

Le Griim

Journal du Groupe de Recherche sur la Musique
Interdisciplinaire Interlaboratoire International

Éditorial

Le dixième numéro du Griim présente des réflexions sur la musique et les frontières artistiques. Ainsi la rubrique « galerie » d'Iris Le Fur met en avant Alain Joséphine, artiste guadeloupéen s'exprimant dans le domaine pictural selon des inspirations qui souvent touchent des formes ou des contenus musicaux, tout en gardant le souvenir enfantin de sa terre, la Caraïbe.

L'article scientifique de ce numéro est signé Pierre Albert Castanet. Il explore la dimension multidisciplinaire interprétée par différents artistes. Cette action est décrite à travers la notion de transdiction, c'est-à-dire le croisement entre une discipline et une autre (dans les cas présentés il s'agit surtout de la musique) reliées par le sonore. L'étude fournit quatre exemples de rencontres artistiques chez Nietzsche (musique et poésie), Schoenberg (musique et peinture), Scelsi (musique et poésie) et Kandinsky (peinture et poésie). L'auteur nourrit l'étude de quelques exemples tirés de sa propre pratique de compositeur, inspirée d'impulsions à la fois poétiques et artistiques.

Sommaire

p. 2 - La Galerie :
« Alain JOSEPHINE : quand
la topographie du paysage
s'exprime en composition
sonore et visuelle » par Iris
Le Fur

p. 5 - Pierre Albert
CASTANET, « Peinture,
Poésie, Musique : quelques
liens transdictifs »

p. 16 - Comptes rendus de
livres et de disques : Armelle
Babin, Nicolas Darbon, Jean-Michel
Denizart, Kévin Gohon, Solenn
Hellégouarch, Emmanuel Lascoux,
Stéphane Lelièvre, Rosalía Martínez,
Denis Mercier, Gaëtan Puaud, Evan
Rapport, Marie-Hélène Rybicki, Huib
Schippers. - Disques de Pascal
Arnault, Tita Nzebi, Roger Tessier



La galerie artistique

Alain Joséphine : quand la topographie s'exprime en composition sonore et visuelle

Iris Le Fur

Membre associée au LESA, Université Aix-Marseille, France
et au CRILLASH, Université des Antilles, Schoelcher, France

Alain Joséphine propose une exploration de l'espace pictural par une approche visuelle à travers des perceptions et processus musicaux. Sensible à la poésie des paysages de la Caraïbe, Alain Joséphine réalise des créations picturales depuis vingt-cinq ans en Guadeloupe, puisant dans les images de son enfance, passée dans la campagne du sud de la Martinique, à Rivière-Pilote. Après avoir étudié à l'Ecole des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs de Bordeaux, c'est de retour dans la Caraïbe que son art se développe au contact de la nature, habité de la vie en milieu tropical, de cette prégnance de la puissance végétale. Entre cet environnement foisonnant et les réminiscences de l'enfance, une topographie insulaire de fonds et de crêtes prend place sur les toiles de l'artiste et en devient le propos fondateur. La perception visuelle et physique du relief de ces paysages est rendue par un travail vertical en aller et retour entre le ciel et la terre. « La topographie de cette partie de l'île (Rivière-Pilote), et finalement de toute la Martinique, est une topographie où s'enchaînent les « mornes » [les montagnes] et les « fonds » [les vallées]. » C'est un ensemble de perceptions physiques qui guident le travail de l'artiste sur la toile, réalisant une « expérience de la descente vers le fond et de la remontée vers la crête »². Le corps est guidé par la gestuelle d'un « balancement » répétitif qui se réapproprie les caractéristiques paysagères de la Guadeloupe et en particulier celles de Rivière-Pilote.

Dans cette approche du relief et de sa verticalité, s'entremêlent perception de l'espace et perception auditive. L'écoute, l'agencement des sons, des notes, des motifs musicaux conduisent le tracé des motifs picturaux dans une dialectique de l'espace. L'ouïe guide le geste, sculpte la profondeur, éclaire les différents plans successifs qui mènent l'artiste à creuser la surface de la toile ainsi qu'à s'extraire du châssis pour s'ouvrir sur un nouveau monde.

Alain Joséphine, entretien par voie électronique avec Iris Le Fur, 7 juin 2023.

² *Ibid.*



Son acte de création active le « puzzle (de la) pensée de l'existence³ » ; autrement dit, le puzzle des souvenirs d'enfance. Le travail de la terre et l'écoute de la musique classique s'entremêlent. « Je me rends compte maintenant combien la musique d'Igor Stravinsky puis celle de Claude Debussy ont créé en moi une sensibilité à la musique en tant que génératrice d'espace. *L'Oiseau de feu* de Stravinsky et *La cathédrale engloutie* de Debussy, pour ne citer que ces deux œuvres, ont beaucoup compté dans ma façon d'écouter la musique. Autrement dit, à chaque fois que je travaille, je me demande par quels moyens musicaux l'espace et la profondeur sont créés⁴. » Inspiré des mouvements de répétition de la fugue (une forme polyphonique dont le maître est Jean-Sébastien Bach) et par « la profondeur que créent la superposition rythmique des motifs⁵ », Alain Joséphine fait un rapprochement entre une perception physique de l'espace « arpenté » et des motifs musicaux répétitifs pour créer sa « réalité picturale ».

Le corps en tant que réceptacle des perceptions que lui renvoie le monde est un élément central dans la pratique d'Alain Joséphine. C'est par lui que le paysage se ressent et c'est à travers lui qu'il s'exprime. Sans user d'une retranscription exacte de la perception visuelle, des paysages se (re)dessinent grâce à l'expressivité d'une gestuelle singulière et mémorielle. Ainsi se joue un corps-à-corps puissant entre l'artiste et la toile qui fait rejaillir les gestuelles ancestrales du travail de la terre. Les corps arpentent cette terre et la sculptent de leurs pas, de l'authenticité du travail agricole. C'est l'histoire des peuples caribéens et leur lien à leur terre qui s'exprime dans l'acte de création d'Alain Joséphine. Ainsi traduit-il un rapport à la terre qui n'est une retranscription littérale des « aspect de la nature (en) éléments picturaux »⁶. Les actions du peintre trouvent leur origine dans un « besoin de retrouver ce combat, cet effort répété du corps pour qu'advienne l'espace plausible de la peinture »⁷.

L'artiste engendre, sur de grands formats, une énergie qui est l'écho de « l'irrésistible déploiement » de la nature guadeloupéenne dans un espace pictural pensé comme un grand mouvement musical » où les traces s'organisent « dans l'espace de la toile au même titre que le motif distribué dans la fugue »⁸. Musicien et compositeur dans le groupe Iguane Xtet⁹, Alain Joséphine aborde également son travail de peintre à travers sa pratique musicale. Partant de l'analyse de l'écriture contrapuntique - la fugue - qui propose des lignes mélodiques aux différents pupitres à travers un jeu de décomposition du rythme et/ou par modulation de ton, Alain Joséphine réalise des jeux d'association de variations de formes et de tons (de couleurs).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ « Fondé en 2002 en Guadeloupe, Iguane Xtet est formé de musiciens venant d'horizons divers. Les Antilles et l'Europe se retrouvent pour créer une musique aux influences variées, mêlant jazz, rock et musiques caribéennes. La biguine, la mazurka, le funk, le jazz et le gwoka modern s'entremêlent pour donner naissance à des compositions originales où la poésie est toujours présente. Iguane Xtet invite ainsi à découvrir une fusion chaleureuse et colorée où l'improvisation et l'échange sont rois. Musique étrangement familière et pourtant si nouvelle, elle dessine des ponts entre divers univers musicaux, et ce, dans un langage reconnu par tous. » Texte de présentation du groupe sur son site internet : <https://iguanextet.com>.



La culture musicale traditionnelle du gwoka en Guadeloupe est également un élément fondateur de la pratique picturale d'Alain Joséphine. Arpenter le territoire énergétique de la Guadeloupe est une nourriture artistique primordiale pour l'artiste. « Ces moments où l'on ne crée pas comptent tout autant que les moments passés devant l'œuvre¹² ».



Alain Joséphine, « ST 201 », série *Fugue*, 2023, acrylique sur toile, 200 x 300 cm. Avec l'aimable autorisation de l'auteur. © DR

Alain Joséphine « prépare la scène » avant de se lancer dans une gestuelle d'exécution du tableau. Il y a une anticipation des couleurs utilisées et de « la chorégraphie que le corps devra exécuter¹⁰ ». L'espace se construit alors dans « la coexistence de motifs picturaux partageant le même mouvement mais pas la même tonalité, et d'autres motifs partageant la même tonalité mais avec des mouvements différents »¹¹.

Dans un acte de création continue, il développe une sensation perpétuelle de ce qui l'entoure ; l'espace l'habite littéralement. À l'affût, il guette le geste qui fera vibrer l'espace dans toute ses dimensions, avec une énergie qu'il puise tout autour de lui, une énergie intrinsèque aux paysages de la Guadeloupe.

¹⁰ Alain Joséphine, entretien cité.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*



Peinture, Poésie, Musique : quelques liens transdictifs¹

Pierre Albert Castanet

GRHIS, Université de Rouen-Normandie, Rouen, France

Comme l'a montré Vítězslav Nezval dans la revue *Arts et littérature*, en 1936, un des arguments du poétisme prétend « cultiver la rime pour en faire jaillir des éclairs nouveaux, tâcher d'obtenir des étincelles, des assonances, essayer des rythmes insoupçonnés, subordonner l'image au jeu du vers et de la rime² »...

De proche en proche, des généalogies artistiques vont faire entendre et voir des œuvres par simple glissement d'un art sur l'autre... Le futurisme, le surréalisme (et tous les autres cousins en « isme ») vont décliner ce genre de pratique pluridisciplinaire (même si la musique n'est jamais ultra représentée dans ce genre de rencontre particulière des arts). Parmi les commentateurs qui ont travaillé, depuis les travaux d'Étienne Souriau, sur les plis et les replis de la correspondance des arts, Nicolas Darbon a mis par exemple en évidence cette forme de « transdiction » qui peut lier à ses dépens plusieurs médiums expressifs entre eux (en l'occurrence il s'agissait des liens embrassant littérature et musique). Sous couvert de « médialité fusionnelle », son ouvrage érudit a alors mis en évidence une catégorie singulière nommée *melopoeia*³.

Dans ce sillage, ainsi que le confessait György Ligeti, « être compositeur ne veut pas forcément dire que l'on s'occupe uniquement de musique⁴ ». Et ces pas de côté proviennent souvent de l'apanage d'esprits ouverts et curieux, à l'aise autant dans la réflexion que dans la représentation multi-sensorielle (voyez les travaux plastiques des musiciens John Cage, Francis Miroglio, Daniel Humair..., Jean-Michel Bardez, Jean-Marc Chouvel, Fabienne Audeoud...). Ainsi, étreignant naturellement les domaines de l'*anima* et de la *praxis*, bon nombre d'artistes se sont exprimés tantôt sur le mode visuel (des œuvres à voir ou à lire) tantôt sur le plan sonore (opus de musique populaire ou savante à écouter)... Alors, permettez-moi, avant de passer à mes propres travaux, d'évoquer – juste pour mémoire – quatre exemples touchant à la peinture, la poésie et la musique, respectivement légués par Nietzsche, Schoenberg, Scelsi et Kandinsky.

¹ Ce texte est dû à l'initiative de Lenka Stransky. Présentement augmenté, il était primitivement intitulé « Le fil et l'aiguille ». Il émane d'une conférence prononcée lors des *Journées interdisciplinaires Josef Sima - Ut poesis pictura, ut musica poesis* (Paris, Ambassade de la République tchèque / aCROSS, 4 juin 2019).

² Vítězslav Nezval, *Arts et littérature*, 1936, p. 50.

³ Nicolas Darbon, *Musique et Littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 71-72.

⁴ Propos cités par Karol Beffa, *György Ligeti*, Paris, Fayard, 2016, p. 19.



