

Le GRiii

Journal du Groupe de Recherche sur la Musique
Interdisciplinaire Interlaboratoire International

Editorial

Le GRiii est une tribune pour les chercheurs issus de différentes disciplines. Un moyen d'échanger sur la musique, de ses relations avec la littérature, la philosophie, la psychologie, etc. Le tout, à travers différents points de vue. C'est dans la bienveillance et la gentillesse que le GRiii a pu se forger son caractère de recherche, c'est aussi ce qui lui a permis de bénéficier de la présence d'invités chercheurs et artistes. Le GRiii l'a bien compris et fait bon usage de cet adage : « Faites toutes choses avec gentillesse ». Cette dernière se veut être une intelligence émotionnelle qui a pour but d'aider l'autre en répondant à sa demande, en somme de faire preuve d'empathie.

D'ailleurs, voici une question intéressante à se poser, à la lecture de notre article du jour, signé Jacques Amblard, qui justement aborde les musiques imposées aux citoyens dans des espaces urbains : métro, ascenseur, salles d'attente...

Faisons-nous preuve d'intelligence émotionnelle en « imposant » une « dés-esthétisation » de la musique ? Celle-ci hurlait à travers des haut-parleurs à longueur de journée ? Sommes-nous gentils avec nos oreilles qui doivent constamment faire face à de nombreux environnements sonores de plus en plus électrisés ? Qu'en est-il du silence ?

Le silence est respecté lorsque l'on fait usage de son intelligence émotionnelle. Le rêve pour nos oreilles, serait sans doute un silence environnant, un vide, une musique « bio », acoustique, qui ne serait pas reproductible, mécaniquement parlant sans aucune modification (car non électrique ou encore numérique). Sur le même principe que les aliments que l'on souhaite plus naturels dans nos assiettes... pourrait-on faire preuve de gentillesse à l'égard de ce que l'on écoute, pour nous-mêmes, afin de développer notre bien-être ?

Audrey MOCO-DAIJARDIN - Docteure en psychologie et ergonome.

Sommaire

p. 2 La Galerie artistique
"Matariki d'Alain Berlaud et
le mythe māori : genèse
d'une œuvre multisens-
sorielle" par Iris Le Fur et
Nicolas Darbon

p. 19 Jacques Amblard
"Les musiques obligatoires"

p. 29 Le feuilleton du GRiii
"Au royaume de Zahatorte"
Conte d'Alain Berlaud (partie 2)

p. 34 Compte rendu
de la précédente réunion du
GRiii du 16 avril 2021

Prochains rendez-vous, notez les dates!

Réunion autour des
projets.
Discussion avec Jacques
Amblard à propos de son
article

7 mai 2021

Artiste invité : Étienne
Kippelen

Chaîne Youtube :
https://www.youtube.com/channel/UCb4tZCA_TDUicPPp75VNHrW

22 mai 2021

La Galerie artistique

Matariki d'Alain Berlaud et le mythe māori : genèse d'une œuvre multisensorielle

Iris LE FUR, Nicolas DARBON

CRILLASH, Université des Antilles, Schoelcher, France

*Brillez comme les étoiles de la nuit,
et soyez libérés du poids de vos souvenirs pour toujours¹.*

Dans le précédent numéro du *Journal du GRiii*, outre un article et un conte d'Alain Berlaud, nous avons placé dans notre galerie artistique deux reproductions de tableau de cet artiste tirés de sa série *Matariki*². Le moment est venu d'entrer plus en profondeur dans l'univers de cette œuvre picturale et musicale en cours d'élaboration à l'heure où nous écrivons (avril 2021). Étude génésique que nous réalisons en collaboration avec l'artiste³. Nous observerons donc un processus de création « sur le vif⁴ ».

L'œuvre et son mythe

Matariki est une série de neuf tableaux qui se double d'une série de neuf pièces musicales. Pour l'heure, elle comporte huit tableaux (le n° 9 est en cours) et trois pièces musicales.

Elle s'inspire des anciens Māori. Chaque tableau représente une divinité māori, un mouvement, une gestuelle chorégraphique, etc.

Berlaud n'a pas noté de chorégraphie particulière ; c'est un ballet « imaginaire ».

¹ « *Pīratarata mai rā koutou hei whetū i te pō, kōrekoreko mai rā hoki koutou i te rokiroki o ngā mahara mō ake tonu atu e.* » Chants traditionnels in Berlaud, Alain, *Matariki*, tableau n° 8 « Pōhutukawa ». Extrait d'un document PDF envoyé par l'artiste aux auteurs, intitulé « TE ONO O MATARIKI (Les 6 de Matariki) », p. 2. Traduction Alain Berlaud.

² Les tableaux « Tupu-ā-Nuku » et « Hiwa-ite-Rangi ». Nous remercions Alain Berlaud pour l'aimable autorisation de reproduction des tableaux et illustrations musicales. Les éléments que nous reproduisons ici, peintures, musiques, schémas, etc., en raison de ce processus en cours, peuvent encore évoluer.

³ Alain Berlaud a fourni aux auteurs de nombreuses esquisses et les auteurs ont régulièrement échangé tant par entretien que par une correspondance écrite, entre Wallis et Aix-Marseille.

⁴ Pour reprendre le titre de son article dans le *Journal du GRiii*.



Fig. 1 - Étoiles dans la constellation du Taureau et leurs noms dans la légende māori. Image reproduite dans les esquisses de l'artiste ainsi que par le Musée de Nouvelle Zélande Te Papa Tongarewa à Wellington (S.a., « The legend of Matariki and the six sisters. Te ono o Matariki », <https://www.tepapa.govt.nz>, consulté le 24 avril 2021). © DR

Texte de présentation du compositeur

« Matariki, les Pléiades chez les Māori de Nouvelle-Zélande, sont un groupe de neuf étoiles dans la constellation du Taureau [fig. 1]. Elles sont célébrées chaque année au mois de juin pour le Nouvel-An traditionnel. La légende du voyage de la *Whaea* (mère) vers ses huit enfants est ici illustrée dans un ballet imaginaire de peintures mises en musique suivant le *Mauri* (mouvement, force de vie, puissance « magique ») de chaque divinité. Chaque tableau fait référence à un type de chant et un instrument Māori⁵. » (Berlaud)

Les voyages de la déesse

Cet ensemble musico-pictural n'est pas sans raconter une histoire. Il peut donc faire l'objet d'un spectacle. Il s'agit du voyage de la mère *Whaea*, représentée par l'étoile *Matariki*, chez ses enfants. Dans la légende māori, il y a six filles ; l'artiste a donc ajouté deux enfants. Cette visite permet de préparer l'année nouvelle pour les humains, la déesse-mère apportant des cadeaux mais aussi de nouvelles compétences pour ses enfants. Le passage sur chaque étoile-divinité contient une morale : il faut ainsi « cultiver notre *pūkenga* ainsi que celui de nos amis⁶ » pour le premier (*Tupu-ā-nuku*) ; ou « partager nos dons avec les autres et apprécier ceux qui sont partagés avec nous⁷ » pour le deuxième (*Tupu-ā-Rangi*, cf. aussi tableau p. 18).

⁵ Berlaud, Alain, « TE ONO O MATARIKI (Les 6 de Matariki) », *op. cit.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

L'histoire de Matariki dans l'œuvre d'Alain Berlaud

« Matariki rejoint [d'abord] l'aînée de ses filles Tupu-ā-nuku qui enlace Papatu-ā-nuku, la Terre Mère. Ensemble, elles font jaillir du sol la nourriture *Kai*, la plante-médecine *Rongo-ā-rongoa* et l'arbre à tapa *Kakahu*. Cercles et martèlements sourds de cinq êtres-esprits. — pour voir le tableau, cf. *Journal du GRiii* n°3, p. 3.

Elle se rend [ensuite] chez son fils Tupu-ā-Rangi, qui chante avec les oiseaux *Manu* et les abeilles *Pī*. Tout est froissement, frémissement dans l'air. Trois êtres-esprits bondissent vers le ciel. Ils partagent leurs *Waiata* (chants) qui remplissent le monde de joie. — pour voir le tableau, cf. p. 18.

Matariki, [dans le troisième tableau], rejoint son fils Uru-rangi le Dieu des vents, qui court après sa femme Kuia. Tourbillonnement, ivresse entre trois êtres-esprits. Les *Awhiawhi* (caresses) et le *Aroha* (amour) d'Uru-rangi l'aident à rester de bonne humeur après le froid et l'obscurité de l'hiver. Il aura de nombreux *Mokopunampouna* (petits-enfants). — pour voir le tableau, cf. p. 9.

Puis Matariki arrive chez sa fille Waipuna-ā-Rangi, la Déesse de la pluie, entourée de quatre êtres-esprits. On ne sait si elle pleure ou si elle rit. C'est elle qui décide si c'est bon ou mauvais... Papatu-ā-nuku la Terre Mère lui apprend comment l'eau se déverse de Rangi-Nui le Père Ciel et comment l'eau est évaporée par la chaleur de Tama-Nui-Te-Rā, le Soleil dans les nuages — pour voir le tableau, cf. p. 6.

La cinquième étape est celle de sa fille Hiwa-i-te-Rangi [Hiwa signifie « une alerte », i-te « dans » et Rangi « l'air »], la Déesse des vœux, qui est assise les yeux tournés vers le ciel. Elle est l'Oracle de Matariki, celle qui voit à travers le temps et l'espace. — pour voir le tableau, cf. *Journal du GRiii* n°3, p. 26.

[Les tableaux n° 6 et 7 ne sont pas encore réalisés.]

Matariki, dans le huitième Tableau, rejoint sa fille Pōhutukawa, la Déesse de la Mort, qui permet de se connecter avec ceux qui sont décédés. Trois Esprits-Ancêtres apparaissent. Ce sont d'anciens guerriers. — pour voir le tableau, cf. p. 33.

[Dans le dernier tableau, Matariki retourne chez elle.] »

(Berlaud⁸)

La dimension ésotérique

En plus de cette trame narrative, il existe un symbolisme profond que le spectateur peut tenter de dévoiler et d'interpréter à sa guise. Certes, l'artiste ne manque pas de nous donner des clefs. Chaque « étape » est un univers tressé de personnages divins, d'actions rituelles, de plantes, de nombres, magnitudes, etc. sans parler de l'instrument associé à chaque tableau, lui-même porteur de profonds symboles traditionnels.

Cet ensemble mystérieux aiguillonne notre imagination, nos sens, nos émotions, nos réflexions, à la manière du calendrier maya Tzolk'in, auquel Alain Berlaud se réfère sans cesse pour son propre chemin spirituel, qui contient des trésors « oraculaires »

⁸ Berlaud, Alain, « TE ONO O MATARIKI (Les 6 de Matariki) », *op. cit.*, p. 1-4.

dont l'une des vertus essentielles est à la fois d'aider à nous connaître nous-même et à nous connecter aux forces visibles et invisibles.

Rappelons que l'artiste a parcouru un long chemin initiatique, surtout chamanique, et qu'il est allé à la rencontre des centres d'énergie et de spiritualités, souvent à pied, sur la planète, du Kurkina Faso à la Sibérie, de la Guyane à la Turquie ; quelques étapes ont été évoquées dans son article publié dans le *Journal du GRiii* n°3. *Matariki* est née d'un voyage en Nouvelle-Zélande, à Waitangi, en janvier 2020.

Prenons le tableau n° 4 de *Matariki* (fig. 2, page suivante). Il correspond à la déesse de la pluie Waipuna-ā-Rangi qui signifie « Celles des eaux et du ciel » ; le nom occidental de l'étoile est Électra ; c'est une géante rouge de magnitude 3,7 et se trouve à 443 années-lumière de la Terre. La musique correspondante est le chant de dérision *Kaioraora* et l'instrument traditionnel de référence est le *ukulele* (la guitare māori).

Berlaud utilise le rapport entre la magnitude et les années-lumière pour établir le tempo. Ainsi, pour la pièce n° 3 « Uru-rangi », l'étoile Uru-rangi (dieu des vents), dont le nom occidental est Mérope, est une sous-géante bleue et blanche qui est le thème du tableau n° 3. Le rapport de la magnitude du Dieu des vents (4.17) avec celle de la Déesse-mère (2,86) est de 4,17 divisé par 2,86, soit 1,45. Ce nombre, multiplié par le nombre de secondes à la minute donne 87. Le tempo sera ainsi de 87 unités de temps à la minute (T° : 87), autrement dit : « 87 à la noire ». Il va sans dire que, lors de la composition musicale elle-même, ces indications de tempo se sont assouplies.

La composition picturale

Matariki propose donc une réappropriation des récits du peuple māori, qui mène tout à la fois à la mythologie chamanique, à la symbolique, à la gestuelle.

Les couleurs des tableaux sont confectionnées artisanalement à partir d'encre naturelles d'écorce de palétuvier mâle et de noix de bancoule, un précieux savoir spirituel et oral qui lui a été transmis. Ainsi les tableaux exposent une grande variété de sensations passant d'un fond végétal où se détache de l'ombre, une danse nocturne en mouvement circulaire, l'immensité du bleu qui miroite dans les turquoises...

