

# Le GRiii

Journal du Groupe de Recherche Interdisciplinaire Interlaboratoire et International sur la musique

## Éditorial



Avouons-le. Les trois «i» du GRiii ne sont pas sans paternité. La modernité des artistes doit beaucoup à l'humour, au délire même de l'Art au début du XXe siècle. L'article du numéro précédent, signé Pierre Albert Castanet, compositeur souvent farceur... cite abondamment Marcel Duchamp. Dans le compte rendu à la fin de ce journal, vous lirez les questions qui lui ont été posées lors du dernier « Vendredi du GRiii ». (Hommage soit rendu à P.A.C. en ces jours de Pâques.)

Le musicologue-compositeur nous transmet aimablement la partition d'une chanson de Bénech et Dumont, « Du Gris » (1920), cf. ci-dessus. Où l'on perçoit les accents de la gouaille populaire...

Plutôt qu'un «s», muet dans la chanson, nous pourrions terminer le nom du journal Le GRiii par un «m», celui de Musique ? Ou de Mondialité ? Nous le disons dans le même numéro, le GRiii(M) possède une vocation interdisciplinaire (certes) et internationale (aussi)... Passionnés planétaires que nous sommes de création contemporaine, de musiques traditionnelles - et des interactions qui les rassemblent...

Dans cet ordre d'idée, Alain Berlaud est un artiste exemplaire. Après la Guyane, il travaille en ce moment à Wallis et Futuna... Dans son article, l'artiste interroge les relations qu'il tisse depuis ses jeunes années, entre ses activités de compositeur et ses recherches ethnomusicologiques. « Sur le vif » est une réflexion à la fois personnelle et distanciée sur son propre parcours. Dans une langue limpide, il donne des exemples précis de sa musique et de ses tableaux. Chacun de nous saisira à sa façon la profondeur de sa poétique, et ses arcanes... ND

## Sommaire

- p. 2 La Galerie artistique  
"Alain Berlaud : entre sons et formes, la promesse d'un voyage"
- p. 4 Alain BERLAUD  
"Sur le vif. Anthropologie et création musicale"
- p. 23 Le feuilletton du GRiii  
"Au royaume de Zahatorte"  
Conte d'Alain Berlaud
- p. 25 Compte rendu  
de la précédente réunion du GRiii

## Prochains rendez-vous, notez les dates!

Exposés-débats  
d'Audrey Moco-  
Daijardin et  
d'Armelle Babin

16 avril 2021

Réunion  
autour des  
projets

7 mai 2021

# La Galerie artistique

## *Alain Berlaud : entre sons et formes, la promesse d'un voyage*

*Tupu-ā-Nuku - "Les choses qui poussent dans le sol"..... p. 3*  
*Hiwa-ite-Rangi - "Déesse des vœux"..... p. 26*

Vivant entre compositions musicales, créations plastiques et explorations intrépides de territoires lointains, l'artiste multidisciplinaire Alain Berlaud déploie une pratique riche et authentique. Grâce à une approche de la création aussi bien sonore que visuelle, il se réapproprie les différentes cultures rencontrées, leurs langages, leurs traditions mystiques et chamaniques, leurs rapports à la nature.

Les deux tableaux proposés ici en exclusivité sont issus d'une création *Matariki* qui s'origine dans la rencontre de l'artiste avec les anciens Māoris lors d'une excursion réalisée en janvier 2020 en Nouvelle-Zélande, à Waitangi. Composée de neuf tableaux sonores accompagnés de neuf tableaux picturaux qui leur font échos, *Matariki* est une véritable exploration dont la forme de restitution finale est encore en réflexion.

Le processus de création procède par thématique : chaque tableau représente une divinité précise à laquelle correspond un mouvement, une gestuelle chorégraphique.

Les créations d'Alain Berlaud sont le fruit d'une rencontre avec des peuples, des traditions, des histoires liées aux femmes guérisseuses, l'expérience partagée de leurs cérémonies et musiques qui accompagnent les moments de vie et la spiritualité de l'Homme au sein d'une nature sensible et enveloppante. Riche de ces multiples rencontres, l'artiste propose une œuvre venue d'ailleurs dans une esthétique multisensorielle où le corps et l'esprit voyagent pour mieux se découvrir.