Friedrich Nietzsche : poésie et musique

Le célèbre philologue et philosophe était aussi poète, excellent pianiste, improvisateur et compositeur. Dans ces conditions, Nietzsche a écrit durant son adolescence une quarantaine de pièces musicales. Si *Nachklang einer Silvesternacht* (novembre 1871) pour piano est proche des canons du romantisme allemand, le lied *Das zerbrochene Ringlein* (janvier 1863) anticipe l'esthétique expressionniste. Au plan transdictif, il a loué à sa manière les effets métaphoriques de la « lumière réfractée⁵ ». C'est ainsi qu'en 1882, il se proposa une sorte de défi : composer un lied intitulé *Gebet an das Leben* (« Hymne à la vie »), page à la symbolique pertinente fondée sur un poème de Lou Andreas-Salomé. À cette époque, n'écrivait-il pas au chef d'orchestre et compositeur autrichien Felix Mottl : « Je désirerai que la musique prenne place pour combler la lacune du verbe du philosophe - qui reste nécessairement imprécis, c'est bien dans la manière du verbe -, la passion de ma philosophie s'exprime dans cet Hymne⁶ » ?

Arnold Schoenberg : musique et peinture

Si l'on peut avoir en mémoire les dessins à l'encre de Victor Hugo, connaît-on en revanche le travail graphique et pictural d'Arnold Schoenberg (réalisé principalement entre 1905 et 1944) ? Ainsi, acteur des courants de la modernité qui ont jonché le début du vingtième siècle, cet artiste viennois a prôné les valeurs d'une imagination exacerbée touchant de concert l'expression et la forme. Dès 1910, il a pu atteindre pleinement cet idéal en laissant libre cours au processus créatif à la fois visuel et sonore. Dans de telles circonstances, certains commentateurs ont évoqué les concomitances objectives et subjectives qui ont pu avoir lieu entre les premières productions musicales atonales du maître et la série colorée de ses *Autoportraits*⁷... L'amateur de correspondances entre les arts pourrait même se demander si la toile intitulée *Jardin* peinte vers 1906-1907 peut avoir un lien avec l'opus 15 établi en 1908-1909 pour voix et piano. De fait, les 15 lieder qui composent ce recueil proviennent directement du *Livre des jardins suspendus* écrit par Stefan George. De même, sans parler de *Die Glückliche Hand* (« La Main heureuse ») et de *Erwartung* (« Attente »), œuvres pour lesquelles il a composé une musique et peint quelques toiles, pourrions-nous mettre en regard le cycle de trois tableaux baptisés *Nocturnes* (1910-1911) avec le sextuor à cordes opus 4 de 1899 ? En effet, intitulée *Verklärte Nacht* (« La Nuit transfigurée »), cette pièce est inspirée par un poème de Richard Dehmel.

Giacinto Scelsi : musique et poésie

Notamment présent dans ses recueils poétiques respectivement nommés *L'Archipel nocturne* (1954) et *La Conscience aigüe* (1962), mais aussi dès *Le Poids net* (1949), le

⁵ Friedrich Nietzsche, « Lumière réfractée », *Le gai savoir*, Paris, Robert Laffont, 1993, tome 2, p. 184-185.

⁶ Propos cités par Florence Fabre, *Nietzsche musicien : la musique et son ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 142.

⁷ Cf. Jean-Louis Andral, « Le feu central du moi' », *Arnold Schönberg : peindre l'âme*, Paris, Flammarion, 2016, p.17.



contexte de la nuit et de l'ombre cher à Scelsi s'est retrouvé en amont et en aval de sa propre création musicale⁸. Dans ce cadre, le catalogue scelsien comporte par exemple *Notturmo* (« Nocturne ») pour orchestre (1931), *Pregghiera per un' ombra* (« Prière pour une ombre ») pour clarinette (1954) et *Nuits* (1972) pour contrebasse solo. De surcroît, Scelsi n'affirmait-il pas, au milieu des années 1950 : « Je crois que dans tous les arts les problèmes sont les mêmes. Parfois la solution est atteinte d'abord dans la peinture, ou dans la musique, ou dans la poésie. Il y a parfois un décalage de temps entre l'apparition du problème et la solution, plus rapide ou plus lente, dans l'une ou l'autre forme d'art⁹ » ?

« Nocturne
ma main lueur moribonde
se dérobe à ma vue
au
plus profond du secret
soudain la blanche surface
de l'extrême
amour »

Giacinto Scelsi, *La Conscience aiguë*¹⁰

Vassily Kandinsky : peinture et poésie

Peintre et théoricien ayant rédigé deux ouvrages de réflexions sur son art¹¹, Vassily Kandinsky est considéré comme étant l'auteur de la première œuvre abstraite de l'époque moderne. Dans *Du spirituel dans l'art*, il a écrit en substance que le bleu était « froid » et « centripète », que le blanc était « synonyme d'impression de silence » et que le rouge était « chaud » et « centrifuge »...¹². Or, ces correspondances se retrouvent à l'envi dans *Klänge* (« résonances », « sonorités »), un florilège kandinskien composé de 38 textes. Datant des années 1909-1912¹³, certains titres de ce recueil poétique sont dédiés au basson, au hautbois, à la cloche, au Lied...

Voici, à titre indicatif, deux traductions (transdictions ?) du poème intitulé *Hymne* :

⁸ Cf. Pierre Albert Castanet, *Giacinto Scelsi - Les Horizons immémoriaux - La philosophie, la poésie, la musique d'un 'sage' au XX^e siècle*, Paris, Michel de Maule, 2022, p. 200-205.

⁹ Giacinto Scelsi, « Art et connaissance », *Les anges sont ailleurs...* (dir. Sh. Kanach), Arles, Actes Sud, 2006, p. 209.

¹⁰ Giacinto Scelsi, *L'Homme du son* (dir. L. Martinis, Sh. Kanach), Arles, Actes Sud, 2006, p. 197.

¹¹ *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* en 1910 (Paris, Denoël-Gonthier, 1971) et *Point et ligne sur plan* de 1926 (Paris, Denoël-Gonthier, 1991).

¹² En partant de ces études de couleurs réalisées par Kandinsky, j'ai composé *Hymnus* en 1988 pour orchestre d'harmonie. Fondée sur les rapports dynamiques du bleu, du blanc et du rouge, l'œuvre était une commande des XX^{es} Semaines Internationales de Musique Contemporaine d'Orléans - SMIO - 1988. Elle s'inscrivait dans le cadre des célébrations du bicentenaire de la Révolution française. Dédiée au compositeur Francis Miroglio, la partition a été créée par la Musique municipale d'Orléans sous ma direction (cf. Marie Baudart-Manchon, « *Hymnus* de Pierre Albert Castanet : une œuvre révolutionnaire pour orchestre d'harmonie », Paris, *Journal de la Confédération Musicale de France* n° 420, janvier-février 1989, p. 54-55).

¹³ 1912 est l'année même de la publication de *l'Almanach du Blaue Reiter...*

« Dedans, se berce le nuage bleu.
Le chiffon rouge déchiré.
Lambeaux rouges. Vagues bleues.
Le vieux livre refermé.
Regarder au loin en silence.
Errance obscure dans la forêt.
Les vagues bleues deviennent plus profondes.
Bientôt sombrera le chiffon rouge.¹⁴ »

« En dedans berce l'onde bleue.
Le linge rouge en lambeaux.
Guenilles rouges. Flot bleu.
Le vieux livre refermé.
Scruter, muet, le lointain.
Errance sombre en forêt.
Plus profonds deviennent les flots bleus
Linge rouge est bientôt submergé.¹⁵ »



Fig. 1 : Extrait de *Klänge* (poésie et illustration de Kandinsky)

De plus, parlant du recueil *Klänge* comme provenant d'un « travail synthétique », l'auteur de la *Sonorité jaune* n'écrivait-t-il pas, en 1938 : « C'est depuis de longues années que j'écris de temps en temps des 'poèmes en prose' et parfois même des 'vers'. Ce qui est pour moi un 'changement d'instrument' – la palette de côté et à sa place la machine à écrire¹⁶ » ? En complément, il faut noter que, violoniste amateur, Kandinsky était fasciné par la puissance émotionnelle de la musique. Au reste, il envisageait son travail de peintre comme étant celui d'un compositeur, le tableau demandant les mêmes vertus de rythme, d'équilibre et d'harmonie que celles demandées par une partition. *In fine*, n'a-t-il pas donné à certaines de ses toiles des titres à caractère proprement musical (*Improvisation*, *Fugue*...) ?

*
* *

Si Jean d'Udine, au tout début du XX^e siècle, affirmait que « tout artiste est un transformateur ; toute création artistique est une transmutation¹⁷ », Pierre Boulez ne confiait-

¹⁴ Vassily Kandinsky, *Klänge*, Paris, Bourgois, 1987, p. 91 (trad. I. Hanneforth, J.-C. Bailly)

¹⁵ Poème cité dans Radosveta Bruzard, « Prendre la Musique au Mot - entretien avec le compositeur Pierre Albert Castanet », *L'Éducation musicale*, n° 456, février 1999, p. 3.

¹⁶ Vassily Kandinsky, texte reproduit dans *XX^e siècle*, n° 27, 1966, p. 7.

¹⁷ Jean d'Udine, *L'Art et le Geste*, Paris, Félix Alcan, 1910, p. XIII.



il pas qu'un compositeur était « un prédateur¹⁸ » ? À cet égard et en ce qui me concerne (et, bien entendu, sans me comparer à ces illustres personnages haut en couleur), je désirerais montrer que, passant d'un art à l'autre, l'expression de la création artistique a pu prendre corps tant du point de vue scriptural que sur le plan musical. À cet effet, au sein de mon catalogue, je ne prendrai, faute de temps, que trois exemples d'engendrement artistique différent.

Hommage à Alexis Keunen

Premièrement : *Hommage à Alexis Keunen* (1985), Psalmodie pour clarinette basse, commande de Daniel Duchoze (Rouen, Éditions d'Art Phoebus, 1985).

Au départ, il s'agit d'une peinture d'Alexis Keunen intitulée *Le Mat*. Puis une poésie de Colette Lallement est née d'une analyse personnelle de la toile. Enfin, une psalmodie pour clarinette basse a été composée et créée par mes soins, le 11 octobre 1985, au Château de Rosay sur Lieure dans l'Eure. Cette partition écrite en hommage à l'artiste peintre - proche un temps du surréalisme belge - faisait partie du premier concert donné par le Nouvel Ensemble Contemporain¹⁹.

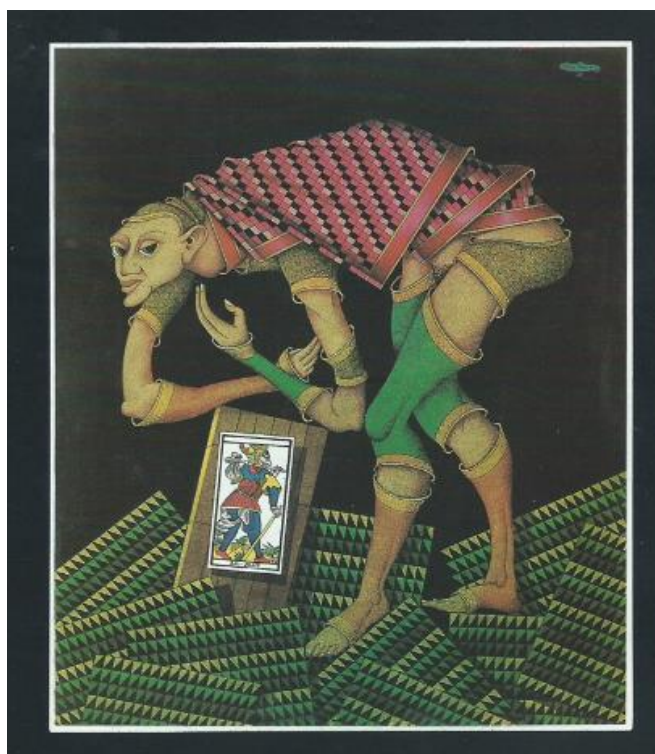


Fig. 2 : *Le Mat*, toile d'Alexis Keunen, suivi d'un extrait d'une poésie de Colette Lallement en hommage au tableau :

¹⁸ Propos de Boulez relevés dans le DVD *Pierre Boulez à la rencontre de René Char* (SAM, Metz, Université Paul Verlaine, janvier 1990).

¹⁹ Le NEC était composé d'enseignants du Conservatoire et de l'Université de Rouen (ensemble vocalo-instrumental à géométrie variable dont j'étais président fondateur).