Des figures humaines participent de ce ballet visuel sous forme de silhouettes tantôt méditatives et féminines, tantôt masculines en mouvements dansants.

Dans les éléments picturaux utilisés par l'artiste, nous retrouvons des motifs géométriques faits d'imbrication de triangles faisant écho au tissage de feuilles en arrière-plan réalisé par l'artiste lui-même (une technique traditionnelle de tissage qu'on lui a transmise). Ces motifs sont des formes artistiques traditionnelles māori qui se trouvent dans les tissages et tressages. Les formes géométriques sont rattachées à une dimension symbolique : « Les motifs de tissage visuel sont des symboles métaphoriques de l'évolution, des éléments, des formations terrestres, de la nourriture et des luttes historiques⁹. » Il faut noter que Berlaud n'a pas réalisé de référence māori dans les tableaux, « car beaucoup de signes des māoris sont tabous¹⁰ ».

⁹ « The visual weaving patterns are metaphoric symbols of evolution, elements, land formations, food and historical struggles ». Te Awēkotuku Ngahua, Nikora Linda Waimarie et Rua Mohi, *Te Kanawa Kahutoi Mere -Toi Maramatanga : a visual Maori art expression of meaning*, mémoire de Master, Auckland University of Technology, Auckland, 2009, p. 22.

¹⁰ Lettre d'Alain Berlaud adressé par voie électronique aux auteurs.



Fig. 2 - Alain Berlaud, *MATARIKI*, Tableau Waipuna-ā-Rangi, "Déesse de la pluie", acrylique et encres naturelles sur papier, 42x29cm, Wallis 2021 © Alain Berlaud. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Des indications de direction en dentelles se développent aussi telle une carte marine invitant au voyage. Les flèches directives inscrites en blanc évoquent le motif maori nommé *koru*. Cette forme initialement en spirale est basée sur l'esthétique d'une fougère symbolisant une nouvelle vie, la croissance, la force et la paix (fig. 3).



Fig. 3 - *Koru*, nom māori de la fronde de fougère jeune en train de se dérouler. © DR.

« [Le koru est] un motif consistant en une courbe qui se referme sur elle-même pour se transformer en cercle. Les koru apparaissent habituellement sous forme d'arborescences peintes en blanc. Ils naissent à l'extrémité de figures dissymétriques évoquant les quartiers de lune ; les espaces intermédiaires sont alternativement remplis en rouge et en noir. Les peintures kowhaiwhai font aussi usage de croissants, vestiges d'une partie centrale évidée, et combinent des enchevêtrements de spirales entières ou brisées à d'autres éléments, séparés ou associés à des koru. » (Nicholas¹¹)

Présente dans les différentes formes artistiques māori : sculpture, art pictural et tatouage, la forme circulaire du *koru* transmet la notion de mouvement perpétuel et le centre signifie le point d'origine. Nous retrouvons cette notion de mouvement circulaire dans les œuvres picturales d'Alain Berlaud. Elle est associée à un mouvement linéaire et directionnel : des lignes qui traversent l'espace de représentation donnant un cheminement au regard à travers les couleurs.

De plus, le point, motif également récurrent, illustre la notion de points d'origine tout en marquant des étapes au cheminement visuel. Ainsi, la frontalité du tableau oscille entre une vision d'un paysage où évoluent des personnages et une seconde vision vue du ciel proposant une cartographie imaginaire entre terre et mer.

Genèse, hasard, joie, guérison

Dans le tableau n° 9, sur lequel Berlaud travaille actuellement, la déesse-mère, qui a terminé son tour de la famille, revient contente chez elle. Comment s'y prend-il ?

¹¹ Thomas Nicholas, *L'art de l'Océanie*, Paris, Thames & Hudson, 1995, p. 71-72.

Comprendre l'acte génésique permet de saisir le sens profond de l'œuvre. Les images qui suivent (fig. 4a et b) sont des photos des tableaux à l'état embryonnaire. Si un tel tableau n'est pas encore peint, les esquisses sont là, vivantes, qui sollicitent son imagination. Il commence par réaliser un mélange de couleurs « pour voir comment ça se mélange¹² ». Entre parenthèse, nous sentons souvent dans les propos de l'artiste cette conception « chamanique » selon laquelle les choses sont vivantes ; ainsi en est-il du « ça » dont il est ici question : il s'agit de laisser se mélanger « encres naturelles et acrylique à la façon des aquarelles : les formes qui apparaissent sont liées au hasard ; c'est une chose qui m'interpelle et que j'utilise dans l'écriture musicale ; savoir à peu près où l'on va (plans de couleurs picturales, traits, points fixes, type de mouvement/plans de couleurs instrumentales, écriture, notes pivots, geste) mais laisser la composition se faire dans l'instant, sans idée globale d'un résultat décidé au préalable¹³. » Ces couleurs s'arrangent entre elles et forment une composition sur laquelle il va s'appuyer. Ce « ça », cette part d'inattendu, de hasard et de vie paraît assez nouvelle dans sa pratique artistique.



Fig. 4a et b - Deux embryons de tableaux : formes et couleurs en action. Photos envoyées aux auteurs
© Alain Berlaud. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Nous voyons le mélange de couleurs mais nous ne pouvons pas encore prévoir ce que sera le 9^e tableau une fois fini. En revanche, à regarder les tableaux précédents achevés (cf. fig. 5 par exemple), nous pouvons avoir une idée à la fois du travail autonome de la matière et de l'action transformatrice de l'artiste.

Pour illustrer ce travail du hasard, nous allons évoquer l'anecdote de l'image en noir et blanc (fig. 6). Ce « visage » est apparu sur la partition des *Noces* (1914-23) d'Igor Stravinsky. L'auteur apprécie en effet ce compositeur, sur la musique duquel il a rédigé son mémoire de maîtrise. Le passage écouté était le premier tableau, « La tresse ». Il voulait savoir comment Stravinsky traitait sa note pivot avec son ensemble instrumental. Or, au moment où il photocopiait la page concernée, il a percuté son verre de bière... qui s'est répandu dessus. Or - synchronicité - : la pièce musicale qu'il composait : « Uru-rangi » tournait sur la même note pivot : le mi. Aussi décida-t-il de « mettre un peu

¹² Entretien avec les auteurs cité.

¹³ Lettre d'Alain Berlaud citée.

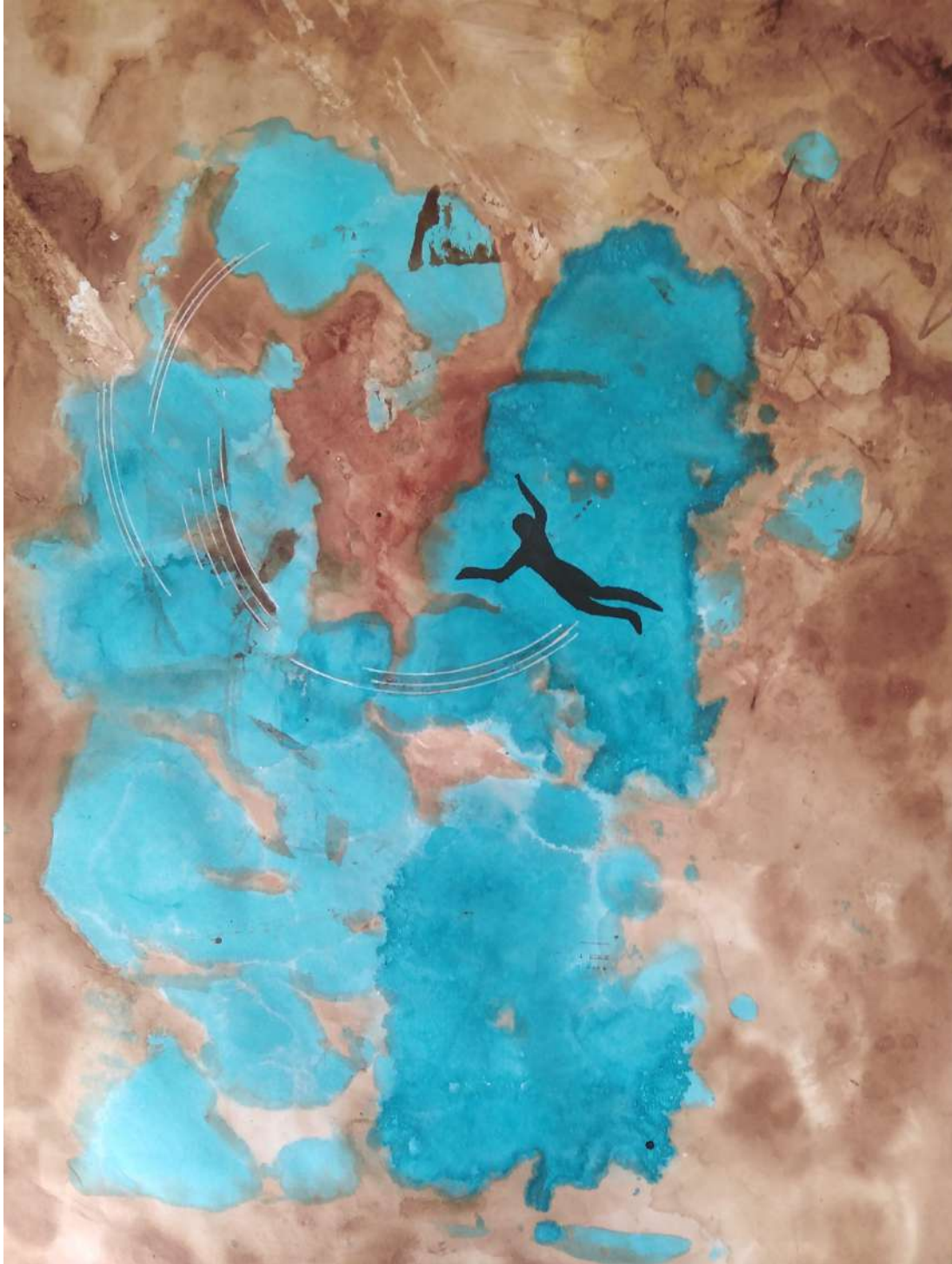


Fig. 5 - Alain Berlaud, *MATARIKI*, Tableau Uru-Rangi, "Dieu des vents", acrylique et encres naturelles sur papier, 42x29cm, Wallis 2021-3 © Alain Berlaud. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

d'écriture de *Noces*¹⁴ » dans sa partition : « la tresse de Sravinsky reconforte le dieu du vent māori¹⁵ ». Berlaud tire sa citation du chiffre 2 de *Noces* : « On tresse, on tressera la tresse » pour réaliser un clin d'œil dans la partie d'Uru-Rangi où il est dit : « *whakamāiretia te atua matakerepō* » (« reconforte le Dieu des ténèbres »).

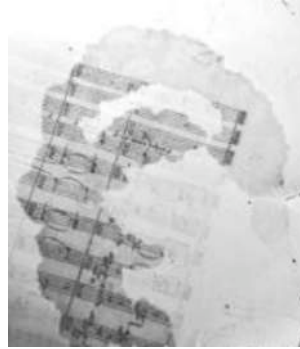


Fig. 6 - Apparition d'un visage sur la partition de *Noces* chez Alain Berlaud.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Revenons à la démarche d'une « composition dans l'instant ». L'idée de se concentrer sur l'instant contient également des dimensions spirituelle et thérapeutique, les deux étant bien entendu reliées. L'artiste, comme tout le monde, possède des traumatismes et des douleurs physiques et mentales qui impliquent un travail de guérison et d'autoguérison - d'où l'activité artistique et spirituelle intense qu'il mène, au sens le plus large de ces termes.

Pour comprendre les origines de son œuvre, il est également nécessaire de souligner la part du hasard. Nous avons expliqué que *Matariki* est issue de rencontres avec le monde māori. Il faut dire que, résidant à Wallis, Berlaud se rendait très régulièrement sur les terres du Pacifique sud : Australie, Fidji, Vanuatu, Nouvelle Calédonie... L'un de ses voyages fut motivé par la recherche d'une femme māori... qu'il ne connaissait pas. Rappelons que la quête de Berlaud est de nature spirituelle et thérapeutique. « Les Anciens m'ont raconté une histoire très importante ; si je la ressentais, je trouverais cette femme. Or, je venais juste de rencontrer un *rainmaker* qui m'a recommandé de ne pas me rendre aux îles Marquises, comme prévu (j'ai dû changer mon billet d'avion...) mais d'aller en Nouvelle Calédonie. Et en effet, ce qui m'est arrivé là-bas fut impressionnant¹⁶. »

Il commence alors dans son journal de bord à noter des idées sur *Matariki*. Plus tard, en revenant à Wallis, il établit une relation entre ce mythe et la musique : l'ensemble Cairn dirigé par Guillaume Bourgogne et Jérôme Combier venait de produire à Montréal sa pièce *L'enfant d'éléphant* (2001) pour récitant, soprano, basse, treize instruments et dispositif électronique, d'après Rudyard Kipling. Berlaud a utilisé l'instrumentarium privilégié de cet ensemble et a imaginé des danseuses qui célébraient chaque étoile de *Matariki*. D'où l'idée d'une pièce musico-picturale en forme de ballet imaginaire racontant une célébration pour *Matariki* par les māori de Nouvelle Zélande.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

Ainsi l'œuvre émerge-t-elle entre hasard et nécessité. À cela, ajoutons un aspect capital. Que ce soit dans la vie quotidienne ou dans les activités professionnelles et artistiques, Alain Berlaud met toujours en avant sa nature joyeuse, pleine d'humour et de facéties, prompte aux jeux et aux activités ludiques, avec quelque chose de l'enfance. À l'évidence, cela fait écho à sa spiritualité ; chacun sait à quelle point la joie, la naïveté, la simplicité, voire l'ascèse sont des vertus partagées par nombre de religions, en tout cas par les mystiques, sans parler d'un retour à un état de pureté originelle permettant de communiquer plus directement avec les esprits. C'est donc avec bonne humeur que l'artiste nous parle de la mythologie māori ; ses histoires et ses personnages parfois farfelus la rendent passionnante.