L'œuvre étant en cours d'élaboration, nous remercions l'artiste pour l'aimable autorisation de reproduction, et pour ses échanges et entretiens avec nous à propos de son travail. Nous publierons un article approfondi sur la musique et les peintures de *Matariki* dans le prochain numéro du GRiii.

Iris Le Fur, docteure en art sonore (CRILLASH-Antilles)



Alain Berlaud, *MATARIKI*, Tableau 1 : *Tupu-ā-Nuku*, "Les choses qui poussent dans le sol", acrylique et encres naturelles sur papier, 42 x 29 cm, Wallis, 2021. © Alain Berlaud.

# Sur le vif.

## Anthropologie et création musicale

Alain BERLAUD  
Compositeur, Wallis et Futuna

L'atelier de création, ouvert résolument « sur le vif » aux problématiques d'anthropologie et de création musicale, ne nous ferait-il pas passer d'une face à l'autre de la génétique, c'est-à-dire de l'analyse des sources à celle de l'œuvre ? Je tâcherai, tel Janus, d'ouvrir un œil en avant (c'est-à-dire sur mes compositions) et un œil en arrière (sur leurs liens avec l'anthropologie).

Concernant les sources, ma recherche personnelle, spirituelle, est au sens large anthropologique si l'on considère que mes premières inspirations sont liées à mes voyages, à mes rencontres, et se fondent sur des aspects culturels extra-européens qui nourrissent ma création musicale, parfois dans le domaine de l'ethnomusicologie mais sans encadrement spécifique.

Corniste et chanteur, mes premiers centres d'intérêt, en voyageant, furent la voix et les instruments à vent. En 1992, je pars en Chine par le transsibérien avec le réalisateur Pierre Filmon ; mes recherches n'étaient pas encore d'ordre ethnomusicologique, mais culturelles. L'oreille à l'affût, j'ai tenté de m'imprégner de ce pays, et d'intégrer certains aspects mélodiques dans la musique du film issu de ce voyage, *Bleus de Chine*<sup>1</sup>.

Plus tard, en 1994, je suis les traces de mon grand-père en Afrique de l'ouest, du Mali (fig. 1) au Burkina Faso en passant par le pays Dogon : une quête personnelle qui me fait découvrir les griots aveugles du Mali et leurs contes chantés/parlés souvent animaliers accompagnés à la kora. Cela nourrira l'écriture du récit et la conduite de l'électronique dans *L'enfant d'éléphant* (2000).

---

<sup>1</sup> Le film de 15 minutes est visible en cliquant ici : <https://www.imdb.com/video/vi1837211929> ou ici : <https://www.youtube.com/watch?v=m-OIS3GdApw>.

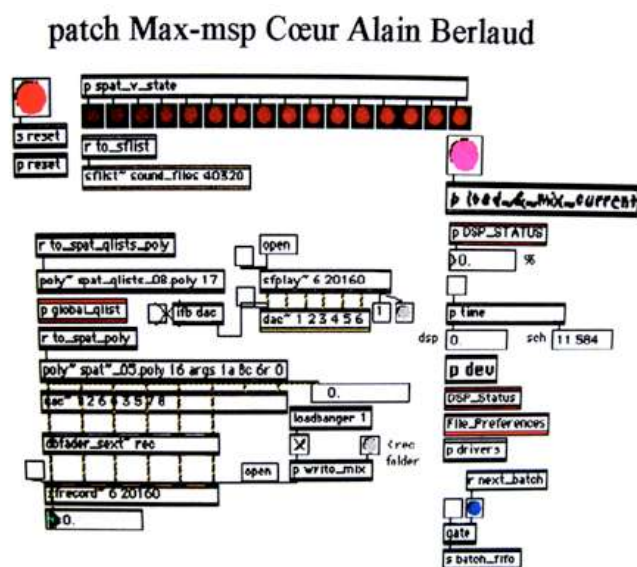


Fig. 1. Au Mali en 1994.