« Est-ce la nuit qui se déchire
 Ou l'image en clin d'œil
 Sur le noir ?
 À la mémoire oublieuse
 Alexis psalmodie
 De médiévaux vertiges »

TombeauX

Deuxième exemple : *TombeauX* (2001), bande stéréophonique réalisée au CCMIX (Paris), commande de Gérard Pape. Œuvre créée le 2 décembre 2002, à l'ADAC, Paris. Reprise en Écosse, Rouen, France musique... À l'origine, le thème de la spirale m'a servi de moteur pour rédiger deux articles de musicologie, lesquels ont engendré, d'une manière corollaire, une composition musicale pour bande magnétique ainsi que quelques « mésostiches » d'ordre poétique.

À deux reprises (en 1998 et en 2000)²⁰, l'étude universitaire que j'ai menée a montré que, symbolique par son ouverture / fermeture structurelle, facteur de continuité favorisant un devenir unicursal, l'effigie courbée de la spirale pouvait induire l'extension, le développement, une idée de continuité cyclique en progression non heurtée. La démonstration a pu montrer qu'en verticalisant notamment le repère temporel, bon nombre de musiciens aventureux se sont inspirés de multiples façons de cette phénoménologie attractive : soit en tant qu'ornement esthétique (Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Jean-Claude Risset, Leo Brouwer...), soit en tant que principe mutationnel constructif (Pierre Boulez, Tristan Murail, Gérard Grisey, Karl Heinz Wahren, Jean-Pierre Drouet, Ichiro Nodaïra...), soit en tant que signe métaphorique d'un parcours à dominante initiatique (Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen, Toru Takemitsu, George Crumb, Tona Scherchen, Toshio Hosokawa...), soit en tant que concrétion purement acoustique (Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Marco Stroppa...).

Si, en tant que compositeur, j'ai été attiré par toutes ces entrées symboliques, je me suis surtout placé avantageusement, grâce à la technologie de l'époque (et à l'UPIC de Xenakis), dans la dernière catégorie. En effet, ma pièce électroacoustique de 12 minutes a pu mettre en relation différents modes de compréhension du thème de la circonvolution. Car, métaphoriquement ou schématiquement, la composition de *TombeauX* (2001) que j'ai réalisée dans le studio Luigi Nono du CCMIX²¹ à Paris s'est fondée – à plusieurs niveaux – sur l'imaginaire de la « spirale » et du « tombeau » (voire, accessoirement, sur les dérives du mot « spectre »). Grâce à l'assistanat de Rodolphe Bourotte, divers types de filtres de type « spiralé » ont ainsi participé à l'élaboration des différents timbres ou allures : spirale synthétique sans lecture d'échantillon (synthèse FM), effet spirale descendant, spirale

²⁰ Cf. Pierre Albert Castanet, « L'espace spiralé dans la musique contemporaine », *L'Espace : Musique/Philosophie*, Actes du colloque de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, L'Harmattan, 1998. Voir également du même auteur, « Tourbillon et spirale : matrices universelles dans la musique contemporaine », *Figures du grapheïn*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Jean Monnet / CIEREC, 2000.

²¹ CCMIX : Centre de Création Musicale Iannis Xenakis.



condensée « polaire vers rectangulaire », spirale « bas-relief » donnant beaucoup de bruit au début...

Après un « Prélude » pseudo « spectral » qui étire le continuum d'un vrai-faux unisson « à la mémoire de Giacinto Scelsi »²², le discours sonore tente de mettre en place « l'essor en spirale de résonances »²³, comme a pu le vivre Cioran d'une manière passablement exaltée. Le riche matériau en présence provient d'un fond de percussions et d'instruments à vent, proposition sonore lue par le prisme du logiciel « Metasynt ». De plus, cette lecture filtrée de la musique s'est faite au travers d'une image symbolique : une superbe spirale fractale²⁴.

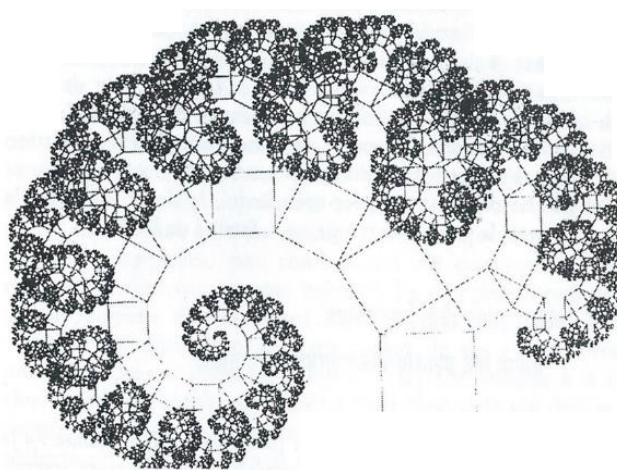


Fig. 3 : Spirale fractale utilisée pour l'élaboration de *TombeauX* de Pierre Albert Castanet²⁵

Mes écrits musicologiques et cette œuvre acousmatique ont ensuite déclenché un article intitulé « SPIRALES - de la spirale esthétique à la cyberspirale médiologique : Technique et Politique dans la 'musique contemporaine' »²⁶. Finalement, le tout a débouché sur deux réductions poétiques fondées sur le principe du « mésostiche » (procédé cher au demeurant à John Cage). La première joue à loisir avec les 7 lettres du mot SPIRALE (en dehors des lettres rouges, repérez incidemment les autres majuscules) :

²² À ce propos, mon travail de musicologue sur l'œuvre de Scelsi m'a aussi poussé à écrire une œuvre pour voix et ensemble intitulée *Tuf* (1990) fondée sur des poèmes en français du maestro romain... (commande de la RAI Uno pour la Réunion Européenne des Radios à Matera, Festival *Audio Box*. 5 et 6 octobre 1990).

²³ Emil M. Cioran, *Le Livre des leures*, Paris, Gallimard, 1992, p. 9.

²⁴ À noter que pour les besoins de la lecture - de gauche à droite - par "Metasynt", il a été préférable de déplier la spirale fractale et de la positionner horizontalement.

²⁵ Cette figure a ensuite été reprise par Nicolas Darbon dans son étude sur les fractales parue dans *Les Musiques du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 135-136.

²⁶ Texte publié pour le compte de l'Université d'Aveiro (Portugal), *Comunicarte 04*, Aveiro, DEZ, 2003, vol.1 n° 4.



« Sort et reSSort d'une **S**tructure hypnotique
 une esPèce cerclée à habiter s**P**atialement
 en vue de l'InflnI contInuum des cycles et des cycles
 une poésie sonoRe en son o**R**nement esthétique
 lieu de cogitAtion f**A**tAle de l'AgitAtion AmbiAnte
 tout à La fois désert confortab**L**e et oasis cLanique
 piègE étErnEl des farouch**E**s désirs d'Enfant ».

« L'altération dont l'autre est l'origine n'est-elle pas en toutes choses la première complication ? », demandait Vladimir Jankélévitch. Certes, ce septénaire engendre peut-être une poésie suspecte, au statut « impur » ou à l'aura « altérée ». « C'est toujours la nature intermédiaire qui est médiocre ! », s'exclamait l'auteur de *La Musique et l'ineffable*. En revanche, ce philosophe pensait que la pureté pouvait émaner du geste premier, a priori « vierge » de toute complexité. Or, loin des notions analysées par ce musicographe – telles celles de la « prohibition des mélanges », de la « phobie des croisements » ou de l'« horreur du métissage »... – la création ne devait-elle pas posséder, la plupart du temps, les pouvoirs de l'union plus ou moins avouée de « pluriels internes »²⁷ ?

C'est ainsi que ce poème hybride a pu passer, après réflexion, au prisme édulcoré de la concentration (une autre forme de la notion de « crible » chère à Iannis Xenakis). Modéré à l'envi, ce second élément poétique est donc logiquement né du dégraissage de la première proposition. Cette fois, l'ensemble réduit n'a pu montrer qu'un totem symbolique de 7 mots...

SPIRALE

« Sort et reSSort d'une S tructure hypnotique une esPèce cerclée à habiter s P atialement en vue de l'InflnI contInuum des cycles et des cycles une poésie sonoRe en son o R nement esthétique lieu de cogitAtion f A tAle de l'AgitAtion AmbiAnte tout à La fois désert confortab L e et oasis cLanique piègE étErnEl des farouch E s désirs d'Enfant ».	S tructure s P atiale inflniment o R née A gitée confortab L ement étern E lle ».
---	---

Ainsi, d'une certaine manière, ne peut-on pas remarquer avec Roland Barthes que « sur la spirale les choses reviennent mais à un autre niveau : il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité »²⁸ ?

Un troisième exemple pour terminer si vous le voulez bien : il s'agit au départ d'une conférence portant sur Friedrich Hölderlin, propos que j'ai prononcés à Tübingen dans le cadre d'un colloque international intitulé « Hölderlin l'autre / Der andere Hölderlin »,

²⁷ Les références de Vladimir Jankélévitch proviennent de son livre *Le Pur et l'impur*, Paris, Champs Flammarion, 1960, p. 110.

²⁸ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 199.

Peindre la musique (Tübingen, Hölderlinturm, 17 février 2006). Par la suite, de fil en aiguille, cette opération universitaire a donné naissance à trois compositions musicales (écrites simultanément).

Au préalable, faut-il rappeler que ce philosophe était également poète ? Dans ce cadre, ses vers ont inspiré de nombreux compositeurs, à commencer par Johannes Brahms avec son *Hyperions Schicksalslied* (« Le Chant du Destin »). Parmi la lignée de compositeurs qui ont mis en musique les poésies hölderliniennes²⁹, on peut aussi compter Richard Strauss (*Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin*), Max Reger (*An die Hoffnung*), Paul Hindemith, Benjamin Britten, Hans Werner Henze, György Kurtág, György Ligeti, Luigi Nono, Wolfgang Rihm, Hans Pfitzner, Hanns Eisler, Peter Cornelius, Richard Wetz (*Hyperion*), Josef Matthias Hauer, Stefan Wolpe, Viktor Ullmann, ainsi que Georg Friedrich Haas (*Hyperion*), sans oublier Heinz Holliger qui composa un monumental *Scardanelli Zyklus*...

The image shows a handwritten musical score for a Trio for Horn, Clarinet, and Piano. The score is written on multiple staves. At the top left, it is marked 'Lent'. A tempo indication 'Libra = 40 = d' is written in a box. There are various dynamic markings such as 'mp', 'mf', 'ppp', and 'pp'. Performance instructions include 'accél', 'loca', and 'L'ans court'. There are also notes like 'variations avec clef de do grave' and 'PP (lever juste l'annulaire gauche)'. The score is densely notated with notes, rests, and other musical symbols.

Fig. 4 : Extrait du *Hölderlin Trio* pour hautbois, clarinette et piano de Pierre Albert Castanet (manuscrit du compositeur)

Il n'était donc pas incongru de vouloir composer moi-même quelques humbles échos en rapport avec la pensée et les écrits de l'intellectuel allemand. Il faut noter que, sur les trois partitions qui sont nées de ma visitation musicologique de l'univers hölderlinien, une

²⁹ Cf. Geneviève Mathon, « À propos des mises en musique du *Schicksalslied* (Hölderlin) », *Musique, enjeu et société - Autour de Guy Gosselin* (dir. V. Cotro et N. Dufetel), Rennes, Presses de l'université de Rennes, 2016, p. 279-286).



seule fait chanter quelques fragments poétiques, les deux autres opus étant strictement instrumentales (donc sans paroles)³⁰. (Fig. 4)

- *Ode* (2007) sur des fragments poétiques de Friedrich Hölderlin pour voix seule (création le 16 janvier 2007 par Laure Chauvis-Darbon à la Galerie Duchoze, Rouen). Reprise à Sotteville-les-Rouen, Paris, Aix en Provence, Honfleur... On notera que la soprano Bénédicte Prédali s'est emparée de la partition en ajoutant à son jeu vocal (avec *Sprechgesang*) un accessoire théâtral (un éventail)...

- *Fragments d'hymnes* (Hommage à Hölderlin - 2007) pour piano (création le 16 janvier 2007 par Christine Marchais à la Galerie Duchoze, Rouen). Reprise à Paris.