La matière musicale

L'œuvre musicale est écrite pour soprano et huit instruments : flûte (prenant piccolo), clarinette sib (prenant clarinette basse), guitare, violon, alto, violoncelle, percussions (congas, vibraphone, woodblocks, crotales, cloche à vache, etc.), piano. Instrumentarium classique donc. Si le compositeur a imaginé la partition pour soprano, cette partie peut aussi être chantée par un ténor.

Sur le plan du style « contemporain », nous reconnaissons une grande délicatesse timbrique, impliquant une certaine sophistication d'écriture ainsi qu'une grande dextérité orchestrale - mais il est vrai que les instrumentistes de l'Ensemble Cairn sont habitués à ce genre d'écriture aérienne. Ce style n'est pas nouveau chez Alain Berlaud, qu'on se réfère par exemple à *Petites Flammes* (2003) avec Luis Clavis, pour clarinette et quatuor de saxophones, ou à *Comment Wang Fô fut sauvé* (2006-08), d'après Marguerite Yourcenar, pour récitant et quatuor de saxophones.

L'écriture musicale, témoin du parcours du compositeur, est influencée par la musique tonale et atonale, par l'école spectrale, par la musique électroacoustique. L'harmonie se fonde sur des notes polaires (nous avons déjà évoqué le « mi » pour « Uru-Rangi »), pouvant produire des accords parfaits ou des couleurs harmoniques spectrales. Dans les jeux instrumentaux rapides, des échelles modales sont utilisées. Dans la figure suivante, d'une part (fig. 7) nous observons l'évolution de ces échelles, d'autre part (fig. 8, 9, 10) nous pouvons voir comment ces trois échelles (a, b, c) sont utilisées dans la musique.



Fig. 7 - Échelles utilisées de la mes. 89 à la mes. 100 de la pièce n° 3 d'« Uru-Rangi » : évolution des échelles



Fig. 8 - Échelle a utilisée mes. 89, piano : « Ô Uru-Rangi »

Fig. 9 - Échelle b utilisée mes. 97, piano, vibraphone (clef de sol) : « kia kōtengitengi » (« une petite brise »)

Fig. 10 - Échelle c utilisée mes. 100, piano, vibraphone (clef de sol) : « kia purea ai au » (« pour me purifier »)

En outre, pour analyser son œuvre, le compositeur utilise des concepts¹⁷ tels que « éclatement crépitement » ou « désinence-rebond ».

Le schéma, page suivante (fig. 11), montre ces éléments qui se succèdent au début de la première pièce, « Tupu-ā-nuku ». Entre les moments instrumentaux (partie A, mes.1-3, etc.) sont placés les moments récités (mes. 4, etc.)

Nous mettons en regard cette analyse et les pages de la partition qui correspondent (fig. 12).

Cette œuvre mélange donc des matières « traditionnelles » et « contemporaines ». La symbiose empêche, à l'oreille, une distinction nette des matériaux. Cependant, nous pouvons, de façon artificielle, rappeler que du côté des ressources traditionnelles se trouvent une forme de légère répétitivité que l'auteur de ces lignes ressent comme « circulaire ». La réappropriation culturelle dont il a été question pour les peintures s'exprime également dans la composition musicale qui s'inspire des instruments et des chants polynésiens.

¹⁷ Cf. la liste et le descriptif des UST se trouve sur le site du Laboratoire Musique et Informatique de Marseille : <http://www.labo-mim.org>. Consulté le 24 avril 2021.


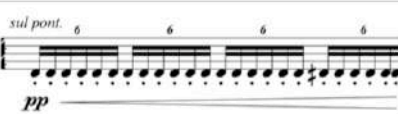


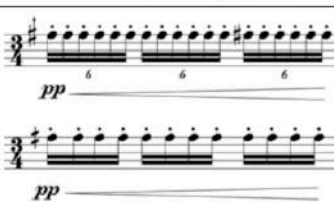



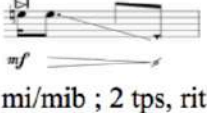






<p>A</p> <p>Éclatement crépitement</p>  <p>Mes 1 (Flûte-Clarinette)</p>	<p>Élan-étirement</p>  <p>→ Ré ; 4 temps Mes 2 (violon) accel.</p>	<p>Désinence-rebond</p>  <p>→ Ré ; 4 temps Mes 2 (violon) rit.</p>
<p>Mes 4 : « Tupu-ā-nuku » (La terre grandit,)</p>		
<p>B</p> <p>Éclatement crépitement</p>  <p>Mes 5 (Cordes, guitare)</p>	<p>Élan-rétrécissement horizontal</p>  <p>→ Fa # ; 3 temps Mes 6 (Fl-Cl) + piano ; accel.</p>	<p>Désinence-rebond</p>  <p>→ fa/fa#, 3 tps ; rit. Mes 7 violon/alto</p>
<p>Mes 8 : « ka pihī nuku » (le ciel grandit)</p>		
<p>C</p> <p>Éclatement crépitement</p>  <p>Mes 9 (Guitare-piano)</p>	<p>Élan-rétrécissement horizontal</p>  <p>→ Mi ; 2 temps Mes 10 (alto) ; accel.</p>	<p>Désinence-rebond</p>  <p>→ mi/mib ; 2 tps, rit Mes 11, vclle</p>
<p>Mes 12 : « ka pihī rangi » (et l'univers tout entier...grandit)</p>		
<p>A'</p> <p>Éclatement crépitement</p>  <p>Mes 13 vclle (+Fl/alto)</p>	<p>Élan-agrandissement horizontal</p>  <p>Mes 14 voix → Ré / 3 temps ; accel</p>	<p>Désinence-rebond-élan</p>  <p>Mes 15 voix fa# 3 tps</p>
	 <p>Mes 16 voix → Ré / 3 temps ; rit/accel</p>	 <p>Mes 17 voix fa# 3 tps rit.</p>
		 <p>Mes 18 flûte, ré.</p>

Fig. 11 - Analyse des premières pages de *Matariki*.

A RÉCIT B RÉCIT

♩ = 50 - 60 ♩ = 60 ♩ = 50 ♩ = 60

2021

C RÉCIT A'

♩ = 50 ♩ = 60 ♩ = 50 ♩ = 60

Fig. 12a et b - *Matariki*, « Tupu-ā-nuku », deux premières pages, mes. 1-15. Partition. Esquisses du compositeur, 2021. Il ne faut pas tenir compte de *tempo* qui sont parfois erronés dans ce travail préparatoire. © Alain Berlaud. Avec l'aimable autorisation du compositeur.

Du chant polynésien

Les chants évoquent des moments de vie et possèdent une fonction sociale et religieuse (qui est elle-même reprise dans les peintures) telle que

- le chant de bienvenue (cf. tableau n° 1),
- le chant d'amour (n° 2),
- le chant d'incantation (n° 3),
- le chant de dérision (n° 4),
- le chant de divination (n° 5),
- le chant de lamentation (n° 8).

La voix chantée énonce le texte en māori. Voici quelques exemples de paroles tirés de chants traditionnels, réutilisés dans l'œuvre de Berlaud :

- *Powhiri* pour la pièce musicale n° 1 « Tupu-ā-nuku » (fig. 13),
- *Karakia* incantation pour la pièce musicale n° 3 « Uru-rangi » (fig. 15),
- *Kaioraora* pour la pièce musicale n° 4 « Waipuna-ā-Rangi » (fig. 14) :

Māori	Français
Tupu-ā-nuku ka pihi nuku, ka pihi rangi, ka makuruhaere ake nei.	La terre grandit avec Tupu-ā-nuku, le ciel grandit, et l'univers tout entier grandit.
Kia haumako roa hoki te puke ki a Rongo, i āhua maii tawhiti. Ngā hua o Nukutū ka aohia nuitia, arā rā ngakingaki, arā rā tinaku. Hauhaketia rā te tau, he tau humi e.	La colline était également fertile pour Rongo, qui semblait être loin, pourtant. Les fruits de Nukutū sont récoltés en grand nombre, soit par culture, soit naturellement. Récoltez chaque année, si c'est une année humide.

Fig. 13 - n° 1 « Tupu-ā-nuku »¹⁸. Paroles.

Māori	Français
E Ururangi whakamāriretia te atua matakerepō koi pūkerikeri mai, koi haurokuroku mai, koi huripari mai !	Ô Ururangi, réconforte le Dieu des ténèbres, qui se balance un peu, se balance un peu plus, se balance beaucoup plus !
Engari kē kia hau kōanga, kia kōtengitengi kia purea ai au, kia whakahauoratia ai au !	Et après tout cela, qu'il y ait une brise printanière, une petite brise pour me purifier, pour me raviver !

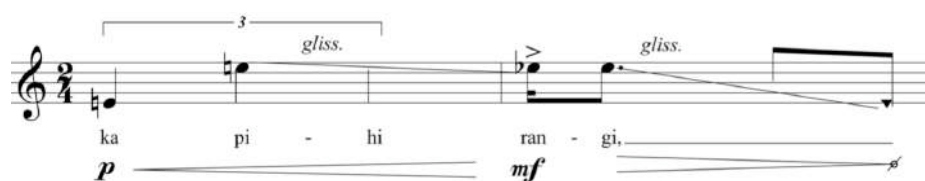
Fig. 14 - n° 3 « Uru-rangi. Paroles.

¹⁸ Les paroles sont tirées des esquisses du compositeur reproduite avec son aimable autorisation.

Māori	Français
Haramai te kōnehunehu ! Haramai te hāuaua, Haramai te tarahi ! Haramai te patapataiāwha !	Bienvenue dans la brume ! Bienvenue aux difficultés, Bienvenue aux doutes, Bienvenue aux questionnements !
Wai, Wai, Wai ! Waipuna-ā-Rangi !	Eau, Eau, Eau ! Celle des Eaux du Ciel !
Takataka maii te kōmanawa o te hei tapu, whāinomia e koe e Waipuna-ā-Rangi ka tupu te whenua, ka tupu te tangata.	Tombez de l'abîme de votre « sainteté », buvez-la à la fontaine du ciel et la terre grandira, et l'homme grandira.

Fig. 15 - n° 4 « Waipuna-ā-Rangi ». Paroles.

Le chant de bienvenue (pièce musicale n° 1) ou *powhiri* est traditionnellement chanté par une femme māori, une Ancienne avec un tatouage sur le menton, lorsque nous arrivons dans un endroit sacré, les pieds nus, la tête baissée, suivant un rituel précis. Son chant est plus ou moins *recto-tono* mais la fin de son « chant » descend, ce qui pour Berlaud ressemble à une lamentation. Ainsi, dans sa musique, la voix comporte des accents de plainte tels que le *portamento* glissé vers le bas à la fin des phrases (fig. 16) :

Fig. 16 - Inflexions de type *powhiri* sur les paroles « ka pihirangi » (« le ciel grandit ») dans la pièce n° 1 « Tupu-ā-nuku », mes. 10.

Un homme répond ; il a un *manu* en herbe (un paréo en wallisien), des tatouages, il tire la langue, baisse la tête, touche le sol avec la main, il se recule, il représente les esprits ; il s'exprime lui aussi. Berlaud a participé à ces rites. Il parle le wallisien/māori de même que les langues turc, arabe, le créole, etc.

L'instrument utilisé est le *pahu* (fig. 17) qui chasse les mauvais esprits. Dans sa pièce musicale se trouvent des rythmes répétés par petites séquences, qui rétrécissent ; trois congas l'imitent ; les coups sont accentués sur la voix de la fille.

Fig. 17 - Le *Pahu*, tambour māori, transposé aux congas, dans la pièce n° 1 « Tupu-ā-nuku », mes. 2.

S'ajoute à cette voix chantée en māori, un récitant qui fournit la traduction en français. Vous remarquerez en effet que sur la partition, le compositeur a ménagé,

après chaque fragment de phrase, des plages de silence et de calme, avec une discrète résonance instrumentale. C'est alors que le récitant intervient. La traduction peut également ne pas être narrée, mais projetée, de même que Berlaud souhaite que les tableaux soient projetés en concert ou dans une version chorégraphiée. La dimension dansée, pur fruit de son imagination, en particulier dans les tableaux n° 1 et n° 2, se retrouve dans l'écriture musicale.



Vous émergerez dans un monde de lumière¹⁹.

