au bout de deux ans. Je suis entré dans les classes de Mr Georges Dandelot pour l'harmonie, et Mme Honegger pour le contrepoint. Mes deux premières années à Paris furent pour moi avant tout une prise de contact avec le monde de la musique. Par la suite je suis entré au CNSM en 1960 dans les classes de contrepoint et fugue. Au contact des autres étudiants, je me suis rendu compte qu'il me fallait aller encore beaucoup plus vite pour rattraper le retard. C'était la course contre la montre pour acquérir le maximum de connaissances. À ce moment-là je suis allé partout écouter des concerts, j'ai beaucoup lu. J'étais dans la classe de Mme Yvonne Desportes pour la fugue et de Mr Noël Gallon pour le contrepoint.

Par la suite, vous avez été élève de Jean Rivier et André Jolivet.

Sur les conseils de mes professeurs, je suis entré en classe de composition en 1962 dans la classe de Jean Rivier. J'y suis resté quatre ans, jusqu'en 1966 et j'ai obtenu trois Prix dans sa classe. Je vous raconte une anecdote : vers la fin de mes études avec lui, devant les autres élèves, Rivier a dit du bien de moi ; il a dit en me désignant : « lui peut aller très loin ! Mais je dois vous dire une chose : au début, je n'ai pas voulu vous prendre, parce que votre musique, vraiment... ! ». C'est pour ça qu'il m'a dit, quand je suis arrivé dans sa classe et qu'il a vu le genre de musique que j'écrivais, de style un peu debussyste, qu'il fallait que je me débarrasse de tout ça ! Il ne faut pas penser à ce genre de musique-là, il faut écrire autre chose.

Quelle était la personnalité de Jean Rivier et la spécificité de ses cours ?

Les cours de Rivier étaient une rencontre de toutes les tendances, toutes les idées. Parfois il transformait le cours en une discussion entre les étudiants sur des sujets divers comme la peinture par exemple.

Indirectement il m'a conseillé d'approfondir la philosophie, notamment les pensées philosophiques orientales, pour m'aider à trouver un style personnel.

C'était un personnage vraiment sympathique et généreux. Au début, je vivais avec une bourse du gouvernement vietnamien et je pouvais loger à la cité universitaire, mais je n'avais

cette aide que pour trois ans. Mon père était décédé depuis longtemps et ma famille n'avait pas assez d'argent pour m'en envoyer. Je vivais avec le minimum d'argent, à peu près 250 francs par mois : je payais ma chambre 150 F. Rivier cherchait des tickets resto pour me les donner, c'est un geste qui m'a beaucoup touché.

Vous avez également été élève d'André Jolivet.

En 1966, j'ai demandé à Jolivet de suivre ses cours en auditeur. J'aimais beaucoup sa musique. Avec lui, je n'ai pas appris grand-chose sur la technique de la musique, mais d'autres choses très importantes pour moi sur l'idée de la composition. Il faisait beaucoup écouter de musique dans ses cours.

Il arrivait souvent très tôt à la classe, et moi aussi, et nous avons souvent bavardé ensemble, pas de musique mais d'autres choses ! C'était un homme très ouvert.

Regardez le texte dans le livre de Lucie Kayas :

Nous parlions de choses très diverses, et parfois du caractère métaphysique de la musique orientale. Mais à cette époque, le problème de la vie de l'univers ne me préoccupait pas encore. Aujourd'hui, avec le recul, je vois mieux l'importance de ces conversations.

[...] Comme professeur, il n'a jamais cherché à me diriger vers un style quelconque, et nos rapports étaient d'ordre spirituel. Sans le savoir, il m'a aidé à approfondir l'idée que Jean Rivier m'avait donnée : « Il faut retourner en Orient pour chercher votre style ». Rivier m'a guidé dans la forme, dans le langage, et Jolivet m'a suggéré de considérer la musique comme un moyen d'expression et non comme une fin en soi.

Vous n'avez pas suivi les cours d'Olivier Messiaen ?

J'avais dépassé la limite d'âge ! Mais sa manière d'enseigner l'analyse m'intéressait beaucoup : il ne décortiquait pas l'œuvre, mais cherchait à en analyser l'esprit.

Quels autres élèves suivaient ces cours à la même époque que vous ? Y a-t-il parmi eux des compositeurs avec lesquels vous avez par la suite entretenu des relations particulières ?