Fig. 2. En Chine en 1998. © photographies d'Alain Berlaud

Au Conservatoire de Paris, j'étudiais alors l'ethnomusicologie avec Gilles Léothaud, qui était un enseignant passionnant. Étudiants et professeurs s'entassaient sur les marches et dans les allées de l'amphithéâtre pour savourer les cours sur : « Les musiques vocales de tradition orale sous l'angle de la technique d'émission », ou « La route de la soie ». Je lui présentai mes enregistrements sur les techniques de chant et d'orgue à bouche chez les Dongs du Guangxi, peuple du sud-ouest de la Chine, réalisés en 1998 (fig. 2). Celui-ci me dirigea alors vers François Picard, spécialiste des musiques chinoises. S'en suivra une pièce « étude » de gestes sonores à la clarinette influencée d'assez loin par mes écrits et mes enregistrements : *Wu Xiao Zhou*, cinq petites incantations (1999).

En 2003, à l'Ircam, j'étais dans une recherche musicale très proche de l'école spectrale. J'avais découvert l'électroacoustique (Protools, etc.), j'apprenais de nouveaux outils (Audiosculpt, Open Music), et le temps réel (avec Max-msp) (fig. 3).

Fig. 3. Patch réalisé en 2002 pour *Cœur*, pièce analysée plus loin. © Alain Berlaud.

Mais parallèlement à ces outils informatiques, je développais un enseignement fondé sur la connaissance de la terre, des hommes, du chamanisme et autres « outils » de développement personnel ; je rencontrais plusieurs chamanes, à la fois dans la tradition de la « Grand-Mère » ayahuasca et dans celle du « Grand-Père » peyotl, deux plantes psychoactives du continent américain. Ma question était alors : quels sont les mécanismes conscients et inconscients qui alimentent ma création musicale ?

L'ayahuasca (fig. 4), « fille de l'eau et mère du serpent<sup>2</sup> » telle que la nomment les Shipibo-conibo de l'Amazonie péruvienne, est une médecine enseignante très puissante, qui se déroule lors d'une cure dépurative, vomitive, assez éprouvante ; les « visions » issues de la plante me venant la nuit en séance serviront de point d'ancrage pour peindre et composer, notamment les esquisses électroniques de ma pièce pour voix à l'Ircam. Le chant de la chamane module sur une palette étonnante de timbres, de modes de jeux, et semble se déplacer dans la pièce : elle dirige le son d'un endroit à l'autre. Ce jeu sur l'espace acoustique nourrira mon intérêt pour la spatialisation.



Fig. 4. L'ayahuasca mélangée à un additif © DR.



Fig. 5. Le peyotl. © DR

Le peyotl (fig. 5), « fils du feu et père du cerf », cactus utilisé par les Huichols du Mexique, a agi dans mon cas très différemment, de façon beaucoup plus douce. Les tableaux et les visions qui y sont attachés m'inspirèrent de façon symbolique (fig. 6-10) : comme le souligne l'anthropologue américain Peter Furst, « les légendes, les esprits, les concepts d'équilibre, de relation, et l'ordre dans la vie, dans la mort et la transformation de l'un en l'autre, y sont représentés de façon répétée<sup>3</sup> ». Cet aspect isomorphe des représentations picturales me servira d'exemple dans l'écriture gestuelle du feu, pour le jeu instrumental de Louis Sclavis à la clarinette basse dans *Petites flammes* (2003) puis dans *Comment Wang-Fô fut sauvé* (2007), représenté à l'Opéra de Rouen et à l'Opéra Comique, concernant les figures de fluidité qui jalonnent la pièce<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Cf. Jeremy Narby, *Le serpent cosmique, l'ADN et les origines du savoir*, Paris, éditions Georg, 1997.

<sup>3</sup> Cf. Peter Furst, *Visions of a Huichol Shaman*, Philadelphie, Université de Pennsylvanie, Museum of Archaeology and Anthropology, 2003.

<sup>4</sup> Consulter le site internet d'Alain Berlaud : <https://alain-berlaud---compositeur-et-peintre-23.websself.net/> pour accéder à des extraits sonores, des notices, des images.



Fig. 6 et fig. 7. *Vision 1* et *Vision 2*. Patara, Turquie, 2012. Deux versions peintes d'une même vision. Tableaux d'Alain Berlaud. © Alain Berlaud.