Le travail de création d'Alain Berlaud est un croisement entre des émotions auditives et des sensations visuelles. Des correspondances de couleurs et de structures sont à l'œuvre entre la musique et les tableaux développant des nuances de bruns et de bleus turquoise en lien avec des tonalités musicales. Certains motifs visuels des tableaux se développent en symétrie ; cette symétrie étant à son tour retranscrite dans l'écriture musicale. De même, la fluidité du mouvement sonore transparaît dans la fluidité de l'aquarelle pour exprimer les sensations de l'eau, de la pluie, des océans. La création picturale et la création sonore - auxquelles il faut ajouter la danse, le conte, sans parler de la symbolique - s'influencent donc mutuellement afin de proposer une cohérence artistique multisensorielle.

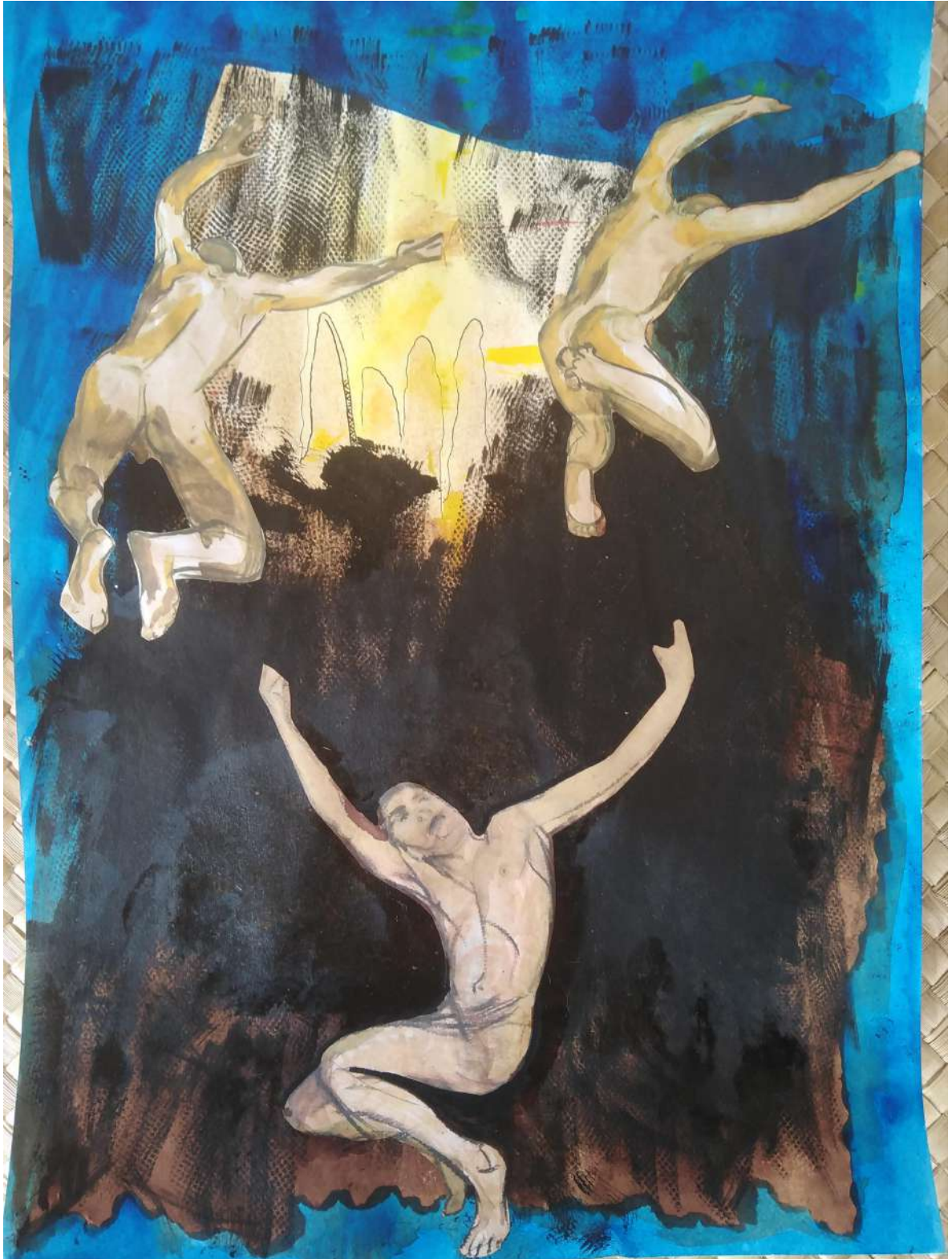
L'œuvre cultive à la fois la disjonction et la conjonction. La disjonction, dans la mesure où chaque art est distinctement présenté : tableau, musique, éventuellement chorégraphie (si un artiste s'empare de cette œuvre). Et la conjonction, puisque les paroles et la danse sont incluses dans les tableaux musicaux et picturaux ; puisqu'également, ces arts distincts entrent en résonance. Nous avons donc affaire à une dialogique, une logique à double hélice : un ensemble d'éléments à la fois distincts et complémentaires²⁰.

Et cet ensemble plein de sensibilité est relié à une dimension supérieure, car l'œuvre nous élève en spirales légères et nous connecte, par le visible des symboles et des sensations, à l'invisible. Partant de l'âme d'un monde : la culture polynésienne, *Matariki* - œuvre en émergence - vise une certaine universalité grâce au travail d'Alain Berlaud, cet « enlaceur des mondes²¹ ».

¹⁹ « *Ka puta ki te whai ao, ki te ao mārama* ». *Ibid.*, p. 4

²⁰ Cf. Morin, Edgar, *La Méthode*, I, « La nature de la nature », 1977.

²¹ Pour citer un glyphe maya Tzolk'in.



Alain Berlaud, *MATARIKI*, Tableau Tupu-ā-Rangi , « Les choses qui poussent à l'air libre »,
acrylique et encres naturelles sur papier, 42x29cm, Wallis 2021-2 © Alain Berlaud.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

LES MUSIQUES

OBLIGATOIRES¹

Jacques AMBLARD

LESA, Aix-Marseille Université,
Aix-en-Provence, France

En 1996, Pascal Quignard dénonçait un fléau qui, d'après lui, avait déjà atteint une irréversible ubiquité, ainsi détaillée : « dans les rues marchandes des centres-villes, dans les galeries, dans les passages, dans les grands magasins, dans les libraires, dans les édicules des banques étrangères où l'on retire de l'argent, même dans les piscines, même sur le bord des plages, dans les appartements privés, dans les restaurants, dans les taxis, dans le métro, dans les aéroports. Même dans les avions au moment du décollage et de l'atterrissage. Même dans les camps de la mort². »

Or, cette maladie maligne désignait la musique, du moins dans sa contemporaine et abusive - d'après Quignard - utilisation urbaine. Le titre de l'ouvrage de Quignard, écrivain pourtant grand mélomane, à ce titre, parlait de lui-même : *La haine de la musique*. Comment une telle aversion était-elle devenue ne serait-ce que possible, alors que « seulement » un siècle auparavant, Friedrich Nietzsche plaçait la musique au même rang que la philosophie, voire au-dessus quand il déclarait que « plus on devient musicien, plus on devient philosophe³ » ?

C'est sans doute la « politisation » de la musique qui, au cours du XX^e siècle, a joué un rôle majeur et, toujours d'après Quignard : fatal. Est née une musique de la « polis », ou de la police ? On verra qu'on aboutit alors à une possible dés-esthétisation⁴ - paradoxale - d'un art, qui devient méthode scientifique, thérapie, phénomène environnemental, arme, torture⁵, ou médecine « anti-stress » obligatoire (donc en réalité potentiellement stressante) rappelant les campagnes de vaccination parfois également obligatoires même si sujettes à caution.

¹ Ce texte fut prononcé à Boulogne-sur-Mer en novembre 2009, dans le cadre du colloque universitaire « Musique et politique », puis traduit en lituanien par Vita Gruodyte et publié sous le titre : « Privaloma musika », *Kulturos barai* (revue lituanienne), n° 2, 2014, p. 11-16. L'expression « musique obligatoire » fut déjà employée par Michel Serres. Voir par exemple *Hominescence*, Paris, Le Pommier, 2001, p. 338, cité par Matthieu Guillot, *La réalité affrontée*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 32.

² Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 217-218.

³ Nous avons consulté, dans une bibliothèque australienne, une version anglaise de *Schopenhauer comme professeur : Schopenhauer as educator*, publié dans *Untimely meditations*, trad. R.J. Hollingdale, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 21.

⁴ Ceci rappelle l'analyse d'Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux* (sous-titré *Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003) et la « phase 1 » (« dés-esthétisation ») engendrant une esthétique *ubique*, diffuse.

⁵ Cf. « Music as torture/Music as weapon », *Musicology Australia*, vol. 34, n°1, juillet 2012, p. 101-110.

En 1922, la « Muzak » est inventée par un officier américain, George Owen Squier. L'aspect martial (et donc inquiétant ?) de ce phénomène semble ainsi à sa racine même. Et ce nom étrange, « Muzak », s'inspire de l'univers industriel alors particulièrement valorisé par les années folles, mélange de « *music* » et de « Kodak ». Il s'agit de produire une musique au kilomètre, selon plusieurs catégories (quatre), chacune ayant des fonctions particulières sur son environnement humain. Dès 1934, la Muzak apparaît dans les lieux privés ou les ascenseurs des nouveaux gratte-ciel. En 1955, le président Dwight Eisenhower installe la Muzak à la Maison Blanche. Celle-ci devient donc, symboliquement comme prosaïquement, partenaire du gouvernement. En 1968, elle est utilisée dans le programme Apollo comme dans bien des lieux, dont les laiteries modèles. Voilà qui inspire ce pied-de-nez à Ray Murray Schafer : « Muzak s'adresse indifféremment aux hommes ou aux vaches⁶ ».

Pour autant Schafer, comme David Toop, ne sont pas ennemis de la musique « environnementale » en général. Ils en sont au contraire des parangons raffinés. Face à la montée inexorable de l'*ambient music*, il s'agit au moins de ré-esthétiser celle-ci, de la considérer comme un art à part entière, et notamment un art à la page, de tendance pop-rock. David Toop relie l'essor du phénomène aux années 1970. Il cite alors Ralf Hütter, le leader de Kraftwerk, groupe allemand pionnier de la tendance « électro » : « La réponse de Ralf Hütter à la popularité de Kraftwerk dans le hip-hop est révélatrice d'un autre aspect de la pensée à l'âge de la machine, un renversement de la maxime qui veut que l'art nous élève au-delà de ce qui nous entoure et transcende le fonctionnalisme. » Hütter, cité par Toop, se fend alors de ces propos auréolés d'une séduisante humilité : « je ne suis pas musicologue mais je pense que la musique noire est très environnementale. Elle est particulièrement intégrée au mode de vie. On peut faire son ménage... [Il frotte la table énergiquement suggérant par là que la musique de Kraftwerk est aussi bonne pour cette fonction]⁷. » Or, si Hütter valorise l'aspect environnemental de la musique, vraisemblablement dans une posture de pudeur face à la valeur de l'art (et accessoirement face à la valeur de sa propre musique), il ne s'agit pas de contester ; bien loin, pour Toop, la validité d'une telle pensée qui, de toute façon, vaut comme jalon *historique* des années 1970 et, en un sens, comme progrès définitif, justifié par l'Histoire elle-même.

D'ailleurs, cette philosophie rejoint la position des arts plastiques qui, dès les années 1960, considèrent que l'art doit se rapprocher de la vie quotidienne, quitter les galeries, gagner la rue. Le fait que la musique soit devenue « pratique », « plus près des gens », peut-il être regretté ?

En fait, l'ambiguïté politique de l'ubiquité musicale provient d'abord de son ambivalence éthique. Cet apparent et simple développement du son est jugé positif, « vivant », comme on l'a vu, par la pensée pop. C'est un éternel implicite. Le jeune, à qui s'adresse d'abord cette pensée pop, n'est pas celui qui, traditionnellement, est souvent censé souffrir de quelque tapage nocturne ou diurne que ce soit. L'environnement sonore, dans le pire des cas, est au moins comme un écran entre lui et une société qu'il est susceptible de contester. Le titre de l'ouvrage de Toop, *Océan de sons*, fait de l'environnement sonore une nature (un « océan »), soit un préalable transcendant et incontestable, nécessaire.

⁶ *Le paysage sonore*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, p. 143. L'auteur continue ainsi : « Si l'on se réjouit de leurs effets positifs sur la production, ni homme ni bête n'a jusqu'ici, semble-t-il, atteint le septième ciel. Ces programmes sont conçus dans le but de communiquer ce que la publicité appelle un sentiment de progression du temps. »

⁷ *Ocean of sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Paris, Cargo, 2000, p. 213-214.

Dans le même ordre d'idées, « l’empreinte sonore caractérise une communauté⁸ », écrit Schafer. Le silence serait ainsi le signe d’une absence de société humaine, donc de quelque chose – éventuellement de beau – mais de généralement mortifère : un désert sonore.