Je me souviens encore de mes amis de classe comme Paul Méfano, Michel Decoust, Jean Paul Holstein, Yves Level, Édith Lejet, Nicole Lachartre, Thérèse Brenet, Pierre Grouvel, Masato Uchida, William Bolcom, Alain Moëne... Je dis souvent à mes amis : dans la vie, la chose la plus précieuse, c'est l'amitié. La musique, c'est autre chose, ce n'est pas plus important que l'amitié, il faut garder l'amitié. À la Radio, je connaissais bien Germaine Canat, Marius Constant, Charles Chaynes, j'ai gardé toujours des contacts avec eux – Marius Constant est mort maintenant- surtout avec Germaine Canat. Elle m'a dit une chose qui est triste : « quand j'étais là, à la Radio, j'avais beaucoup d'amis, maintenant que je n'y suis plus, je n'ai plus d'amis ». Elle occupait une place importante, elle s'occupait de la musique contemporaine. Maintenant, personne ne pense à elle. C'est pour ça que je dis que l'amitié, c'est autre chose que l'intérêt.

J'ai aussi des amis instrumentistes comme Charles Frey.

Ce sont surtout des amis de la classe de Rivier. Jolivet a pris la suite de la classe de Rivier, et des élèves plus jeunes sont arrivés comme Taïra, Philippe Hersant, mais je les connaissais moins.

Voyez-vous des points communs, des parallèles entre votre parcours et celui des autres élèves de Rivier ? Peut-on retrouver des constantes, des choses dans le cours qui vous ont permis de vous orienter ?

Je crois qu'il n'y a pas de points communs entre moi et mes amis. Je suis un asiatique, ma pensée est plutôt orientale et diffère un peu du chemin de mes amis.

Dans la classe de Rivier, il y avait des gens qui écrivaient de la musique complètement sérielle, il l'acceptait. D'autres personnes écrivaient une musique complètement opposée, il acceptait aussi. Rivier ne connaissait pas la musique sérielle, la théorie sérielle, mais il laissait l'élève en écrire : si la musique était belle, il l'acceptait, comme celle de Jean-Pierre Guézec, Decoust, Méfano...

Rivier donnait ses cours chez lui, comme Milhaud. Il y avait une ambiance familiale. On s'amusait beaucoup. Au début, Tisné, qui était plus âgé que nous, était là. Michel Fustet aussi. J'ai vu aussi Tisné à la classe de Gallon.

Vous avez bien connu Maurice Ohana. Quels étaient vos rapports ?

Alain Kremsky m'a présenté Ohana lors d'un concert en 70, il s'intéressait beaucoup aux jeunes compositeurs. Quand je suis rentré chez Jobert en 73, j'ai travaillé sur sa musique et j'ai eu des contacts avec lui. Au fur et à mesure nous sommes devenus amis. Nous étions très proches l'un de l'autre, je l'aimais beaucoup mais pour la musique nous avons des opinions un peu différentes. Par exemple, j'aime la musique de Wagner (pas toutes), lui il ne voulait pas entendre parler de cette musique. Et pour éviter des discussions, je n'abordais pas des sujets qui auraient pu le déranger.

Comme Jolivet, il était en dehors de l'école sérielle, indépendant...

Oui, il était même allergique au sériel ! Il avait horreur de ça. Il fallait éviter le sujet. Je lui ai dit un jour que moi j'avais accepté les sériels. Ce qui importe, c'est que la musique soit belle, le reste ça ne m'intéresse pas, mais lui n'était pas content !

Avec lui, quand on touchait un point sensible, il explosait. Il ne fallait pas parler de Boulez ! En 86, Boulez m'a commandé une œuvre pour l'Ensemble Intercontemporain. Au même moment Ohana venait de terminer son opéra *La Célestine* et il avait besoin de quelqu'un pour faire la réduction de la partition d'orchestre ; il aurait aimé que je fasse ce travail, mais je lui ai dit que je ne pouvais pas, que j'avais une commande de Boulez. Il était un peu vexé, mais à la création de l'œuvre, il était là !

Regardez le texte dans livre sur Ohana :

Il me demandait toujours : « est-ce que tu travailles ? » Je travaille, oui, mais pas tout le temps. Le tempérament des vrais Asiatiques – je ne parle pas de ceux qui sont occidentalisés – c'est de laisser du temps pour vivre, garder le contact avec la nature. C'est une autre forme de travail.