Provenant de « notes » prises ici et là par Friedrich Hölderlin, les fragments poétiques en langue allemande qui ont présidé à la composition du solo vocal intitulé *Ode* (2007) sont en rapport avec la solitude, la vie et la mort. Voici un aperçu de leur traduction.

« Ô

Et je demeurerai seul

Ô

Ô que ne suis-je pareil aux enfants
Que ne puis-je, comme le rossignol,
chanter l'hymne insouciant de ma joie

Ô

Et je demeurerai seul

Ô

Elle manque d'harmonie
Cette bouche allemande
Mais doucement chantonne sur une barbe piquante
Le bruit des baisers

Ô

J'ai cessé d'exister. Je n'aime plus la vie

Ô ».

*

* *

³⁰ À noter qu'en 2022 l'*Ode* pour voix a donné naissance à *Ode seconde* pour trompette seule (page dédiée à Thibaut Darbon).



En guise de conclusion, je soulignerai que l'objet de cette communication était d'exposer un petit panorama d'objets découlant artistiquement les uns des autres, dans des disciplines différentes, naturellement sœurs et totalement complices.

Entre cause et effet, cela me rappelle distinctement ces vers issus de la plume de Charles Baudelaire³¹.

« Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !³² »

Note de l'éditeur :

Pour écouter *TombeauX*, cliquer ici :

<https://www.youtube.com/watch?v=nF4giZGMF5Y>

Pour aller plus loin, consulter la monographie :

Eloge de la modernité : mélanges en l'honneur du musicologue, compositeur et performeur Pierre Albert Castanet, Pertuis, Millénaire III, 2024.

³¹ Pour mémoire, une de mes premières partitions a été la mise en musique de *L'Invitation au voyage* (1977, rév. 1986). Créée par Jacques Feuillie (basse) et les membres du NEC, cette partition pour voix, flûte, clarinette, clarinette basse et piano est fondée sur des extraits épars des *Poèmes en prose* de Charles Baudelaire.

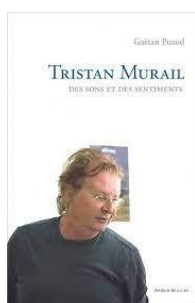
³² Charles Baudelaire, « Les Fleurs du mal », *Œuvres complètes*, Lausanne, La Guilde du livre, 1967, p. 92.

Comptes rendus des livres et disques

Livres

Gaëtan Puaud, *Tristan Murail : des sons et des sentiments*, Château-Gontier sur Mayenne, Aedam Musicae, 2022, 264 p. ISSN 2550-9055 - 27€. Ecolabel.eu.

L'auteur a fondé le festival Messiaen au pays de la Meije, alors qu'il était encore proviseur d'un lycée nantais ; le livre précise d'emblée ce cadre magnifique (p. 7). Gaëtan Puaud s'est déjà exercé au genre monographique en publiant un *Olivier Messiaen* chez Bleu Nuit en 2021. Le présent ouvrage porte sur l'un



des nombreux élèves du maître : Tristan Murail, l'une des figures de proue de l'école spectrale, assurant, à l'heure actuelle, le rayonnement de la musique française dans le monde entier. Le livre tombe à point nommé, puisqu'en 2022 a lieu, à l'occasion de son 75^e anniversaire, un grand colloque au Conservatoire supérieur de musique de Paris ainsi qu'une immense rétrospective de ses œuvres lors du Festival Présence de Paris. Ce compositeur est assez discret ; son professionnalisme extrême ainsi que son exigence artistique l'éloignent des mass médias et des journalistes futiles. Il est donc intéressant de constater que le livre s'appuie sur des entretiens réalisés avec Murail en 2020. Le principe est le tissage de différents modes de narration et d'explication. Ce sont les entretiens, donc, exposant des points plutôt biographiques, mais aussi des notes de programme de Murail lui-même

(faciles à trouver par ailleurs sur les sites internet du compositeur ou de l'IRCAM, ou encore des éditeurs comme Lemoine), et enfin des propos d'analyse musicale ou de contextualisation de Puaud lui-même. En d'autres termes, des sources primaires, écrites et orales, et une tournure d'esprit que l'auteur souhaite romanesque, dans la mesure où le livre raconte chronologiquement les étapes d'une vie créatrice et soulève certains thèmes majeurs. On passe ainsi de l'enfance studieuse au Havre à la jeunesse parisienne ; de la classe de Messiaen, suivie du Prix de Rome, à la fondation de l'ensemble L'itinéraire avec Roger Tessier en 1973. L'ouvrage étudie les fondements technologiques du spectralisme, l'esthétique du *continuum*, l'intérêt pour les musiques mixtes, la fréquentation de l'IRCAM. L'apport essentiel de Puaud concerne les trente dernières années. Le livre propose des clefs, parfois discutables mais toujours intéressantes et utiles, sur ce qui est le moins renseigné : les tendances musicales récentes. Puaud ose quelques hypothèses : l'idée d'une musique "pop spectrale" (et non post-spectrale) : son rapport aux musiques populaires ; la "sensation" et le "symbolisme" (dans d'autres articles, Castanet parle d'"impressionnisme"), voire le retour du sentiment, via le retour au piano, avec des figures romantiques en filigrane telles que Chopin, Schumann et Liszt³³... Le croisement des cultures asiatiques, jusqu'à la spiritualité, chose rarement abordée chez Murail, ce que Puaud appelle la "fonction prophétique". Également des mélanges innovants : le jazz spectral de *Travel Notes* (2015) ou la spectralité ornithologique de *Rossignol en amour* (2019). Enfin, le livre fait le point sur deux expériences non parisiennes bizarrement peu documentées : l'impact important de Murail en tant que pédagogue et modèle esthétique à la Columbia University (1997-2011) ; et le Murail de

³³ « Si je cultive aujourd'hui l'expression, c'est parce que je m'intéresse de plus en plus à ce que j'appelle "la psychologie de la forme". J'ai l'idée d'un certain sentiment qui, je l'espère, va être communiqué à mon auditoire. C'est là l'essentiel de la musique, qui me paraît aujourd'hui plus important que les techniques spectrales." Tristan Murail, entretien avec Emmanuel Dyadé, *Art Press*, Paris, 4 février 2022. <https://www.artpress.com/2022/02/04/tristan-murail-heros-trop-discret>

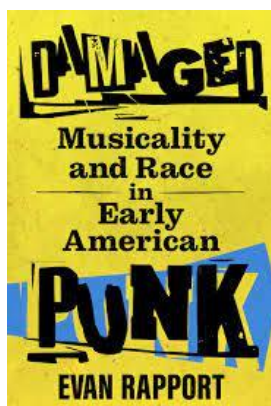
Provence, sa résidence actuelle se situe à Saint-Saturnin-lès-Apt. Ce livre n'est pas un essai de musicologie révolutionnaire ni très approfondi, mais il aborde avec élégance et parfois audace des territoires récents de Murail, reliant les différents fils biographiques et les analyses succinctes d'œuvres, de façon linéaire, avec annexes, bibliographie, index qui ravissent le lecteur. Impossible de terminer sans évoquer la qualité palpable du livre. Il faut rendre ici un hommage vibrant à l'éditeur, Aedam Musicae, qui a depuis un an cessé ses activités. Aedam Musicae soutenait de façon remarquable la création contemporaine et la recherche musicologique, avec de surcroît un souci écologique (ecolabel.eu). Nombreux sont les musicologues, les compositeurs et les artistes qui regrettent l'arrêt de cette belle maison d'édition.

Nicolas Darbon et Armelle Babin, *Musique et littérature en Guadeloupe : explorer la transdiction*, Pertuis, Millénaire III, 2023, 238 p. ISBN 978-2-911906-20-06, 22€.

En ces temps de fêtes de Noël où les distributions de cadeaux dans les chaumières, et d'hosties dans les églises, vont crescendo, voici un présent (dans tous les sens du terme) à offrir molto presto, véritable et génial OSNI (objet scientifique non identifié...) ! Alors que les débats enflammés, voire caricaturaux ou violents, sur le wokisme radical font rage, ce livre propose des contributions éclairées et éclairantes sur le « levain de l'étranger » si cher à André Gide et Henri Dutilleul : les cultures populaires et savantes guadeloupéennes, antillaises, caribéennes, béninoises et camerounaises, déclinées en dix chapitres variés et passionnants. Vous y croiserez Saint-John Perse mis en musique par des compositeurs contemporains aussi bien que des artistes performeuses. Vous aborderez les mises en relation subtiles entre textes, danses traditionnelles et musiques actuelles, et même les gestes, etc., nommées « transdiction » par Nicolas Darbon (l'inventeur du concept, complexe dans son énoncé, mais clair dans la compréhension de sa définition) et repris en *leitmotiv* par les neuf auteurs de cet ouvrage qui tient tout à la fois du « précis d'ethnomusicologie », du recueil de témoignages vivants et forts, et même dans le chapitre trois, d'un quasi « guide touristique culturel de la Guadeloupe » (à travers la poésie du slameur Silensyeux) !... Il faut remercier les auteurs pour ce formidable apport à la richesse complexe de la pensée mondialisée, dans un langage accessible aussi bien aux béotiens (comme disait Paul Dukas à Olivier Messiaen : « faites complexe, mais ne faites pas inutilement compliqué ! »...) qu'aux initiés de la chose musico-littéraire ! - Pascal Arnault



Evan Rapport, *Damaged : Musicality and Race in Early American Punk*, Jackson, University Press of Mississippi (USA), 2020, 356 p. En anglais. 978-1496831217 - 38 \$.



Cette étude du punk émane de l'ethnomusicologue Evan Rapport, connu pour ses enquêtes sur la musique des juifs de Boukhara (i.e. d'Asie centrale), l'ethnicité et les migrations sonores. Cette somme fort sérieuse est accompagnée de plusieurs appendices, d'un index, d'une bibliographie, etc. et d'illustrations, très pratiques pour le lecteur. Ainsi trouve-t-on des éléments d'analyse de la "musicalité" punk située dans le contexte des années 1970 – sans parler de l'émergence de ce style musical à partir du rock-and-roll et du rhythm-and-blues au cours des années 1950. Nous sommes loin d'une simple approche sociologique ou hagiographique. D'Alan Vega à Brian Baker en passant par Frank Zappa, Captain Beefheart, Lou Reed, Patti Smith, Iggy Pop, etc., le style musical punk, ses techniques et sa "signification" (chap. 1) trouvent leur origine, selon l'auteur, dans le blues et les sonorités noires (2), tout en affirmant un statut d'avant-gardiste expérimental (3) alors que d'autres en font du

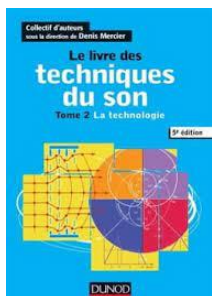


« rock à l'état pur » (4). Autant de réflexions sur « ce qui fait punk » (qualificatif). Le livre se poursuit sur « le punk » (substantif). Il s'engage alors dans des considérations raciales et géographiques : « l'Atlantique blanc » (5), le creuset du machinisme californien (6), le hardcore new-yorkais (7)... Le punk est-il une provocation ? Une revendication raciale ? Une émanation des mentalités urbaines ? Une appropriation de la musique noire par les Blancs ? Que penser alors des punks latino ou asiatiques-américains ? et du punk LGBT-QIA-2S+ ? Pour débrouiller tout cela, Evan Rapport s'appuie sur des analyses structurelles de textes, de partitions, de grilles d'accords (par ex. The Ramones p. 121-132, The Stooges p. 51, Bo Diddley p. 111, Blondie p. 114) ou encore des notes de brouillon tirés de *Peter Laughner chante le blues* (p. 46-47). En entremêlant génétique des textes, analyse des formes, socio-histoire, avec fluidité, ce livre cherche à approcher de façon transdisciplinaire la vaste question de la "race" telle que la révèle le phénomène musical punk.