Quand Schafer propose une « esthétisation du paysage sonore », il y a encore naturalisation : le « paysage sonore » appartient à la nature. Le silence paysagiste est donc bien ce *désert*. C’est la mort. Si Schafer critique le mauvais goût de la Muzak (de part ses réorchestrations décadentes, son kitsch musical jugé maximal), il ne s’agit pas de supprimer cette dernière mais d’en favoriser une version plus raffinée, travaillée, confiée à de « vrais spécialistes ». L’auteur se félicite alors que Glenn Miller ou Brian Eno aient produit quelques longueurs de cette musique kilométrique.

Le problème de la « politisation » de la musique est que celle-ci a généralement lieu par défaut, non pas par jurisprudence mais par omission de jurisprudence de l’ubiquité musicale, quand il ne s’agit pas de limiter les « tapages nocturnes » issus de domiciles de particuliers. En réalité, le pouvoir de cette ubiquité, telle une violence légale, semble d’autant plus insidieux quand le sujet est obligé de se rendre dans un lieu « contaminé ». Est-il obligatoire de se rendre sur son lieu de travail ? Si oui, Tia DeNora note les subtils mais puissants moyens de « contrôle social⁹ » par la musique, notamment sur le lieu de travail. Est-il obligatoire de se rendre chez le dentiste ? Monique Assous soutient une thèse en chirurgie dentaire : *Ambiance musicale au cabinet dentaire : son influence sur l’anxiété et la douleur du patient ainsi que sur le comportement du praticien*¹⁰. Or, notre jeune dentiste ne s’interroge pas au sujet du droit du patient à faire cesser la musique. Le patient est passif, de même que le citoyen en général, selon la Muzak. N’y a-t-il pas là une certaine *aggravation musicale* du constat de Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique*¹¹, selon lequel il s’agirait de retirer au citoyen la capacité de penser ?

Le citoyen, selon l’idée d’une musique d’ambiance incontestable et incontestée, est irresponsable. C’est un malade dans une société nimbée de scientisme totalitaire, dirigée, en quelque sorte par un « État médecin¹² ». Le peuple est supposé souffrant (stressé), en fait peut-être rendu souffrant. Sa pacification – ou son abrutissement, désormais aussi par la musique – a pour but de le rendre anti-révolutionnaire, écrirait sans doute Karl Marx, après Tocqueville. La Muzak est-elle aussi l’opium du peuple ? Ce psychotrope sonore obligatoire, en tout état de cause, rappelle les moyens saisis par les hôpitaux psychiatriques. Mais cette véritable camisole serait dès lors étendue à toute la société, de façon invisible, insidieuse, à faible dose. La formule chimique de la Muzak : jazz, rumba, « classique », pop, à hauteur de 25% chacun.

⁸ *Op. cit.*, p. 24.

⁹ « Quand la musique entre en action », *Terrain*, n° 37 (*Musique et émotion*), 2001, version en ligne : § 22, *in fine*.

¹⁰ Thèse soutenue à Paris VII (site Garancière) le 29 avril 1988.

¹¹ Citons ici ce passage caractéristique : « Au-dessus de ceux-là [les citoyens américains], s’élève un pouvoir immense et tutélaire, qui se charge seul d’assurer leurs jouissances, et de veiller sur leur sort. Il est absolu, détaillé, régulier, prévoyant et doux. Il ressemblerait à la puissance paternelle, si, comme elle, il avait pour objet de préparer les hommes à l’âge viril ; mais il ne cherche, au contraire, qu’à les fixer irrévocablement dans l’enfance ; il aime que les citoyens se réjouissent, pourvu qu’ils ne songent qu’à se réjouir. Il travaille volontiers à leur bonheur ; mais il veut en être l’unique agent et le seul arbitre ; il pourvoit à leur sécurité, prévoit et assure leurs besoins, facilite leurs plaisirs, conduit leurs principales affaires, dirige leur industrie, règle leurs successions, divise leurs héritages, que ne peut-il leur ôter entièrement le trouble de penser et la peine de vivre ? C’est ainsi que tous les jours il rend moins utile et plus rare l’emploi du libre arbitre. » Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Gallimard, 1968, p. 348.

¹² Cette expression trouve un nouveau sens, plus aigu, bien entendu, depuis les mesures autoritaires, dites « sanitaires », prises par les grandes démocraties, notamment la France à partir de mars 2020. Giorgio Agamben, dès *Moyens sans fins* (Paris, Payot et Rivages, 1995) et, avant lui, Michel Foucault (voir par exemple son *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, tome 1, 1976, p. 185), avaient vu juste en stigmatisant de nouveaux « biopouvoirs ».

L'utilisation de la musique dans les magasins semble, elle, moins insidieuse, dans la mesure où aucune boutique ne paraît *a priori* de fréquentation obligatoire. Pour autant, Schafer relève que « sur cent huit clients interrogés dans un supermarché de Vancouver, 25% seulement pensaient que la musique les poussait à acheter davantage, mais 60% des employés questionnés étaient persuadés de l'efficacité du système¹³ ». Le caractère insidieux relèverait alors de ce déséquilibre, de l'inconscience relative de la clientèle, comparée à celle des professionnels, et donc de la manipulation sous-jacente. Au pire, pourrait objecter un directeur de magasin, il s'agirait de marketing, ni plus ni moins pervers qu'une publicité subliminale à demeure, sur le lieu même de l'achat. Or, cette utilisation stratégique de la musique a fait l'objet d'études un peu plus précises que son équivalent dans le domaine public.

À cet exercice du pouvoir, ce seraient les marchands de vêtements qui sembleraient les plus roués. Tia DeNora pense que « la musique peut ainsi amener des consommateurs à sélectionner certains types d'articles de préférence à d'autres. Dans une des boutiques étudiées [étude anglaise] à Noël et à l'occasion des bals d'été, on joue des musiques de fête et de danse pour renforcer l'impact des articles (robes de fête) exposés à l'entrée. Les mélodies plus lentes et plus propices à la rêverie (comme la musique d'Enya), que le magasin associe plus généralement aux jupes amples et aux imprimés « ethniques » qu'il propose, sont alors relégués au fond du magasin avec les vêtements de tous les jours¹⁴ ». Un vendeur témoigne du fait que « les acheteurs s'approprient les paramètres musicaux en effectuant [lors des essayages des vêtements] des mouvements proches de la danse¹⁵ ». Les logiques de manipulation par la musique sont donc imitatives, identificatoires. Un vendeur cite le cas de « ces hommes qui [dans le magasin], à l'écoute d'un CD de Tom Jones, se mettent à rouler des mécaniques. » À l'inverse, un « certain chanteur de musique country faisait fuir les clients tellement il était déprimant. Alors on ne le met plus¹⁶ ». Tia DeNora va jusqu'à prononcer ce jugement ambigu : « Les sociologues ayant étudié le monde du marketing considèrent néanmoins que l'enjeu dépasse largement la question de la "manipulation" des consommateurs¹⁷. » Est-ce à dire que personne ne saurait, au juste, qui manipule qui dans cette affaire ? Ou que la manipulation serait plus grave encore que selon nos pires soupçons ? Ou encore qu'au-delà d'une quelconque manipulation marchande, il s'agirait d'autre chose, en rapport avec le pouvoir en général et non pas celui de la seule société de consommation¹⁸ ?

Ce qui est probable, c'est que si manipulation il y a, il ne s'agit pas seulement d'incitation à la consommation mais de procédés liés à des questions de pouvoir plus sérieuses, ce qui nous replace encore dans la perspective de Tocqueville. Platon pouvait déjà avoir l'intuition de ceci : « La musique pénètre à l'intérieur du corps et s'empare de l'âme. [...] Elle plonge dans l'obéissance celui qu'elle tyrannise en le prenant au piège de son chant¹⁹ ».

¹³ *Op. cit.*, p. 144.

¹⁴ *Op. cit.*, § 28.

¹⁵ *Ibid.*, § 30.

¹⁶ *Ibid.*, § 32.

¹⁷ *Ibid.*, § 23.

¹⁸ Tia DeNora semble aller dans ce sens : « Les chefs d'entreprise soucieux de la "satisfaction du travailleur", de sa motivation et de sa "fatigue" ; les commerciaux en quête de "conduites d'achat" ; les partis politiques avides de nouveaux suffrages ; les nations et les régimes politiques soucieux d'alimenter la croyance en leur légitimité ; les Eglises, cultes et sectes cherchant à susciter toujours plus de dévotion ou encore les municipalités anxieuses d'éradiquer toute forme de hooliganisme. Ces divers groupes d'acteurs sont des collectivités qui, à un moment ou à un autre, ont utilisé les pouvoirs de la musique pour tenter de structurer chez autrui motivation, énergie et désir. L'éclosion de l'industrie de la musique de fond confirme que la musique est de plus en plus considérée comme une "solution" au "problème" du contrôle social et de la gestion des groupes. » *Ibid.*, § 22.

¹⁹ *La République*, III, 401 d.

Gilles Deleuze reconduit et accentue ce jugement en notant le « fascisme potentiel de la musique ». Cette dernière, en effet, pourrait « non seulement augmenter la vitesse des échanges et réactions dans ce qui l'entoure, mais assurer des interactions indirectes entre éléments dénués d'affinité dite naturelle, et former par là des masses organisées²⁰ ».

En fait, s'il s'agissait de préciser cette utilisation supposée du son par le pouvoir, il faudrait alors émettre l'hypothèse que c'est l'avènement de l'électricité qui aurait probablement donné une nouvelle dimension au phénomène. Ce sont les années 1930, par le biais de la radio, qui auraient pu alors marquer le début d'une oppression nouvelle. Les nazis semblent avoir fait un usage totalitaire de la radio, à travers des propagandes peut-être d'autant plus efficaces que le public, à l'époque, non encore prévenu contre toute « manipulation sonore électrique », était peut-être d'autant plus « naïvement fasciné », innocent, *vierge* auriculaire. La radio a-t-elle contribué largement à tisser le drame de l'Allemagne des années 1930, voire, plus tard, celui de la Shoah ? La radio est-elle responsable de l'holocauste ?

Pour le cas d'un autre type de totalitarisme, Alexandre Soljenitsyne évoque le « jappement constant » de la radio qui accueille Vadim quand il arrive à l'hôpital, dans le *Pavillon des cancéreux* (1963-66). Hermann Hesse, dans *Le loup des steppes*, est sévère de façon plus générale, mais sans qu'il soit question d'une manipulation par un pouvoir totalitaire, cette fois. Le constat est celui d'un gâchis involontaire développé par l'électricité sonore : « Ce tuyau loufoque fait la chose la plus bête, la plus inutile, la plus inadmissible au monde sans choisir, stupidement, il flanque la musique dans un endroit étranger qui ne lui convient pas. [...] La TSF jette la plus belle musique du monde dans des locaux impossibles, dans des salons bourgeois, parmi des abonnés qui bavardent, qui mangent, qui dorment, qui bâillent [...], elle prive cette musique de sa beauté sensuelle [...], l'abîme, la gâche, la pollue et pourtant n'arrive pas à assassiner son esprit²¹. » Hesse – ainsi encore romantique – précise donc que la musique elle-même n'est pas responsable d'une quelconque oppression, mais que sa délocalisation par l'électricité, en quelque sorte, aboutit à sa dés-esthétisation. Comme le résume Pascal Quignard : « le fascisme est lié au haut-parleur²² ».

Or, au-delà, Quignard fait ce réquisitoire effroyable, qui accuse la musique, ni plus ni moins, de collaboration active à l'extermination des juifs²³. Il conclut avec ces formules choquantes à dessein : « Il faut écouter ceci en tremblant : c'est en musique que ces corps nus entraînent dans la chambre. Simon Laks a écrit : "la musique précipitait la fin". Primo Lévi a écrit : "Au Lager la musique entraînait vers le fond²⁴" ». Plus loin enfin : « Primo Lévi a nommé "infernale" la musique²⁵ ».

²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 430. Les auteurs écrivent encore : « Les pouvoirs éprouvent un vif besoin de contrôler la distribution des trous noirs et des lignes de déterritorialisation dans ce phylum de sons, pour conjurer ou s'approprier les effets du machinisme musical. » (*ibid.*)

²¹ Hermann Hesse, *Le loup des steppes*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 241.

²² *Op. cit.*, p. 273.

²³ *Ibid.*, p. 220-221. « Pourquoi la musique a-t-elle pu être mêlée à l'exécution de millions d'êtres humains ? Pourquoi y prit-elle une part plus qu'active ? La musique viole les corps humains. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. À la rencontre de la musique l'oreille ne peut se fermer. La musique, étant un pouvoir, s'associe à tout pouvoir. Elle est d'essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution met aussitôt en place. Partout où il y a un chef et des exécutants, il y a de la musique. Platon ne pensa jamais à distinguer dans ses écrits philosophiques la discipline et la musique. » Auparavant, p. 215 : « La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des *Konzentrationslager*. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort. »

²⁴ *Ibid.*, p. 219.

²⁵ *Ibid.*, p. 225.