Maurice aussi, quand il était à Carnac, passait beaucoup de temps à contempler la mer ; ça aussi, c'est du travail. Le travail, ce n'est pas seulement à la table.

Vous, les Occidentaux, vous considérez que l'homme est le centre de l'univers ; mais chez nous, en Asie, on pense que l'homme fait partie de l'univers. Nous sommes tout petits. C'est peut-être une notion dont Maurice a trouvé l'illustration avec moi.

Vous m'avez dit que vous vous sentiez proche de György Ligeti, de son monde sonore. Pouvez-vous développer ? Pensez-vous à certaines œuvres en particulier ?

Je ne sais pas si je me sens proche de Ligeti. J'aime sa musique dans son ensemble. J'aime la couleur sonore de sa musique, la structure. Il y a un certain « flou » dans cette musique qui me fait penser à la peinture de Turner, c'est une impression. Je dois avouer que je ne connais pas toutes ses œuvres.

Personnellement, je n'ai jamais eu de choc devant telle ou telle œuvre.

Penderecki m'a surpris à la première rencontre avec sa musique. L'école de Varsovie ! Rodetski est venu présenter sa musique à la classe de Rivier : ça m'a surpris. Pendant une période j'ai été influencé par ce genre de musique. Par exemple, dans *Hy Vong 14* on voit cette écriture-là, par blocs sonores comme chez Penderecki, Ligeti.

Peut-être il y a deux compositeurs qui ont déclenché en moi le style, le langage : d'un côté la manière d'écrire de l'école de Varsovie et la musique de Webern.

Pour son côté épuré ?

Oui. Jusqu'à présent, personne n'a décelé la trace de Webern dans ma musique. Si l'on écoute par exemple même une première œuvre comme les *Cinq pièces pour hautbois et piano*, la partie de piano est un peu dans l'esprit de la musique de Webern, ou bien les trois pièces pour piano. Mais avec un esprit un peu méditatif, de l'Orient. Au début, il y a déjà le mélange des deux côtés.

Avez-vous connu Edgar Varèse (dont Jolivet était élève) ? Est-ce que son travail vous a intéressé, influencé ?

Varèse m'a aidé à élargir l'écriture, mais je suis différent de son esthétique.

Je suis ouvert à tous les styles, toutes les esthétiques, toutes les musiques – je parle de la musique du monde. Chaque compositeur a des belles choses et des choses moins intéressantes.

Henri Dutilleux est le président de votre association France-Vietnam pour la musique. Quels sont vos rapports avec lui ?

Je ne suis pas élève de Dutilleux, mais il a souvent remplacé Jolivet pendant ses absences de Paris. Il était venu une fois à la classe de Rivier pour faire écouter sa deuxième symphonie. Il y a un proverbe chinois qui dit : « si l'on a appris un mot, même un demi-mot de quelqu'un, il faut le prendre pour maître ».

Je suis sensible aux couleurs de Dutilleux et notamment aux couleurs orchestrales.

J'ai suivi Dutilleux de près. Quand Munch a enregistré sa deuxième symphonie, je suis allé écouter l'enregistrement. Je garde toujours contact avec lui. J'aime bien l'écouter. Un jour il m'a dit qu'il avait vu le film *L'Odeur de la Papaye Verte* : « la musique est belle, mais il ne faut pas trop écrire de musique de film ». Peut-être qu'il voit des gens comme Georges Delerue qui au début écrivait des choses intéressantes ; une fois entré dans la musique de film, c'était fini. Il n'a fait que ça ; il y a des belles choses, mais peu intéressantes. Cette musique ne peut pas sortir du circuit du cinéma.

Quand êtes-vous retourné au Vietnam ? Pendant toutes ces années de formation, vous n'avez pas pu ?

Non, pendant la guerre je ne pouvais pas y retourner, et en plus je n'avais pas d'argent. J'aurais voulu car ma mère était encore là. J'ai pu faire mon premier voyage en 1982. Ma mère était encore vivante.

Les Jardins d'autre monde : il y a des liens avec la musique de cour de Hué, surtout les percussions. Si on écoute la percussion de la musique de cour puis ma musique, on voit d'où vient ma manière d'écrire pour la percussion.

Dans *Poème*, il y a le Ca tru. Si on écoute un peu de Ca tru avant, l'auditeur entre facilement dans les deux musiques, le ca tru et la musique contemporaine.