Jean-Michel Denizart (dir.), *Le livre des techniques du son, tome 1, Notions fondamentales, tome 1, Paris Malakoff, Dunod, 2021 pour la 6^e édition, 608 p. ISBN 978-2-10-082612-4, 69,90€*

Il s'agit du premier tome "notions fondamentales" décrivant *les Techniques du son* ; les 2 autres cernent "la technologie" et "l'exploitation". Cette édition 2021 de ce 1^{er} volet du triptyque paru pour la première fois en 2002 contient une révision des textes par des chercheurs éminents tels que Mitsuko Aramaki (laboratoire PRISM, Aix-Marseille Université/CNR) ou Michèle Castellengo (laboratoire LAM, Université de Paris 6/CNRS). Dans ce tome 1, sont couvertes toutes les connaissances concernant l'acoustique fondamentale (chap. 1 : son et bruit, oscillateur, nature et propagation des ondes sonores), les sources acoustiques (chap. 2 : les instruments mécaniques, la dynamique, le timbre, la tessiture, le spectre, la voix), l'acoustique architecturale (chap. 3 : des salles, des autres lieux d'écoute, l'isolation), la perception auditive (chap. 4 : l'oreille, l'audition, la perception, la prise de son, les façons d'écouter, les déficiences et surdités), le signal (chap. 5 : sa nature, le multiplexage, l'échantillonnage, la modélisation, le filtrage, les canaux de transmission, les modulations d'amplitude et de fréquence), les notions fondamentales de l'électricité (chap. 6 : les bases et les effets, l'électronique), la technologie audiofréquence analogique (chap. 7 : mesures, amplification, tension, gain, bruit de fond, distorsion, stéréo, impédance), et enfin les techniques audionumériques (chap. 8 : le signal numérique, la conversion, le traitement du signal et de l'information numérique, le transport des signaux, la compression de l'information, l'enregistrement). Cette référence française du son contient de nombreuses illustrations, croquis, tableaux, équations, photos, de l'index et des annexes donnant des définitions, des grandeurs physiques, qui exposent par exemple la transformation de Fourier, les mouvements vibratoires, le Dolby, etc. L'auteur, Jean-Michel Denizart, rappelle dans un préambule très bref que cet ouvrage est utile à l'ingénieur du son depuis ses études jusqu'à l'exercice de son métier. Il signale qu'en sus des éléments copieux contenus dans plus de 600 pages grand format, le lecteur peut aujourd'hui se rendre sur Internet pour télécharger des contenus additionnels ou disposer d'anciens articles ; le point négatif c'est qu'il ne donne pas le lien et si l'on va sur la page dédiée au livre (<https://www.dunod.com>), il existe en effet une fenêtre "Les + en ligne" mais il ne concerne que le chapitre 5. Quoi qu'il en soit, la rigueur scientifique de cet ouvrage n'a d'égale que sa clarté didactique. Il est inutile de préciser que les spécialistes comme les grands étudiants en sonologie fondamentale sont heureux que soit ainsi réactualisée régulièrement la magnifique triade acoustique sous la houlette des excellentes éditions Dunod.





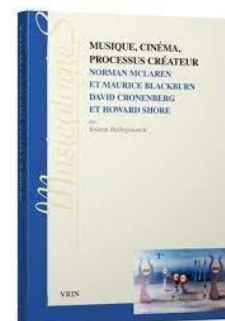
Denis Mercier (dir.), *Le livre des techniques du son, tome 2, La technologie*, Paris Malakoff, Dunod, 2020 pour la 5^e édition, 640 p. ISBN 9782100 815 173, 70€

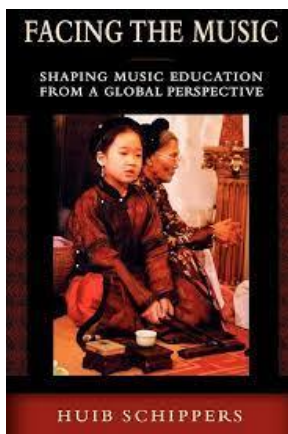
Voici donc le Livre 2 de la Bible du Son, pour les étudiants, les curieux avertis, les professionnels, agréablement servi par les éditions Dunod. Ce tome 2 suit les mêmes principes que le tome 1 (cf. compte rendu ci-dessus). Sujet oblige, ce volume convoque moins de chercheurs que des ingénieurs du son dans son staff de rédaction. Cette 5^e édition propose une actualisation portant notamment sur les *plug-ins*, les systèmes d'enregistrement et les réseaux audio : couches *Open system interconnexion* (OSI), Ethernet, serveurs, fichiers audio, etc., afin de réaliser le "recyclage permanent pour le professionnel soucieux de rester dans le coup" (comme l'annonce Philippe Folie-Dupart dans son préambule). Sont ainsi décrits dans le menu l'audiofréquence, les micros, les

enceintes, les consoles, le traitement du son, la synchronisation, la synthèse sonore et le MIDI, les analogies. Ce livre clair et pratique répond aux questions sur les MPEG, AES, PDA, MIDI, SDS, MTC, LTC, VITC, HUI, PCM, FM, PAD, HP, etc. et autres notions de transduction, automation, directivité, champs diffus, parasite, condensateur, *surround*, *routing*, *patch*, *link*, *sampler*, *mapping*, etc.

Solenn Hellégouarch, *Musique, cinéma, processus créateur : Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore*, Paris, Vrin, 2020, 296 p. ISBN 978-2-7116-2887-2, 30 €.

La problématique est claire : "analyser le processus créateur en musique de film", ni plus ni moins ; pour cela, l'auteure procède à deux études de cas, qui sont en fait des couples de compositeurs et cinéastes canadiens entretenant une relation de travail au long cours. Solenn Hellégouarch travaille en effet dans un laboratoire de "recherche-crédation" à Montréal (<https://www.creationsonore.cs>) ; ce livre est issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2015. Le premier couple d'artistes concerne Blackburn – qui a composé la musique de plus de 150 films – et McLaren – grand spécialiste du cinéma d'animation –, et constitue la première partie du livre intitulée "La bande sonore totale" : analyse de *A Phantasy* (1952) de McLaren (chap. 1) ; repères musicaux sur Blackburn (chap. 2) ; analyse de *Jour après jour* (1962) de Clément Perron (chap. 3). La seconde partie relie Shore – auteur, entre autres, de la musique du *Seigneur des Anneaux* – et Cronenberg – maître du "film d'horreur intérieure", auteur entre autres de *La Mouche* –, partie intitulée "Un laboratoire musico-filmique" : portrait de leur collaboration (chap. 4) ; analyse de *Crash* (1996) (chap. 5) ; puis de *A Dangerous Method* (2011) (chap. 6). L'étude s'accompagne d'annexes utiles pour la compréhension de la structure musicale de certains films, d'une bibliographie et d'index des noms et des œuvres. Elle est parsemée de nombreux tableaux et exemples musicaux très bien reproduits par les éditions Vrin (la collection MusicologieS est dirigée par Malou Haine et Michel Duchesneau). L'intérêt est de nous faire connaître des artistes et leur démarche de création, ou plutôt de co-création. Il ne s'agit pas d'analyser un style, contrairement à ce qui est dit ; mais il est vrai que l'étude de la démarche – par exemple le goût pour l'improvisation – donne des lumières sur ce style. S'il ne répond pas à la problématique précitée, trop généraliste, ce livre expose l'histoire de deux collaborations inter-artistiques intéressantes (pompeusement coiffées de l'expression très en vogue "processus de création"). À la fois agréable à lire, clair et profond, et rigoureusement rédigé, il sera utile à tous ceux qui s'intéressent à la production audiovisuelle.





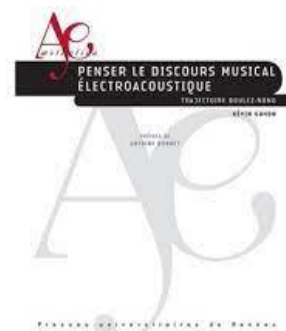
Huib Schippers, *Facing the Music : shaping music education from a global perspective*, Oxford, Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-537976-1, £ 34.

L'auteur est directeur de conservatoire en Australie ; il a rédigé une dizaine d'ouvrages pédagogiques. Confronté à la diversité des publics et des goûts, au pluralisme culturel issu de la mondialisation et à l'essor de l'ethnomusicologie, il s'inscrit pleinement dans le relativisme et une forme de confusionnisme contemporain, au sens négatif de ces termes. Il conteste les interprétations en "contexte authentique". Les musiques ne peuvent pas être définies à l'aune de critères liés à la tradition ou à l'époque. Ce qui invite à considérer que tout se vaut. Une interprétation de Bach sur instrument d'époque ou diffusée par un robot musical ? un panégyrique réalisé par un griot dans son village devant le roi, la même chose entonnée par des étudiantes se prenant pour Florence Foster Jenkins et David Guetta ? Une musique traditionnelle n'ayant donc pas nécessité d'être jouée dans un contexte social, symbolique ou naturel particulier, Schippers invite à jouer les

musiques "hors contexte". Ce relativisme – le portant aussi à souligner les idées reçues de la culture occidentale – s'accompagne paradoxalement d'une foi en l'universalité de certains modèles éducatifs. L'intérêt de ce livre est de valoriser la *World Music*, souvent décriée dans le milieu de la "musique contemporaine" ou chez les musicologues. Cependant, les propositions qu'il présente sont assez verbeuses et peu convaincantes. Ainsi, à la question "Que faire si la diversité culturelle s'invite dans votre établissement ?", les neuf attitudes qu'il donne en réponse sont fort peu originales ; par exemple : "la diversité culturelle se prête très bien à l'établissement de liens dans la communauté". On a envie de dire « mais encore ? ». Et ce n'est pas le seul type de musique dans ce cas. Cet essai qui vise à "façonner" une nouvelle manière d'enseigner la musique (*facing the music*), commence par relater les voyages de l'auteur en musique et par faire un bref panorama des conceptions de la *World Music* dans l'éducation, avant de "déconstruire" le "mythe des traditions authentiques" et de critiquer vertement les conservatoires. L'un des points positifs est une approche globale par thème transversaux qui n'aurait pas déplu à Edgar Morin (permettant de relier les disciplines et dégagant une unité de l'Homme) : Musique et Surnaturel ; Musique et Amour, etc. Le livre s'accompagne de croquis, de photos, d'exemples musicaux, d'un glossaire, d'un index, d'une riche bibliographie (mais quasi exclusivement anglaise), ainsi que d'un site internet³⁴ permettant de consulter des documents auxquels il fait référence. En réalité, ce site n'alimente guère le livre, incitant plutôt le lecteur à l'acheter.

Kévin Gohon, *Penser le discours musical électroacoustique : trajectoire Boulez-Nono*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, 284 p. ISBN 978-2-7535-8313-9, 24 €.

Cet ouvrage est issu d'une thèse de doctorat menée sous la direction d'Antoine Bonnet, qui en écrit la préface, montrant en quoi consiste la "mutation de la pensée musicale d'obédience classique (Boulez) et romantique (Nono)". Le livre, qui se pare de nombreux exemples musicaux assez soignés, d'une brève bibliographie, d'un index, est conçu avec beaucoup de sérieux. La notion de discours peut être entendue au sens où, par exemple, Nikolaus Harnoncourt la traitait dans son livre *Le discours musical*. La musique est-elle un discours ? Dans ce cas, sa grammaire, sa rhétorique, sa narrativité classiques, en phase avec la littérature, ne sont-elles pas en train de s'étioler, de se fragmenter, voire de disparaître dans la spirale des métamorphoses formelles, conceptuelles et culturelles de l'art contemporain ? "La logique du discours est pour moi quelque chose de terrifiant" déclarait Luigi Nono. Et en effet, après la *tabula rasa* sérialiste et technologique, les fondements syntaxiques de la



³⁴ <https://global.oup.com/us/companion.websites/9780195379761>



langue musicale sont mis en cause. L'auteur se focalise toutefois sur la génération de Darmstadt, ce festival qui a connu son pic de gloire dans les années 1950-80 et qui représentait la Mecque de la musique contemporaine. L'après du "discours", ce serait, à en croire Gohon, la mixité, la virtualité, la résonance... Pour explorer cette révolution esthétique, le musicologue procède en quatre étapes. Il commence par peindre la "mise à l'épreuve" du discours musical, non sans l'avoir défini (grâce à Jankélévitch, Dahlhaus, Hanslik, Adorno...), dans un contexte de crise du sens. Dans la seconde partie, il s'arrête sur le "temps de Darmstadt", durant lequel Boulez s'impose et John Cage fait modèle d'épouvantail. C'est ici que la focale se place sur l'arrivée de l'électroacoustique et de la musique mixte. Dans la partie suivante, l'auteur énonce les moyens utilisés par Boulez et Nono dans les musiques mixtes. Pour finir, l'accent est mis sur la notion d'espace chez Boulez (qui garde une approche discursive) et Nono (qui développe une esthétique de la réverbération). En d'autres termes, le livre de Gohon interroge la musique comme langage à une époque où tout tend à le dissoudre, en premier lieu l'électroacoustique. Pourtant, Boulez affirmait que la musique, qui est "un art non signifiant" (comme l'affirmait Stravinsky), devait reposer sur les "structures proprement linguistiques" devenues primordiales. Au contraire, Nono pensait que la musique devait s'abreuver dans la technologie, qui, en l'occurrence, portait bien plus loin que les "notes" et leur mise en "discours" : traitements inédits du timbre, de l'espace, etc. S'attachant à une innovation pour ainsi dire instrumentale (l'électroacoustique) et à une innovation esthétique (la crise du discours), à travers deux monstres sacrés aux "postures idéologiques et musicales radicalement distinctes", cet essai, remarquablement écrit et très clairement charpenté, est une plongée enrichissante et éclairante dans les arcanes toujours mystérieuses non seulement des deux compositeurs, mais aussi de tout un monde pas si lointain.