Mais pour poursuivre cette idée développée ci-dessus, le caractère « infernal » n'est-il pas dans le *travestissement* d'un art au départ idéalisé par le siècle romantique, le *travestissement* (du « bien ») étant cet exercice que les écrits religieux de tout bord lient traditionnellement au mal ? Le « mal » serait alors, ici, une fois encore, dans l'utilisation et le développement - aveugle, potentiellement irresponsable, *inesthétique* - par l'électricité et, derrière elle, l'industrie culturelle et les plans d'urbanisation des pouvoirs publics. L'électricité permet seulement, en l'affaire, un développement tentaculaire inimaginable, incontrôlé. C'est ce développement dont l'esthétique et/ou l'éthique n'a guère été mise en cause, bien moins encore que celui, plus récemment et dans un autre domaine, des cultures transgéniques. Il s'agit dans les deux cas d'une confrontation de la technologie et de l'éthique.

Quignard écrit encore ceci : « La musique depuis la Seconde Guerre Mondiale est devenue un son non désiré, une *noise*²⁶ » : depuis la Seconde Guerre mondiale donc depuis le développement de l'industrie du disque et des diffusions de musiques électriques ou électroniques en tout genre. Rappelons-nous, à une tout autre époque, du jugement déjà sévère d'Emmanuel Kant. Le philosophe, dans le § 53 de sa fameuse *Kritik der Urteilskraft* (1790), relègue la musique au dernier rang des arts²⁷, elle qui ne « parle que par pures sensations, sans concepts ». Tout au plus parvient-elle à produire « une agréable jouissance personnelle ». Or, le philosophe ne semble même jamais plus prolix, quand il s'agit d'évoquer la musique, que pour se plaindre de ce qu'il nomme son « manque d'urbanité, car « [...] ses effets dépassent la limite qu'on voudrait leur assigner (et s'étendent jusqu'au voisinage), et elle s'impose en quelque sorte, portant préjudice à ceux qui n'appartiennent pas à la société de musique ; ce qui n'est pas le cas des arts qui s'adressent à l'œil, puisqu'on peut toujours détourner son regard [...]. Ceux qui ont recommandé qu'on chante des cantiques à l'occasion des dévotions domestiques n'ont pas réfléchi à la pénible incommodité que ces exercices bruyants font subir au public ». Or, qu'aurait pensé Kant de l'aggravation tentaculaire, par le monde moderne et sa technologie, de ce qui l'incommodait déjà en 1790 venant de faibles instruments acoustiques ?

On atteindrait alors, aujourd'hui, à un simple problème non plus philosophique mais physique, un problème de proportion, de saturation. Toop emploie souvent la métaphore de l'élément liquide (déjà dans le titre de son ouvrage, *Ocean of sound*)²⁸. Nos villes, dès lors, ne seraient-elles pas, précisément, submergées ? Mais Toop, comme Schafer, là aussi reste optimiste, légitimant la Muzak par une analyse historique hâtive et célébrant finalement l'invention du walkman²⁹. Éternellement subliminale, la loi, on l'a déjà mentionné, n'intervient que rarement. Il semble peu probable que nos travailleurs de force sonores ou leurs clients (les jeunes publics de la pop et des night clubs) réclament un jour à quiconque des dommages et intérêts, d'autant moins qu'ils semblent avoir été eux-mêmes complices de leur mutilation, dans une recherche

²⁶ *Ibid.*, p. 273.

²⁷ « Si l'on prend pour critère l'extension des facultés qui doivent coïncider dans le jugement pour produire des connaissances, la musique sera reléguée au dernier rang des beaux-arts. » *Op. cit.*

²⁸ *Op. cit.*, p. 280 : « L'image de baigner, "baigner dans le son" est un thème récurrent de ces cent dernières années, les *Images* de Debussy et les *Jeux d'eau* de Ravel se répandent en ridicules autour de l'auditeur [...]. Dans une sphère plus commerciale, les musiques liquides qui se trouvent quelque part entre l'expérimentation et l'easy-listening sont à deux doigts de la musique d'ambiance informelle ».

²⁹ *Ibid.* « Les rois et les reines ont toujours eu leur *ambient music* : le symbole du pouvoir et de la richesse ultimes, un orchestre comme bande originale pour arrondir les périodes de transition, faciliter le sommeil et la digestion, apaiser les dieux du désordre, dramatiser les rites et le faste. C'était leur propre système Muzak, en même temps que leur dose de somnifères. Mais avec l'avènement du walkman, [...], nous sommes tous devenus des monarques, au moins au sens où nous pouvons nous couper de ce qui nous entoure. »

³⁰ La loi n'autorise pas de dépasser 105 décibels dans les lieux publics diffusant de la musique. La question reste de savoir si cette loi est souvent prise au sérieux par lesdits lieux.

d'émotions peut-être jugées proportionnelles au nombre de décibels. L'idée du fléau auto consenti par la jeunesse, associé aux émotions, rappelle alors le problème de la drogue. Mais quel pouvoir aurait l'idée de légiférer le problème d'une drogue sonore³⁰ ?

En fait, lorsque Theodor Wiesengrund Adorno fustigeait l'essor de ce qu'il appelait l'industrie culturelle, il eût pu craindre un phénomène plus inquiétant, qui eût été (et qui est sans doute) l'industrie culturelle *obligatoire*. Une certaine politique a réagi. Mais il s'agissait d'une politique qu'on pourrait dire « alternative », qui n'est peut-être précisément pas celle du pouvoir, mais une autre, d'autant plus idéaliste que peu appliquée en pratique, celle de l'ONU. Un texte y fut déjà adopté à l'unanimité en octobre 1969, par l'assemblée générale du Conseil International de la Musique réunie à l'Unesco. Ce texte dénonçait « à l'unanimité, le trouble intolérable apporté à la liberté individuelle et au droit de chacun par l'usage abusif de la musique enregistrée et radiodiffusée dans les lieux publics et privés³¹ ». Feu le violoniste Yehudi Menuhin (et avec lui le Conseil Musical International) protestèrent certes contre la Muzak, appelée « diabolique et intolérable atteinte à la liberté individuelle et au droit de chacun au silence³² ». Mais ce droit au silence exista-t-il jamais dans quelque constitution nationale que ce soit ? En 1864, Michael Baas proposait une loi pour lutter contre le bruit occasionné par les chanteurs de rues à Londres, ironise Schafer³³. L'auteur sous-entend sans doute que les « râleurs ont toujours existé ». Il continue en mentionnant un financement : le « projet mondial d'environnement sonore ». Schafer remercie alors Menuhin « qui l'a encouragé » en l'affaire. Mais voilà un malentendu. C'est littéralement un dialogue de sourds : le problème pour Schafer restait celui d'une esthétisation du paysage sonore. Or Menuhin voulait simplement le silence.

Cette dernière volonté apparaît-elle paradoxale de la part d'un musicien ? Non pas, répondrait Quignard par cette opinion : « Quand la musique était rare, sa convocation était bouleversante comme sa séduction vertigineuse. Quand la convocation est incessante, la musique devient repoussante et c'est le silence qui vient héler et devient solennel. Le silence est devenu le vertige moderne. De la même façon qu'il devient un luxe exceptionnel dans les mégapoles³⁴. »

Qui souhaite le silence dans nos sociétés contemporaines ? Certainement pas Fritz Angst, dit Fritz Zorn. Bien au contraire, dans son autobiographie libre, *Mars* (1976), l'auteur associe l'obsession du silence à la vieille bourgeoisie zurichoise. Il accuse finalement celle-ci de sentiments mortifères. Il pense que, contaminé par ces sentiments, depuis l'enfance, il aurait ainsi développé son cancer fatal.

Vraiment le silence n'est pas romantique. Il ne concerne guère, en principe, les musiciens, ni les musicologues. Or notre société, elle, serait peut-être encore romantique. Justin Clemens, en 2003, appelle « romantique » *toute* théorie qui lui est contemporaine³⁵.

Le souhait de silence peut-il être considéré issu d'une pensée élaborée, plutôt que de coupables peurs, et conséquemment de plaintes, jugées hargneuses, telles que fustigées par exemple par Zorn ou autrefois formulées par Kant ? Le « vœu de silence », en Occident, ne semble avoir guère concerné que certains moines chartreux.

³¹ Voir Schafer, *op. cit.*, p. 144.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Op. cit.*, p. 277.

³⁵ Le penseur voyait le signe de cette persistance et de cette ubiquité dans sa définition du romantisme, toujours valide et donc même devenue universelle aujourd'hui selon lui : « *capacity to turn its limits into the power for its own self overcoming* ». Cf. *The romanticism of contemporary theory*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 10.

Dès lors, la place du silence, marginale, rejoint une désormais autre marginalité contemporaine, celle de la spiritualité au sein du monde occidental. Pour nous le silence serait donc suspect. Il ne serait au fond promu que par de supposés « gourous » : terme repoussoir exprimant la méfiance de l'Occident face à toute pensée magique, dite hâtivement sectaire³⁶. Au-delà, ou peut-être en relation, ce serait le problème de la culture occidentale qui contrairement à l'orientale (et sa recherche bouddhiste de vacuité), aurait « horreur du vide³⁷ », selon Paul Valéry. Or le vide, au moins, en tant qu'absence de tout et donc notamment absence d'activité, absence d'effort, appelle logiquement une idée de repos. Le vide, en tant que totalité, convoque aussi un orbe d'absolu. Le vide pour l'humain pourrait-il atteindre une sorte d'absolu issu d'un repos ? Voire quelque repos issu d'un absolu ? Las, si notre sujet semble aisément renvoyer à une question théosophique, ou métaphysique, c'est par l'analogie qui se fait entre vide, silence, et mort. Mais quant au vide, ou donc peut-être au repos, ou encore peut-être à la mort, faut-il nécessairement en avoir « horreur », pour reprendre la constatation de Valéry ? Personne nulle part n'aspire-t-il plus au repos en Occident ? Ou le repos est-il pour l'Occident le seul creux entre deux supposés plus louables efforts ?

Cette pensée curieuse, éternellement implicite, semble parallèle à notre « jeunisme » occidental contemporain³⁸. Si le jeune, en réalité plus précisément le *jeune consommateur*, notre nouveau *modèle* fabriqué - fabriqué car en fait n'existant sans doute que peu - n'aspire pas au repos (car au fond il souhaiterait consommer en permanence), alors personne ne doit y aspirer. Chacun ainsi *devrait s'éclater*. Voilà un dictat consumériste. Car c'est sans doute encore notre vieux capitalisme, voire avant lui notre très vieil humanisme, tous deux probablement *per se* anti écologiques (n'en déplaisent aux théories actuelles au sujet d'un capitalisme écologique), qui considèrent le silence comme ils voient la nature, donc comme une friche, un terrain vague, ainsi *inesthétique*, à faire progresser, conquérir, bâtir, « civiliser », « *esthétiser* », « humaniser », donc *in fine* détruire.

La musique omniprésente serait surtout désacralisée car dé-ritualisée : proliférante, « ultra profane ». Voilà le paradoxe. Car le rite sacré occidental, selon le romantisme, eût été la musique elle-même³⁹. Mais ce principe pourrait, par son travestissement technologique, s'être retourné sur lui-même jusqu'à l'implosion, la destruction autophage. C'est bien la dé-contextualisation, la dés-adéquation, en fait la dé-ritualisation jusqu'à l'absurde que fustige Hermann Hesse dans son réquisitoire susmentionné. Les manipulations musicales scientistes de la radio font penser à quelque expérience interdite aboutissant à une abomination dégénérée, telle le maïs transgénique, écrivions-nous et au moins musique « sans aura », préciserait le Walter Benjamin de *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée* (1935). L'idée d'une « musique bio » est-elle absurde ?

³⁶ Cf. à ce sujet notre ouvrage, *Vingt regards sur Messiaen*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, p. 157 et suivantes (chapitre « Exotérisme et réception »).

³⁷ Paul Valéry, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 253-254 : « L'interruption, l'incohérence, la surprise sont des conditions ordinaires de notre vie. Elles sont même devenues de véritables besoins chez beaucoup d'individus dont l'esprit ne se nourrit plus, en quelque sorte, que de variations brusques et d'excitations toujours renouvelées. Les mots "sensationnel", "impressionnant", qu'on emploie couramment aujourd'hui, sont de ces mots qui peignent une époque. Nous ne supportons plus la durée. Nous ne savons plus féconder l'ennui. Notre nature a horreur du vide (...) »

³⁸ Cf. à ce sujet Régis Debray, *Plan vermeil*, Paris, Gallimard, 2004. Debray fait la proposition ironique suivante : la circonscription des personnes âgées sur un territoire séparé nommé « bioland ».

Si nous croyons manger un citron bio, alors que ce citron a le même goût qu'un citron ordinaire, et si nous croyons que ceci nous est profitable, il s'agit bien d'une croyance. Pourquoi ne pas étendre de telles croyances en les vertus d'une « musique bio », même si celle-ci, au départ, pour certains, pourrait sembler avoir le même goût qu'une autre, alors qu'en réalité elle semble considérablement plus savoureuse à l'oreille exercée (au moins la nôtre) et que, dès lors, on sort justement du seul domaine des croyances pour atteindre celui de quelque plus convaincante phénoménologie, littéralement sensible ?