Rosalía Martínez (dir.), *Sons et esthétiques dans la protestation sociale. Mouvements post-altermondialistes*, revue *Filigrane. Musique, esthétique, science, société* n°28, Paris, La Maison des sciences de l'homme Paris Nord, décembre 2023. ISSN 2261-7922, en accès libre³⁵.

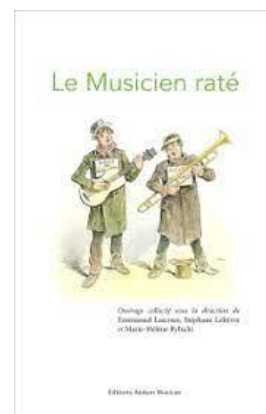
Rosalía Martínez et Makis Solomos, qui signent l'introduction de cette collection cohérente d'analyses de nature socio-ethnomusicologique, remarquent que les nombreuses manifestations sociales de la dernière décennie ont fait l'objet d'études sur les productions graphiques ou les performances poly-artistiques, mais peu d'entre elles "explorent les pratiques sonores et musicales". Les chercheurs impliqués dans ce numéro ont la particularité de s'être, peu ou prou, "engagés dans ces mouvements" : ce sont des doctorants de l'Université de Paris 8 (Jordi Tercero, Maël Hamey Jakubowicz, Diane Schuh) et des doctorants en ethnomusicologie de l'Université de Paris Nanterre (Sisa Calapi, Mahault Mandonnaud). Autour d'eux se joignent Louisa Martin-Chevalier, maîtresse de conférences à Sorbonne Université ; Maria Papapavlou, professeure en ethnomusicologie à Athènes ; et Ignacia Cortés-Rojas, enseignante en littérature au Chili. Des artistes apportent aussi leur contribution : Liubov Morozova, dramaturge ; Titiane Barthel, metteuse en scène ; Nicolas Souchal, trompettiste ; auxquels on ajoutera Alessandro Greppi, fonctionnaire des Nations Unies. Les articles, qui traitent de la musique dans des contextes de protestation sociale, se répartissent entre deux zones géographiques, l'Amérique latine et l'Europe. Ainsi, la danse *tinku* d'origine bolivienne s'est transformée en arrivant dans la capitale chilienne ; simulant des coups de pieds et de poings, cette danse donne du pouvoir aux pratiquants, d'où son utilisation lors des protestations de rue à Santiago du Chili. En Équateur, lors de la grande grève nationale d'octobre 2019, les indigènes *kichwa* ont occupé une place centrale et se sont singularisés par des pratiques choréo-musicales de contestation. Enfin, à Ciudad de Guatemala, lors des longues manifestations de 2015 qui ont abouti à la démission du Président, le son – le bruit, les cris, les chants, les percussions variées – a contribué au succès de la révolte. Quant à l'Europe, elle se présente sous le visage de la Fanfare Invisible, active dans de nombreuses manifestations sociales depuis des années, collectif très politisé qui cultive une "résistance joyeuse". Moment emblématique : "l'Acte 65" des Gilets jaunes à Paris ; "les slogans, les rythmes de percussions, les chansons et discours improvisés" sont à la fois des moyens de communiquer, de se mobiliser et de se divertir. Après l'extériorisation des Gilets jaunes est venu l'intériorisation du Confinement. Les expressions sonores publiques apparaissent pourtant : "applaudissements pour les soignants, klaxons de voitures contre la gestion de la crise par le gouvernement, concerts improvisés, percussions de casseroles et feux

³⁵ <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=1387>

d'artifice"... En Grèce a lieu en 2011 le mouvement du Square Syntagma, connu sous le nom des "Indignados" ; la musique est au cœur des opérations sous trois aspects : "les chansons associées aux partis de gauche" ; des musiques reflétant "les identités socioculturelles et idéologiques" ; et de la musique crétoise. Enfin, les mobilisations sonores pendant la révolution de Maïdan qui se déroula en Ukraine en 2014, sont étudiées par Liubov, qui était au cœur de la mêlée. Le numéro s'achève sur une rubrique "hors thème" intitulée "notes de terrain", exposant une intéressante expérience de *field recording* réalisée en Argentine.

Emmanuel Lascoux, Stéphane Lelièvre, Marie-Hélène Rybicki (dir.), *Le Musicien raté*, Château-Gonthier, Aedam musicae, 2022, 390 p. ISBN 9782919044686-7, 30€. Écolabel.

Les éditions Aedam Musicae fournissent un livre très agréablement mis en page et imprimé qui correspond bien à son thème littéraire. Ce bel objet éditorial est bien conçu sur le plan scientifique. Comment les éditeurs sont-ils parvenus à une telle réussite ? En questionnant le "raté", il est probable que nous nous approchions du "réussi". En 2023 fut soutenue une thèse de doctorat relative aux "conditions de réussite" dans la musique entre l'Afrique et la France par Ezin Pierre Dognon (Aix-Marseille Université). Le fiasco comme le succès sont les deux faces d'une même pièce – de théâtre ou de musique ; le thème original et intrigant de ce livre relève de l'axiologie dans la mesure où il contribue à définir la valeur, le triomphe comme l'échec. À partir de quand l'artiste rate-t-il sa cible professionnelle ? Selon quels critères peut-on affirmer qu'une œuvre musicale est un "navet" ? Pour multiplier les exemples, les définitions, les typologies, les disciplines, les auteurs ont convoqué des chercheurs en musicologie : S. Bourion, M. Cailliez, N. Darbon, M. Kaltenecker comme en littérature ou en philosophie : Ch. Imperiali, M. Landi, E. Lascoux, S. Lelièvre, M.-H. Rybicki, M. Stawiarski, ainsi que des docteurs, doctorants : Ch. Arden, M. Coste, M. Das Neves Henriques, D. Dauge, J. Kim, L. Lozano, S. Lusuriello, E. Nel, S. Perrot, J. Raby, J.-Ph. Ury-Peresch, et des artistes : C. Andriot-Saillant, D. Wampas. La première partie du *Musicien raté* étudie des cas tirés de Pierre Alferi, Thomas Clément, Marguerite Duras, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé ; et deux musiciens critiques musicaux : Adolphe Adam, Hector Berlioz. La deuxième partie est consacrée à des musiciens certes ratés, mais fictifs, tels que les personnages de Cruges (d'Eça de Queiroz), Ferret (de Charles Barbara), Jacob (de Franz Grillparzer), Morel (de Marcel Proust), ou chez Yves Bonnefoy, Louis-René des Forêts, etc. Quelques musiciens ratés et œuvres classées parmi les croûtes sont rassemblés en dernière partie, de la Grèce antique à la musique contemporaine en passant par les musiciens amateurs. Étrangement, rien sur le modèle absolu de la diva ratée : Florence Foster Jenkins ; mais que dire de plus sur ce cas tragi-comique porté au cinéma et qui, sous cet angle, connu un plein succès ?



***Revue de musicologie*, tome 109 (2023), n°1, Paris, Société française de musicologie, 2023, 220 p. ISSN 0035-1601, 25€ env.**

Ce volume rassemble des articles selon un ordre chronologique. Ils sont de la plume de Barbara Nestola, interrogeant l'émergence du métier d'acteur chantant en France vers 1670 à partir des sources de l'Académie de l'opéra ; de Szymon Paczkowski parlant de la genèse et la représentation de l'opéra *Teofane* d'Antonio Lotti créé en 1719 à Dresde ; de Vincent Petit étudiant la fanfare des petits séminaires dans la 2^e moitié du XIX^e siècle. « Pour le clergé, la formation et le patronage d'une société musicale pouvaient constituer un moyen de se concilier une partie de la jeunesse masculine et de maintenir la religion, dans sa dimension visuelle et sonore, dans un espace public en voie de sécularisation. » Dans la rubrique « Notes et documents », Maxime Margollé présente l'ouvrage de

Cherubini paru en 1835 *Cours de contrepoint et de fugue*, « l'un des ouvrages de théorie les plus importants du XIX^e siècle » ; Henri Vanhulst étudie la pratique de l'arrangement à l'amiable lors d'un conflit éditorial en

s'appuyant sur un exemple de 1817 ; enfin, Nathanel Amar fait un bond dans le temps et nous parle du punk chinois (il vient de publier *Sceam for Life : l'invention d'une contre-culture punk en Chine populaire*, aux Presses universitaires de Rennes), mettant en lumière son origine rocambollesque : l'album fondateur du punk chinois paru en 1982 est en réalité l'œuvre d'un journaliste français, Marc Boulet, qui invente de toute pièce un « groupe chinois », les Dragons. Ces articles sont suivis de comptes rendus de livres.

Écrire le son, n° 4, revue écriture et image, Centre d'étude de l'écriture et de l'image (CEEI), UMR Thalim (CNRS/Université Sorbonne nouvelle/ENS), Paris, 15 décembre 2023. En libre accès³⁶.

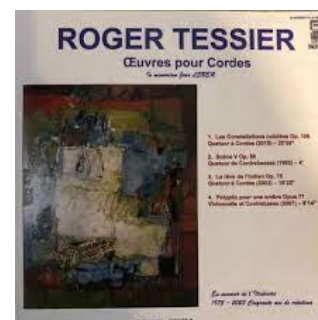
Fondée en 2018 par l'association de recherche CEEI, la revue *écriture et image* est publiée sur support numérique. « Située à la jonction de l'histoire du livre, de l'art, et de l'écriture, ses domaines d'étude peuvent couvrir des objets aussi divers que l'illustration, la typographie, la calligraphie, les systèmes d'écriture, l'histoire des supports d'image et de l'écrit. » Pour ce faire, ses méthodes sont nécessairement interdisciplinaires. Le 4^e numéro est consacré au « son », à son écriture et sa représentation visuelle, ainsi qu'à ses rapports avec la parole. Il met à l'honneur Louis Roquin, à la fois compositeur et plasticien, auteur du concept de « composition visuelle » mêlant l'écriture musicale à des techniques telles que le collage ou la calligraphie. Ainsi, immédiatement après l'introduction de Vincent Debais et Violaine Anger (qui a par ailleurs publié *Voir le son : l'écriture, l'image et le chant* chez Dalatour en 2020), Louis Roquin présente sa partition *Versus*. Parmi les nombreux articles, retenons ceux de Stéphanie Anthonioz, qui plonge dans les notations sonores très anciennes de la prophétie biblique ; de Violaine Anger sur la notion de hauteur du son qui, « à la différence d'une notation alphabétique, intègre une dimension proprement visuelle » alors que le son est « pourtant invisible » ; de Lenka Stransky, qui, en se fondant sur G. Deleuze, F. Guattari, M. Foucault ou G. Châtelet, part de l'hypothèse que la partition est une opération de pensée diagrammatique. Suivent une riche série de rubriques nommées « Cabinet de curiosités » ; « Archives » ; « Entretiens » ; « Comptes rendus », avec en conclusion « Perspectives », qui ferme ce numéro virtuel par une vidéo et une image de Louis Roquin. C'est ici que l'outil internet propose de belles ressources : l'onglet « envoi » nous donne à voir une partition graphique tirée de *Journaux de sons* composée et orchestrée par Louis Roquin à partir de photographies faites lors de ses voyages en Asie. Nous pouvons interagir avec cette image en faisant glisser un cercle. L'onglet « vidéo » nous le montre au travail. « Dans la vidéo, l'image d'un soupir, signe d'un silence, est dessinée-interprétée par le compositeur lui-même. » Cet outil de la vidéo (rendant le site extraordinairement vivant, comparé au livre papier), mais aussi l'ajout de liens sonores pourraient être davantage exploités pour permettre à cette revue-web interdisciplinaire d'animer les articles, par exemple l'article sur le gamelan. Cela n'enlève rien à sa qualité ni à la cohérence de ce numéro, pensé et réalisé – nous supposons – par Violaine Anger et Vincent Debais.

Disques

Roger Tessier : œuvres pour cordes, SYRAM 4 Tessier-R 392991, sd. 1 CD non commercialisé. Livret de Pierre Albert Castanet.

- 1 *Les constellations oubliées* (2018), quatuor à cordes op. 106 ;
- 2 *Scène V* (1993), quatuor de contrebasses op. 58 ;
- 3 *Le rêve de l'Indien* (2003), quatuor à cordes op. 75 ;
- 4 *Polyptic pour une ombre* (2007) pour violoncelle et contrebasse op. 77.

Enregistrements publics : (1) le 26 août à l'Abbaye de Flaran par Quatuor Storioni : Jean Leber, Chantal Dury, Benoît Marin, Raymond Maillard ; (2) le 1er avril 1993 à Paris par Xavier Lugué, Christian Gentet, Olivier Moret, Etienne Roumanet, contrebasses ; (3) en novembre 2003 par le Quatuor de l'Itinéraire : Nicolas Méribel, Anne

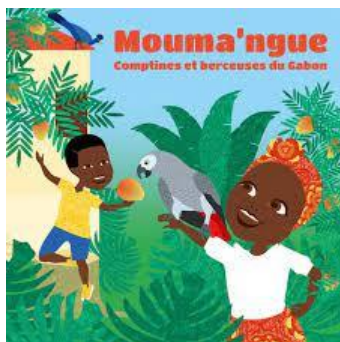


³⁶ <https://écriture-et-image.fr/index.php/écriture-image/issue/view/5>



Mercier, Emmanuel Hataryk, Florian Lauridon ; (4) en 2007 à Paris par Jean-Jacques Wiederker, violoncelle, Christian Gentet, contrebasse.

Roger Tessier, né en 1939 à Nantes, est le co-fondateur de l'ensemble L'itinéraire. Sophie Stévançe, auteure de *Tessier... L'itinéraire du timbre* (Millénaire III éditions), montre l'importance de ce compositeur au sein de « la génération européenne de la seconde moitié du XX^e siècle ». Dans la première pièce du disque, la musique s'appuie sur les fréquences émises par huit pulsars. « En portant le regard vers les innombrables étoiles de la voie lactée, j'ai retenu dans la contemplation de ces "espaces infinis" dont parle Pascal, le silence. » L'œuvre est longue et la suivante est courte. Son titre est très différent puisque des constellations, l'on passe à une "scène V" dont l'ambition est de « dramatiser l'essence intrinsèque du quatuor de basses ». *Le rêve de l'Indien* s'inspire d'un tableau de Robert Le Guiguo : « la lente imprégnation de l'architecture picturale s'irise en phrases successives pour révéler la scénographie du texte musical ». De cette "fantasmagorie" se dégagent des figures ou thèmes que le compositeur appelle les "fantômes de la mémoire". Cette pièce est également longue et la suivante plus courte. Elle rassemble un titre formel, "polyptic", et une idée poétique "pour une ombre". L'espace sonore est « saturé dans un jeu d'archets en perpétuelle oscillation », avec des interpellations vocales des deux instrumentistes considérées comme des "ombres". Une polyphonie d'une extrême tension génère, selon le compositeur une diffraction aux couleurs électroniques, miroir de notre temps. Dans la préface à la monographie de Stévançe, Castanet repère deux tendances chez Roger Tessier : le travail du timbre reliant le visuel au sonore par des analogies en termes de lumière, d'ombre, de miroir (« Je me nourris des arts de l'œil », déclare-t-il) ; et un expressionnisme allant vers une « communion texte/musique ». La conclusion de Castanet nous paraît juste car un sentiment d'Alchimie sonore, voire d'Alchimie tout court, surgit à l'écoute de sa musique : « Son savoir-faire transforme la banale poussière en poudre d'or ». Julien Green ne disait-il pas que « le plus grand explorateur sur cette terre ne fait pas d'aussi longs voyages que celui qui descend au fond de son cœur » ? C'est la formule introspective de l'Alchimiste !



Tita Nzebi, *Mouma'ngue : comptines et berceuses du Gabon*, Paris, ARB Music, 486154, 2021. 1 CD, aussi disponible en streaming audio, ISBN 376-0-12-486154-9, 16€. 18 titres, 33'

Coup de Cœur Jeune public de l'Académie Charles Cros, Coup de Cœur ADEM. Amen Viana et Émilie Biayenda, instruments. Livret contenant les paroles et leur traduction, téléchargeable sur le site internet d'ABC Music.

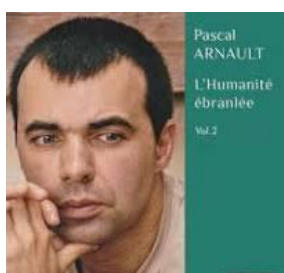
- 1 Mouma'ngue - Le noyau
- 2 Moulonngue - Les jumeaux
- 3 Mwane - Enfant
- 4 Bane ba Ka'ngue - Les enfants de Ka'ngue
- 5 Hervie
- 6 Ba'nguebe ba l'côle - Les élèves (Instrumental)
- 7 Piri - Jeu de "chat"
- 8 L'konde - Le touraco

- 9 Miti mila mila - Les arbres sont hauts (Instrumental)
- 10 Itumbu
- 11 Noël
- 12 Kal Ka'nde - Papillon (Instrumental)
- 13 Bése a mame - Maman et moi
- 14 Télè - Bébé marche
- 15 Mwané pópô - Calme-toi bébé
- 16 Kulu - Chimpanzé
- 17 Mame - Maman

La chanteuse gabonaise Tita Nzebi raconte des moments de son enfance dans son livre *Mè [je] suis : de M'bigou, du gabon, des Nzebi, des humains*. L'auteure y procède par sauts de puce chronologiques, partant d'une enfance située dans les années 1980 jusqu'à son arrivée en France à l'orée des années 2000. Résidant à Paris, l'évolution politique de son pays laisse aujourd'hui entrevoir un avenir meilleur. Pour ce



disque, elle puise ses chansons dans le fonds traditionnel de son peuple, et le réinvente avec une instrumentation moderne. « Dans ce village où tout le monde se connaissait, Tita se souvient des jeux qu'elle affectionnait », annonce le livret. Les comptines évoquent les soirs de pleine lune, les rondes et les jeux chantés, comme se faire passer un noyau dans le dos, ou imiter le chat, ou faire une pyramide de mains, ou encore les processions en chantant les prénoms. La mère est bien là, interpellée parce que bébé pleure, ou en train de planter, de pêcher, etc. Les cérémonies rituelles du Gabon sont aussi évoquées. Parfois, l'on semble parti dans des tonalités d'Amérique latine ou caribéennes (pistes 6 « les élèves », 11 « Noël »). L'un des plaisirs est la voix naturelle de Tita. La qualité de l'enregistrement est à souligner. Le disque, bellement illustré par Sophie Pestorello, possède tout ce qui peut plaire aux enfants, mais surtout aux parents, et aussi aux simples mélomanes. S'il existe des chansons avec images animées sur YouTube, tirées de ce disque, le seul regret est qu'il n'y ait pas de vidéo sur le site ABA Music et qu'il n'y ait pas une fiche pédagogique ou descriptive, avec partition, pour pouvoir jouer et appliquer lesdites rondes et autres jeux ou berceuses dans les écoles ou à la maison. Mais pour cela, c'est aux professeurs et aux fans de prendre le relais !



Pascal Arnauld, *L'Humanité ébranlée*, Paris, Triton, Trihort 579-580, 2023. 2 CDs DDD, EAN 3487720005800, 19 €. 45 titres, 141'. Livret de 40 p.

Amélie Raison, soprano / Elsa Tsuya Mionet, mezzo soprano / Thibault Dabon, baryton / Mercedes et Pierre Frédéric Proteau, piano à 4 mains / Quatuor Onslow / Quatuor Odysée / Benjamin Hertzl, violon / Pascal Arnauld, piano / Ingmar Lazar, piano / Ziad Kreidy, piano / Daniel Propper, piano.

CD 1 :

L'Humanité ébranlée : Cinq lieder pour soprano et piano

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 1. | Le sort d'une cathédrale | 6'50 |
| 2. | L'Humanité ébranlée | 9'43 |
| 3. | Cèdres du Liban | 5'28 |
| 4. | Histoires croisées - I | 4'27 |
| 5. | Histoires croisées - II | 4'04 |

Nelson and Edouard String Quartet

Quatuor à cordes n° 1

- | | | |
|-----|-----------|------|
| 6. | Andante | 2'21 |
| 7. | Ricercare | 2'08 |
| 8. | Canon | 1'23 |
| 9. | Fantaisie | 1'24 |
| 10. | Nocturne | 3'47 |
| 11. | Intermède | 3'26 |
| 12. | Andante | 2'26 |

Quatre Chants Sérieux pour un

Office Inter-religieux pour baryton et piano

- | | | |
|-----|----------------|------|
| 13. | Kaddish | 2'59 |
| 14. | Pater Noster | 2'04 |
| 15. | El Fatiha | 4'18 |
| 16. | Aom Mani Padme | 2'05 |

Fragments de mémoires pour quatuor à cordes

- | | | |
|--|---|------|
| 17. | Premier mouvement | 2'57 |
| 18. | Deuxième mouvement | 4'22 |
| <i>Cinq Danses Allégoriques Livre II pour piano à quatre mains</i> | | |
| 19. | « Pour une prière dans un temple imaginaire » | 0'58 |
| 20. | « Pour que l'angoisse matinale cesse au lever du vent » | 2'19 |
| 21. | « Pour que le chant s'organise, in fine, en une chanson douce » | 1'26 |



CD 2 :

<i>Sonate pour une Ballade Nocturne pour violon et piano</i>		
1.	Passacaille	4'06
2.	Ballade	3'25
3.	Nocturne	2'15
4.	Toccata	1'53
<i>Cinq Danses Allégoriques Livre I pour piano à quatre mains</i>		
5.	« Pour que le souvenir des êtres aimés ne se perde pas »	1'46
6.	« Pour que la vie des amis soit une fête »	0'30
7.	« Pour que les tourments de la vie se résorbent »	1'39
8.	« Pour que la lumière ne s'assombrisse pas trop souvent »	0'58
9.	« Pour que le Mystère demeure »	2'03
<i>Sonate Janvier 2015 :</i>		
<i>Sonate pour piano n° 1</i>		
10.	« Colère et marche funèbre »	6'18
11.	« Nocturne et marche de l'espoir ? »	5'23
12.	<i>Retrouver la verdure printanière</i>	2'26
<i>Quatuor à cordes n° 2 avec mezzo-soprano</i>		
17.	<i>Après une lecture de Mahzuni/Berlaud</i>	8'31
<i>Sonate pour piano n° 2</i>		
<i>Sonate pour piano n° 3</i>		
20.	Andante	3'58
21.	Allegro	1'30
22.	Adagio	3'17
23.	Presto	0'56

Au moment de la sortie de sa monographie sur Olivier Messiaen³⁷, à la fin des années 1990, je présentais le jeune Pascal Arnault qui avait à peine trente ans en employant cette expression : « un compositeur incendié, incendiaire ». J'entendais signaler de cette façon que le personnage était extrêmement sensible et même fébrile, en pleine recherche de lui-même et de son style musical, singulièrement doué – jusqu'à conquérir l'agrégation alors qu'il n'avait débuté l'apprentissage de la musique qu'à seize ans – mais sortant tout juste d'une jeunesse et d'une enfance remplies d'émotions fortes loin d'être toujours heureuses... *Sturm und Drang*... Cet « incendié » devenait à son tour « incendiaire » dans son art. Non qu'il fût d'un avant-gardisme à tout crin. Mais dans sa musique même, ces émotions sont cultivées, polies, cassées, pressées comme des citrons, amplifiées comme des fragrances, et surtout, chimiquement intensifiées, jusqu'à l'essence. Ce ne sont pas des symphonies aux langueurs monotones ; ce sont des pièces courtes, des condensés de violence, de pureté, de mystère, des messages tantôt évasifs, tantôt abrasifs, souvent au piano ou à la voix. Si l'incendie a quelque peu laissé sa place aux vertes prairies de la maturité et des certitudes, la musique en revanche n'a pas perdu de sa vitalité dramatique. Cependant, la répétitivité minimaliste ou encore la transe – spirituelle, libidinale, énergétique – ces crescendos, ces climax, ces ruptures imprévisibles... –, toute cette (com)pulsivité hypnotique et tintinnabulesque sont venues compléter la palette des ressources au service d'une autothérapie qu'il nomme lui-même *catharsis*. Hormis certains jardins zen tels que « Aôm Mani Padme », nombreuses sont les pièces qui sont mues par ces élans colérico-jubilatoires. Je me contenterai de citer *Après une lecture de Mahzuni / Berlaud* aux références chamaniques. C'est ici l'une des caractéristiques immuables que je lui trouve : je connais peu de musique aussi dramatiquement ramassée, pour ne pas dire théâtrale ou dramaturgique, en musique contemporaine. Concourant aux effets saisissants, l'écriture ne déteste pas la juxtaposition d'éléments contrastés, pour reprendre ce trait propre à Messiaen cité par

³⁷ Arnault, Pascal, *Olivier Messiaen... les sons impalpables du rêve*, Lillebonne, Millénaire III, 1996.