Une telle « musique bio » existe déjà. Il s'agirait de la musique acoustique. La musique non électrifiée. Donc notamment non enregistrée. Cette idée eût sans doute plu à Adorno : cette « musique bio » serait ainsi simplement, notamment, la plupart de la musique écrite, dite « savante » (ou toute autre musique non électrifiée, notamment traditionnelle, au-delà des goûts d'Adorno) telle qu'écrite en concert ou dans la sphère privée. On comprend, dans cette perspective, que certaines rock stars aient souhaité se produire dans de petits concerts « *unplugged* » (« débranchés »), concerts moins sinon plus du tout *électrifiés*, comme s'ils avaient voulu recréer quelque musique à Label Rouge, quelques sons « sans pesticides », bien au-delà d'un vague retour à l'intime. En touchant ainsi un public moins nombreux, et gagnant ainsi *moins d'argent* – notons ce fait discrètement extraordinaire – ces stars s'inscrivaient littéralement, consciemment ou non, ponctuellement ou non, dans une démarche de relative décroissance économique. On y reviendra.

« La musique c'est l'écologie », prétend Cage⁴⁰ dans *Pour les oiseaux*. Mais quelle musique ? Celle des oiseaux ? Cette idée rejoint certes la pensée (et la musique) d'Olivier Messiaen et, à travers ce dernier, une certaine philosophie traditionnelle de la liturgie chrétienne. Or « la musique naturelle » n'est pas un concept très à la mode – ni plus guère défendable – aujourd'hui. Nous ne sommes plus en ces temps où l'Église ne souhaitait promouvoir que celle-ci : la musique vocale *a cappella*, associée au chœur des anges, la fameuse *musica humana* telle que préférée à la *musica instrumentalis* par Boèce⁴¹. Et qu'eût pensé Boèce d'une *musica electrica* ?

Notre sujet peut aisément engendrer un malaise. Car il conduit facilement à flirter avec certaines théories radicales, de celles qui promulguent la décroissance⁴², voire certains archaïsmes « obscurantistes ». Le silence est-il d'ailleurs pensé métaphoriquement *obscur* ou *lumineux* pour le lecteur ou la lectrice ? Le silence est-il plutôt noir, ou plutôt blanc ? Le bruit absolu, absolument chaotique, lui, est dit blanc par l'expression occidentale (« bruit blanc »). Le silence serait ainsi noir, par opposition, pour notre pensée occidentale collective, même s'il ne l'était pas pour notre subjectivité (individuelle) intime. Ce décalage de « teinte » entre collectivité et intimité, face au silence, semble résumer la problématique de cet article.

Cage, en février 1948, formula le souhait de composer une œuvre d'un silence sans interruption. Puis il s'agissait de la vendre à la Muzak Company. Elle eût été de 3' ou 4'30" – soit la durée standard de la musique enregistrée – et le titre eût été *Silent Prayer*⁴³.

⁴⁰ Cf. *For the birds*, Boston, Marion Boyars, 1981.

⁴¹ Cf. *De institutione musica* (vers 500). Boèce y classe la musique en trois catégories, par ordre évident de préférence décroissante : 1, la *musica mundana*, ou mystérieuse harmonie des sphères platonicienne ; 2, la *musica humana* ; 3, la *musica instrumentalis*.

⁴² Un précurseur est sans doute Nicolas Georgescu-Roegen dans *The Entropy Law and the Economic Process*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1971.

⁴³ Conférence intitulée *The Creative Arts in Contemporary Society*, donnée au Vassar College à Poughkeepsie, dans l'État de New York, dans le cadre du cycle des *National Inter-Collegiate Arts Conferences*. Cage y dira notamment : « *I have, for instance, several new desires (two may seem absurd but I am serious about them): first, to compose a piece of uninterrupted silence and sell it to Muzak Co. It will be 3 or 4½ minutes long—those being the standard lengths of "canned" music—and its title will be Silent Prayer.* »

L'œuvre devint, comme on sait, 4'33" (1952), pièce silencieuse. Elle ne fut pas vendue à la Muzak. Mais on comprend ainsi son origine spiritualiste et, en un sens, son caractère anti-occidental qui s'inscrit dans le bouddhisme zen alors pratiqué par le compositeur⁴⁴. Là encore, le silence, en Occident, ne peut guère être promu que par une pensée du sacré, et d'un sacré d'ailleurs éventuellement exogène : oriental.

Cet article, finalement, semblera peut-être partial, militant, en opposition à ce qu'on pourrait appeler une pensée techno-musicale dominante. On écrit davantage ici un manifeste qu'un « article scientifique ». Mais ce parti pris, que nous avouons, vise à ouvrir une brèche dans une partialité peut-être bien plus répandue et opposée, cette passivité, cette non-pensée du « viol musical contemporain », problème éternellement subliminal et donc comme inexistant. Sommes-nous aujourd'hui rendus fous par le son à notre insu ?

Il semble intéressant de relire les écrits de jadis, ceux de personnes « encore intactes », « vierges », et réagissant face au son technologique. Ceci pourrait nous donner une idée, par contraste, d'un éventuel abâtardissement inconscient de notre part, d'une émotivité déjà fatalement émoussée par un siècle de « tonnerre des tuners⁴⁵ ». Ceci est encore cité par Schafer : « Emily Carr, qui écrivait et peignait dans la solitude de la Colombie britannique, haït la radio, lorsqu'elle l'entendit pour la première fois en 1936⁴⁶ ». Pourquoi ? Carr s'en explique : « j'ai pris un poste à l'essai chez moi. C'est comme si des abeilles pénétraient mon système nerveux, mettant mes nerfs à vif. Cette horrible voix métallique me rend furieuse. [...] C'est l'une des révélations de notre époque, une merveille. Je le sais, mais je la hais. »

Une idée, pour finir, serait d'imaginer que s'il y a bien « pollution sonore quand l'homme n'écoute plus⁴⁷ », cette pollution serait combattue aujourd'hui, notamment par la jeunesse, par l'ajout d'une autre couche sonore, personnalisée, choisie et elle, écoutée à la place, par dessus. On parle ici de l'utilisation extrêmement répandue et courante, parfois systématique, des musiques engendrées par les smartphones et autres *ipods*, écoutées au casque ou avec des oreillettes. On aboutirait à une structure sonore urbaine par strates, soit une sorte de sédimentarisation, par couches successives, de musiques jugées fatales, inévitables, plus ou moins mortes et qu'il ne s'agirait plus guère que de *gérer*, d'enterrer sous d'autres semblables mais jugées plus « positives », vivantes. Voilà qui évoque aussi le tragique combat d'une mauvaise odeur par un parfum. Schafer parlait justement de ces constructions modernes (on est encore ici dans la démarche de la Muzak) qui « masquent les bruits blancs par des parfums acoustiques⁴⁸ ».

Un archétype de jeune personne encapuchonnée pénétrant dans l'une de ces « constructions modernes » avec son *ipod*, combattrait donc avec son propre parfum le parfum du bâtiment, lui-même présent pour combattre l'odeur nauséabonde (la plus nauséabonde des trois) du bruit blanc. Que peut-on en penser ? Ce truisme souvent critiqué de jeune « i-podé » ne ferait-il pas, en fait, plutôt que la sottise promotion permanente de toute musique électrique (dont celle du jeune en question), la fine protestation éternelle, au contraire, protestation contre cette musique *obligatoire*, et non choisie, et permanente, car *de principe*, de notre société, sorte de « laide noiseuse » ? Le « jeune » ne montrerait-il pas ainsi *davantage* de sensibilité que son aîné débranché, plutôt que *moins* de sensibilité ? Ceci semble au moins logique si l'on relie son état de « jeunesse » à la relative nouveauté de ses nerfs.

⁴⁴ Cf. à ce sujet Kay Larson, *Where the heart beats : John Cage, Buddhism, and the inner life of artists*, New York, Penguin Books, 2012.

⁴⁵ Michel Serres, *op. cit.*, p. 339.

⁴⁶ Cf. Schafer, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.

Le Feuilleton du GRiii

AU ROYAUME DE ZAHATORTE

Conte d'Alain Berlaud (Suite)

Un jour ? Ou plutôt une nuit. Une nuit que le Prince de Zahatorte dormait paisiblement (car c'était son tour d'occuper le lit, la Princesse étant occupée à chasser l'Eskargote dans la forêt), il fit un rêve troublant où de jeunes enfants tremblants lui disaient faiblement : « The more that you READ, the more things you will KNOW, the more that you LEARN, the more places you'll 'RGOTE. »

C'était vraiment très bizarre et déconfortant. Il avait pourtant l'habitude de faire son « NIGHT MARKET » avec des rêves très doux où lui parlait secrètement un ornithorynque coloré à l'accent anglais épouvantable, mais là c'était vraiment très différent. Les enfants apeurés semblaient SI REELS qu'il se leva d'un bond en criant : « NGOON GODGIN ! NGOON GODGIN ! », ce qui était un cri d'alarme loufoque connu de lui seul. Et bien évidemment la Princesse n'accourut pas, puisqu'elle était occupée à chasser l'Eskargote et se fichait pas mal de ce qui pouvait arriver au Prince. Et pourtant... elle aurait dû. Car juste après, perçant la nuit au-dessus du Pays de l'Eskargote (qui n'est pas plus grand qu'une île de 100 mètres de long, si vous vous souvenez bien), apparut une immense soucoupe volante éclairée de mille feux, d'où jaillit



ORNITHORYNQUE

une lumière intense et vibrante rouge dorée et blanche, qui inonda de rayons éblouissants la plage la plus au Nord, et d'où sortirent d'un coup d'un seul six enfants à moitié nus et tremblotants à travers une sorte de tube fluorescent qui les posa sans dommages sur le sable de la plage... Ceux-ci paraissaient terrorisés, grelottaient et gémissaient à n'en plus finir, et se tenaient serrés les uns contre les autres.

Alors le Prince arriva, fort intrigué, s'approcha des enfants tétanisés, et dit d'une voix douce : « Bah ça alors, nom d'une pipe en bois ! ». Ce sur quoi les enfants ne répondirent pas, mais se mouchèrent de plus belle dans leurs doigts, ce qui ne manqua pas d'offusquer le bon Prince. « Mais vous n'êtes qu'un gougeât ! » s'écria la Princesse qui arrivait en courant, et qu'on ne vit guère débarquer (car il faisait très sombre et la belle Princesse était noire comme le charbon). « Ne laissez pas ces pôv zenfants tout dépeunailés ! Allez-y donc, les remplumer et les z'y chiauffer à not' bicoque ! ». Il faut préciser que la belle Princesse Bertrulde avait parfois le patois qui lui revenait, ce qui n'était pas du goût de notre bon Prince rempli à souhait de bonnes manières. Une fois qu'elle eût crié convenablement, les enfants furent menés au château minuscule, posés près du feu et emmaillotés de couvertures. Le plus grand (un garçon maigre aux boucles brunes) leva ses yeux larmoyants vers le Prince et la Princesse en ânonnant : « Vous.... Vous êtes des.... Dieux ?... »

Cela intrigua fort Alambik et Bertrulde, qui se regardèrent un moment dans les yeux en se demandant si le garçon n'avait pas perdu l'esprit. « Des Dieux, mon grand ?!... Hélas, non. Un tout petit Prince et une toute petite Princesse d'un royaume pas plus grand qu'un mouchoir de poche, c'est tout ! » dit le Prince, magnanime.

L'aîné des enfants parut déçu, puis se ravisa. « Alors si vous n'êtes pas des Dieux, que faisons-nous ici ?... On nous a pourtant promis que nous verrions les Dieux EN PERSONNE si nous souhaitions sortir de cette fichue soucoupe volante ! »

« Voyons, voyons... ajouta la Princesse toute aussi magnanime que le Prince. Mes petits, vous voyez bien que nous ne sommes pas des Dieux ! Et d'ailleurs... c'est plutôt à nous de vous poser la question : que fichiez-vous donc dans cette soucoupe volante ?... »

« Hé bien... répondit le plus grand des enfants, nous étions en visite chez notre mère, la plus grande, la plus belle, la plus étrange de toutes les mères : Frida Kahlo. »



LES ENFANTS ET LA SOUCOUBE VOLANTE

« Oh les beaux bobards, les boniments ! s'écria la Princesse, voyons ça, vous êtes les enfants de Frida Kahlo, rien de moins ! Ma parole vous avez pris un coup sur la tête... »

« Si, si, Madame Princesse ! s'exclama soudain la plus jeune des enfants, une petite fille rousse comme le feu, avec des taches de rousseur plein les joues. Notre maman, c'est bien Frida Kahlo ! Elle nous a peints sur des tableaux. Et d'ailleurs, nous avons DEUX PERES... »

« De mieux en mieux ! cria le Prince, deux Pères !! Voyons ça. Ma parole, vous racontez n'importe quoi. Passe encore que votre mère soit Frida Kahlo, mais DEUX PERES, mazette, ça dépasse l'entendement ! Qui vous a mis ce genre de bêtises dans la tête ?!... »

Alors les enfants se turent, et gardèrent le silence.

La Princesse enchérit : « Voyons... Deux Pères ! Deux Pères !! Mais dans quel monde vit-on ! Que fait la Justice ?!... Ah si ça ne tenait qu'à moi, on leur couperait la t... »

« Ma Chère, tout de même ressaisissez-vous. Nous n'en sommes pas là.... Et souvenez-vous que vous n'êtes ni Reine de Cœur, ni Juge, ni quoi que ce soit... »

« Mais je suis la PRINCESSE DE ZAHATORTE !!! »

« Oui, oui, sœurlette... Une bien grande Princesse... »

« Oh, ça va ! Je sais ! On connaît la chanson : ... D'un tout petit royaume de rien du tout, et gna gna gna... »

Pendant ce temps-là, les six enfants s'étaient relevés, et les dévisageaient de façon médusée.

« Mais qu'avez-vous donc, mes braves petits ? » interrogea le Prince.

« C'est que... répondit une fille moyenne d'une blondeur moyenne et de taille absolument moyenne, vêtue d'une ravissante petite robe de lin encore mouillée, dont les motifs à fleurs laissaient deviner une âme coquette et délicate... C'est que... Voyez-vous... nos deux pères chéris nous ont confiés une mission TRES SPECIALE après la mort de notre mère. »

« Frida Kahlo est MORTE ?!... s'écria la Princesse. Frida Kahlo est MORTE ?!... Oh, la pôv' Petite !! Moi qui la croyais IMMORTELLE !!... »

« Notre mère est morte... de ne jamais pu avoir d'enfants... s'excusa un jeune garçon de six ou sept ans en caleçon de bain tricoté main. »

« Oh la pôvrette, la pôvrette ! ... ajouta la Princesse tout émue. Puis elle se ravisa et comprit soudain et s'exclama : « Mais alors vous êtes les enfants du Bon Dieu ! Alambik !! Ce sont les Enfants du Saint-Esprit !!! »

« Calme-toi, Bertrulde. Ces petits-là ne sont que des gosses un peu déboussolés... Ils sont épuisés, et nous aussi par la même occasion. Je suis sûr que nous y verrons plus clair demain, après une bonne nuit de sommeil... »



FRIDA KAHLO

Ils quittèrent donc les six progénitures pour les laisser dormir au coin du feu, et rejoignirent l'unique chambrette sise à côté. « C'est quand même étrange... dit le Prince une fois qu'il fût isolé avec sa sœur, ces drôles de gamins me rappellent un rêve... un rêve bizarre où je rencontrais six gamins tout juste semblables à ceux-ci... »

« Bah ! Coïncidence, coïncidence... bougonna la Princesse. Tout cela n'est que PURE coïncidence... Tu ferais bien d'ôter tout ça de ta tête ! »

« Et pourtant... » Ce sur quoi ils s'endormirent d'un coup front contre front, ronflant fort dans le tout petit château silencieux.

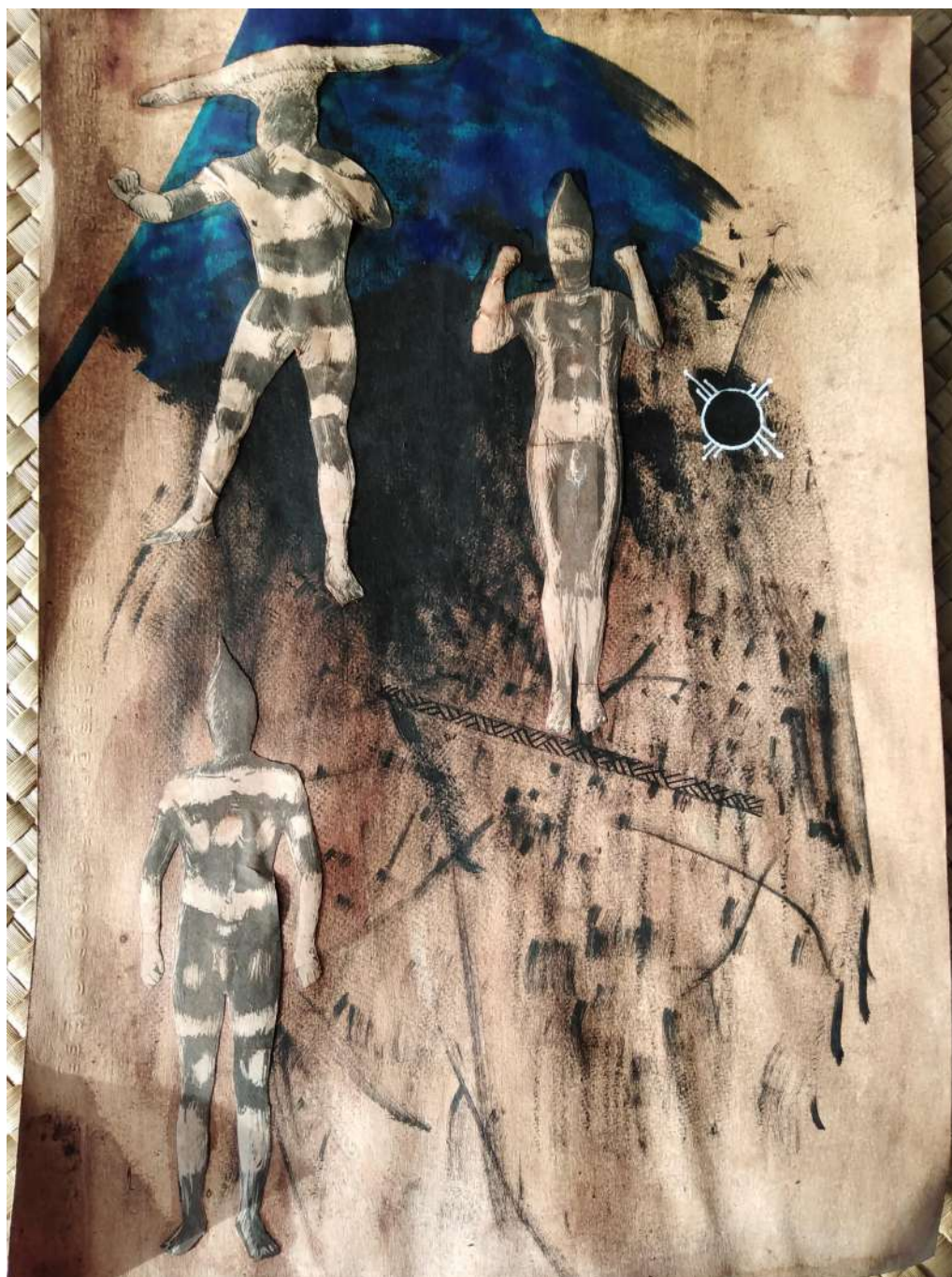
« On ferait bien de s'enfuir ! » « Ils dorment comme des tracteurs ! » « Non, des bulldozers à pédales ! » « T'en as vu beaucoup, toi, des bulldozers à pédales ?... » « On s'en fiche » « Mais ils nous ont rien fait ! On reste ! » « Ils ont l'air dingos ! » « Ben maintenant qu'on est là, on fait quoi ? » « Oui, d'abord... On fait quoi, dis ? » « On en reste au PLAN ! » « Mais on a PAS de plan !!! » « On fait comme si on en avait un ! » « Alors c'est quoi, le plan ? » « Bah, on attend d'avoir ! » « C'est malin... » « Moi je vous le dis : demain, ben on avise... » [...] « De toutes façons, c'est même pas des Dieux. »

À suivre...

Alain Berlaud

Images : collages de l'auteur © Alain Berlaud





Alain Berlaud, *MATARIKI*, Tableau Pohutukawa "Les ancêtres et la mort",
acrylique et encres naturelles sur papier, 42x29cm, Wallis 2021 © Alain Berlaud.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Compte rendu de la réunion du GRiii du 16 avril 2021

ANIMATEUR : Ziad KREIDY

RAPPORTEUSE : Sarah COUVIN

MAÎTRE DU TEMPS : Jean MBAH NDONGO

Présents : Christophe Tchekpo ASSOGBA, Armelle BABIN, Patrick CADROT, Sarah COUVIN, Nicolas DARBON, Ezin Pierre DOGNON, Christèle GROS-PRUGNY, Ziad KREIDY, Jean MBAH NDONGO, Audrey MOCO-DAIJARDIN, Brigida MIGLIORE, MILOW

Excusés : Iris LE FUR, Apollinaire ANAKESA KULULUKA, mARTIAL ROBERT

Citation du jour : « **La patience est amère mais son fruit est doux.** »

Ordre du jour :

- Parlons opéra avec **Armelle**
 - o Questions/Réponses
- Parlons psychologie avec **Audrey**
 - o Questions/Réponses
- Actualités du GRiii (projets, articles, deuxième journée d'étude, etc)

Résumé de la réunion :

- a) La communication d'**Armelle**, intitulée *Écrire un opéra au XXI^e siècle : la démarche sensitive de George Benjamin* a été suivie d'un temps d'échange. Mots-clés : musique, opéra, voix, émotions, langage corporel, œuvre lyrique.
- b) La communication d'**Audrey**, intitulée *Quand l'automédication devient une conduite dopante chez les travailleurs*, a également été suivie d'un temps d'échange. Mots-clés : performance, automédication, conduite dopante, ergonomie, santé.

Les échanges étaient fructueux. Les travaux d'Edgar Morin ont été mentionnés. De nombreux parallèles ont été fait avec le monde anglophone. Une pensée pour Sophie Stévançe et ses activités (musicales, scientifiques, expérimentales...) autour de la recherche-crédation.

Les participants ont posé, entre autres, les questions suivantes à **Armelle** : l'ADN (concept musical de G. Benjamin) suffit-il, seul, à susciter une démarche sensitive ? Le point de départ de ta problématique : les voix que tu as entendues, étaient-elles imaginaires ou réelles ? Qui est G. Benjamin, son parcours intellectuel et ses influences ? Deux références : ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau* <https://www.dunod.com/sciences-humaines-et-sociales/moi-peau> ; et COCCIA, Emanuele, *La vie sensible* : <https://www.payot-rivages.fr/rivages/livre/la-vie-sensible-9782743621247>

Puis à **Audrey** : observe-t-on des caractéristiques particulières chez les personnes qui mettent en place les conduits dopants ? Prépondérance chez certains publics ; tu as par exemple évoqué les étudiants ? As-tu choisi une population spécifique pour le déploiement de ta méthodologie ? En général les conduits dopants sont-ils en augmentation et cela inquiète-t-il ta profession ? La musique est-elle « dopante » ? Quelles sont les spasserelles avec la musique ?

Le journal du Groupe de Recherche Interdisciplinaire Interlaboratoire et International sur la Musique évolue positivement. Il se pourrait que le nom du groupe ; le GRiii, évolue en GRiiim. M pour musique. Il existe un écho symbolique avec le monde des frères GRIMM, reliant le conte "traditionnel" à l'écriture "moderne".

Comité scientifique

AMBLARD, Jacques – MCF-HDR LESA-Aix-Marseille
ANAKESA, Apollinaire – PR-HDR CRILLASH-Antilles
CASTANET, Pierre Albert – PR-HDR GHRIS-Rouen
DARBON, Nicolas – MCF-HDR CRILLASH-Antilles
KIPPELEN, Étienne – MCF LESA- Aix-Marseille
KREIDY, Ziad – HDR CRILLASH-Antilles
STÉVANCE, Sophie – PR-HDR OICRM / GRECEM U-Laval (Canada)
ROBERT, mARTIAL – Compositeur, DR, CRR Toulon
TAMBY, Jean-Luc – HDR GHRIS-Rouen

Comité de rédaction

BABIN, Armelle – Docteure Musicologie - CRILLASH-Antilles
BLOU, Léna – Doctorante Musicologie - CRILLASH-Antilles
CAFAFA, Marielle – Docteure Musicologie - IREMUS-Paris
COUVIN, Sarah – Doctorante en langues anglophones et en arts du spectacle – CHCSC/CRILLASH-Antilles
DOGNON, Ezin Pierre – Doctorant Musicologie - PRISM- Aix-Marseille
GROS, Gérard – Doctorant Musicologie - CRILLASH-Antilles
GROS PRUGNY Christèle – Doctorante Psychologie – CRTD-Paris
KHATILE, David – Docteur Anthropologie - CRILLASH-Antilles
LAUMUNO, Marie Helena – Docteure Histoire - CRILLASH-Antilles
LACONDEMINE, Ophélie – Doctorante Musicologie - CRILLASH-Antilles
MBAH NDONGO, Jean – Doctorant Musicologie - CRILLASH-Antilles
MIGLIORE, Brigida – Doctorante Musicologie - PRISM-AMU Aix-Marseille
MOCO-DAIJARDIN, Audrey – Docteure Psychologie - LAPCOS-Nice
TIAN, Tian – Doctorant Musicologie - PRISM-Aix-Marseille

Responsables de la rédaction

LE FUR, Iris – Docteure Arts Plastiques - CRILLASH-Antilles
ASSOGBA C. Egbadiran Tchékpo – Doctorant en anthropologie - Université Paris-Nanterre

Les articles du GRiii font l'objet d'une lecture à double aveugle.

Merci de faire parvenir votre article à Iris Le Fur : lefuriris@yahoo.fr

Normes de rédaction : consulter Iris Le Fur.

Les publications et les manifestations du GRiii sont soutenues par le CRILLASH-ADECAM-MC