Arnault : oppositions y compris dans les superpositions, symétries et miroirs, vrais ou faux, où rôde la *Phantasie* romantique, toujours dans l'éruption imprévisible du volcan. Le drame se joue dans le moi intime du sonore aussi bien que dans le moi social de la vie quotidienne, où se cristallisent les décisions politiques. Les thèmes des poèmes sont assez systématiquement liés aux horreurs, aux douleurs, aux grandes causes : guerres, attentats, etc. *Fragments de mémoire* se réfère au meurtre du gendarme Arnaud Beltrame ; *L'Humanité ébranlée* croise les attaques islamistes aux États-Unis, les exactions des Talibans, les guerres en Syrie ou en Ukraine. Le discours est percutant parce que la prosodie est toujours respectée. Le chrétien de gauche, social et progressiste, exprime ainsi ses révoltes ou ses béatitudes, son paradis perdu ; il parvient à *retrouver la verdure printanière*, comme le souhaite son quatuor du même nom. Car il existe, symétriquement, le versant de la pureté, de l'espérance, de la joie, comme dans les deux fois cinq *Danses Allégoriques* ou dans *Nelson and Edouard String Quartet* : musiques de danse, de rêves, de nuits comme de jours, musique pure des sonates et des quatuors. Ce qu'Edgar Morin ou René Depestre appellent l'état de poésie, qui est une quête autant qu'un mode d'être. Drames, impulsions, émerveillements sur l'adret ; Humanité, humanisme, idéalisme sur l'ubac. Voyez par exemple cet espoir, que dis-je ? cette utopie d'une plateforme offshore inter-religieuse conciliant la diversité rayonnante des peuples, tels les *Quatre Chant Sérieux pour un Office Inter-Religieux*. La forge dialectique travaille donc les œuvres comme le personnage. Inscription dans l'histoire actuelle mais aussi dans l'héritage musical : le compositeur est peut-être possédé, en tout cas il est habité par des dieux tutélaires. Ce sont Schumann, Brahms, Messiaen, Dutilleux, Boulez, Pärt... couchés sans le fard du moderniste effarouché sur la partition de la *Sonate pour une ballade nocturne*, ou en filigrane, telle la *Sonate Janvier 2015*. Sans parler des formes anciennes ou traditionnelles qu'il utilise sans frein : psalmodie, *ricercare*, canon, nocturne, *durchkomponiert*, chant de muezzim, cloches, berceuse, etc. J'ai osé esquisser, dans un autre article³⁸, trois périodes créatrices : l'une qui s'achève en août 2011, ultra-expressive ; une autre où, amendé par les pèlerinages d'été sur les chemins de Saint-Jacques de Compostelle, le surgissement minimaliste répond à un besoin fort de spiritualité ; enfin une possible synthèse en forme de dérive vers d'autres cieux encore vaporeux où pointent des signes graphiques, le bruitisme d'une carte de crédit, des collages électroacoustiques, du concret instrumental... Non pas une visée expérimentale ou potentielle : un art engagé, un fruit mûr. La langue sonore exploite le tonal, l'atonal, le modal, l'horizontal, le vertical, le diagonal – sans restriction. Je me souviens en effet des propos enfiévrés que nous tenions jadis sur les bancs de la Sorbonne. Nous ne voulions nous priver de rien, il fallait fuir les diktats, trouver un chemin libre et sincère. Ce disque monographique de Pascal Arnault dessine de pierres blanches un chemin qui nous mène à son cœur et le chemin de ce cœur qui le mène jusqu'à Dieu.

Nicolas Darbon

³⁸ Darbon, Nicolas, « Pascal Arnault et Tawayakale ou le réveil des humbles », *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Paris, Garnier Classiques, 2018, p. 269-284.

Recommandations aux auteurs pour une publication dans



Le **texte** est envoyé en format Word ; police : Avenir next (si ce texte est un article scientifique ou destiné à la galerie d'art) ou Century Gothic (pour les autres rubriques) ; de taille : 11 ; en interlignes simples. Il est présenté le plus simplement possible : ne pas utiliser de feuilles de style, pas de commentaires, ne pas sauter de ligne entre les paragraphes, pas de mots soulignés ni en gras. Seuls les mots étrangers et les titres sont en italiques. Les notes sont en bas de page, de taille : 9.

Les **citations** sont entre guillemets dans le texte ou détachées du texte pour les plus longues, sans guillemets, de taille : 9. Toute citation est accompagnée d'une note de bas de page signalant la source précise, en particulier le-s numéro-s de page-s.

Les **normes bibliographiques** pour un ouvrage sont : Prénom Nom, *Titre du livre*, Ville d'édition, Éditeur, date, page. (Ex. Nicolas Darbon, *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Paris, Garnier Classiques, 2018, p. 18-19.) S'il s'agit d'une réédition : Prénom Nom, *Titre du livre*, date de la première édition, rééd. Ville d'édition, Éditeur, date de l'édition consultée, page. S'il s'agit d'un article dans une revue : Prénom Nom, « Titre de l'article », *Titre de la revue*, n° ou vol. ou t., Éditeur, Ville d'édition, date, page(s). (Ex. Apollinaire Anakesa Kululuka, Nicolas Darbon, « Musique et recherche-création participative aux Antilles et à Aix-Marseille », *Culture et Recherche*, n° 140, *Recherche culturelle et sciences participatives*, Ministère de la culture, Paris, automne-hiver 2019-2020, p. 34-35.) S'il s'agit d'un chapitre ou d'un article dans un livre : Prénom Nom, « Titre de l'article », in Prénom Nom (dir.) *Titre de l'ouvrage*, n° ou vol. ou t., Ville d'édition, Éditeur, date, page(s). (Ex. Pierre Albert Castanet, « La voix-bruit », in Mathieu Saladin (dir.), *L'Expérience de l'expérimentation*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 454-478.) Dans les notes bibliographiques, ne pas mettre de majuscules pour les noms propres, sauf la première lettre ; ne pas indiquer le nombre total de pages d'un livre. Ne pas faire suivre votre article d'une bibliographie finale.

Les **illustrations** en relation avec l'article sont numérotées (fig. 1, fig. 2, etc.), annoncées dans le texte, et légendées. La légende contient le titre, la date, une explication, la source, éventuellement un copyright. L'illustration est de bonne qualité et netteté, placée à la bonne place dans le texte et envoyée également en fichiers séparés en tiff ou jpeg 300 dpi environ. L'auteur s'assure que les droits de reproduction sont acquis.

L'article scientifique que vous nous faites parvenir fera l'objet d'une lecture **en double aveugle**.

En outre, si vous écrivez l'**éditorial**, ne dépassez pas 1500 signes espaces compris. L'éditorial peut apporter un point de vue personnel, institutionnel, formel ; il peut résumer très brièvement le contenu du journal, en particulier l'article ; il peut remercier, avertir, etc. ; pas de notes de bas de page.

Si vous présentez une **galerie**, le principe est d'utiliser les images pour illustrer tout le journal ; il ne s'agit pas d'un article scientifique, sauf exception, et donc il ne dépasse pas 1500 signes espaces compris ; il décrit très sobrement le travail de l'artiste ; il annonce clairement les sources voire les droits (« Avec l'aimable autorisation de... ») ; pas de notes de bas de page.

La **page institutionnelle** finale est pré-formatée ; la reproduire sans modification, ou quasi.

D'**autres rubriques** sont possibles comme des critiques de livres, disques, ou l'actualité ; suivre les mêmes recommandations.

© Journal du Griim, Millénaire III éditions
Aix-en-Provence/Schoelcher

Les numéros sont en accès libre : <https://www.millenaire3editions.fr>

Contact Millénaire III : contact@millenaire3editions.fr

Contact Griim: griim@outlook.fr ; nicolas.darbon@univ-amu.fr

Page Facebook Griim : <https://www.facebook.com/griimetmusique>

Comité scientifique et artistique

ANAKESA KULULUKA, Apollinaire – PR-HDR CRILLASH-Antilles
BABIN, Armelle – Agrégée, Docteure en Musicologie – CRILLASH Antilles
BERLAUD, Alain – Compositeur, Agrégé, CNSMDP, IRCAM
CASTANET, Pierre Albert – Compositeur, PR-HDR GHRIS Rouen
DARBON, Nicolas – Compositeur, MCF-HDR CRILLASH-Antilles
KHATILE, David – MCF CRILLASH-Antilles
KIPPELEN, Étienne – Compositeur, MCF LESA-Aix-Marseille
KREIDY, Ziad – Compositeur, pianiste, HDR CRILLASH-Antilles
STÉVANCE, Sophie – PR-HDR OICRM / GRECEM U-Laval (Canada)
ROBERT, Martial – Compositeur, HDR, CRR Toulon
TAMBY, Jean-Luc – Guitariste, luthiste, HDR GHRIS-Rouen

Comité de rédaction

ASSOGBA, Christophe Egbadiran Tchékpo – Doctorant Musicologie - Université des Antilles
BLOU, Léna – Danseuse, Chorégraphe, Docteure Musicologie – CRILLASH-Antilles
CAFAFA, Marielle – Docteure Musicologie - IREMUS-Paris
COUVIN, Sarah – Doctorante en langues anglophones – CHCSC/CRILLASH-Antilles
DIAGNE, Aminata – Docteure en Sciences de l'Inforamtion et de la Communication – IMSIC Toulon
DOGNON, Ezin Pierre – Slameur, Docteur Musicologie – PRISM- Aix-Marseille
GROS, Gérard – Doctorant Musicologie – CRILLASH-Antilles
GROS PRUGNY Christèle – Doctorante Psychologie – CRTD-Paris
LAUMUNO, Marie Hélène – Chanteuse de gwoka, Docteure Histoire – CRILLASH-Antilles
LACONDEMINÉ, Ophélie – Doctorante Musicologie – CRILLASH-Antilles
LE FUR, Iris – Plasticienne sonore, Docteure Arts Plastiques – CRILLASH-Antilles
MBAH NDONGO, Jean – Doctorant Musicologie – CRILLASH-Antilles
MIGLIORE, Brigida – Compositrice, Pianiste, Docteure Musicologie – CRILLASH-Antilles
MOCO-DAIJARDIN, Audrey – Docteure Psychologie – LAPCOS-Nice
TIAN, Tian – Docteur Musicologie – PRISM-Aix-Marseille

Collaborateurs du n°10

MIGLIORE, Brigida – Compositrice, Pianiste, Docteure Musicologie - CRILLASH-Antilles
LE FUR, Iris – Plasticienne sonore, Docteure Arts Plastiques - CRILLASH-Antilles

Responsable de la rédaction

DARBON, Nicolas – MCF HDR CRILLASH Antilles

ISSN 2779-9751-10
Millénaire III éditions