Ma « quête intérieure » avec les plantes-médecines me permit de mieux comprendre comment je fonctionne, et pourquoi je tiens à m'alimenter spirituellement de cultures qui me sont étrangères. Dans les traditions populaires du Mexique, on parle de *nahual*, esprit tutélaire se manifestant en songe ou par le biais de courtes mélodies, que Jeremy Narby, anthropologue canadien, évoque ainsi : « à chaque espèce animale correspond une mélodie. La mélodie est l'essence, l'essence est une mélodie<sup>5</sup>... » Similaire à l'*icaro* des shipibo, le chant d'un *nahual* de forme animale peut être aussi celui d'une divinité, comme c'est le cas pour Tezcatlipoca dans la civilisation aztèque. Dans une pièce homonyme destinée à l'Orchestre d'Harmonie de la Police Nationale, je confrontais mélodiquement le chant du dieu guerrier à celui de son frère Quetzalcoatl, le serpent à plumes. Cette pièce montrait mon intérêt du moment pour le calendrier Tonalpohualli, qui est commun avec le Tzolkin maya.

<sup>5</sup> Cf. Jeremy Narby, cité dans : Samir Mokrani et Luc Weissenberg, « Entrez dans la transe ! », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 18, actes du colloque « Musique, chamanisme et possession », Paris, 2005.



Fig. 8. *La transmission d'un savoir*. Tableau d'Alain Berlaud d'inspiration huichol, 2015. © Alain Berlaud.



Fig. 9. *Chamane huichol et peyotl*. Tableau d'Alain Berlaud, 2015. © Alain Berlaud.



Fig. 10. *Séance huichol*. Tableau d'Alain Berlaud, 2006. © Alain Berlaud.



Plus tard, en 2007 puis en 2008, j'allais au Mexique, dans l'état du Yucatan, m'imprégner des sites mayas. Je remplissais alors d'esquisses (fig. 11 A-C) un carnet complet sur les fresques murales des temples.



Fig. 11-A, Fig. 11-B, Fig. 11-C. Esquisses, Mexique 2007. © Alain Berlaud.

Mais ces sites archéologiques n'étant plus habités, si ce n'est par les traces de cette civilisation ancienne, je suis finalement descendu dans l'état du Chiapas à la frontière du Guatemala, rencontrer les indiens Lacandons. Derniers représentants d'une culture maya des Basses-Terres datant de l'ère postclassique, ils s'appellent eux-mêmes *Hach Winik* - « les vrais hommes » -, et nomment leur langue *Hach T'ən* - « la vraie langue<sup>6</sup> » - : ma quête des origines devait forcément se diriger vers le « vrai » !

Mes rencontres, à défaut d'être celles d'un anthropologue ou d'un ethnomusicologue de terrain, furent belles cependant de découvertes humaines, et m'imposèrent une certaine humilité. Comme le dit justement l'ethnologue Didier Boremanse : « Chaque Lacandon adulte a dans l'esprit une géographie, une botanique, une zoologie, une minéralogie non écrites mais fort bien adaptées à leurs objets<sup>7</sup> ». Il aurait fallu des mois d'échange et de partage (fig. 12 A, B) pour commencer à entrevoir leur richesse culturelle.

<sup>6</sup> Cf. Didier Boremanse, *Contes et Mythologie des Indiens Lacandons, Contribution à l'étude de la tradition orale Maya*, Paris, L'Harmattan, coll. Connaissance des hommes, Paris, 1986.

<sup>7</sup> Cf. Jacques Soustelle, *Les quatre soleils*, 1967, rééd. Paris, CNRS Éditions, 2009.



Fig. 12-A. Fig. 12-B. Avec le chamane Lacandon, Yaxchilàn © photographies d'Alain Berlaud.

Cependant, sur les sites entre Bonampak et Yaxchilàn (fig. 13), je m'intéressais spécialement à l'acoustique des salles précolombiennes. Mes expériences sur la paléomusicologie des grottes (fig. 14) ou des sites archéologiques de l'antiquité (recherches sur les techniques vocales chamaniques) sont liées à mon intérêt pour la spatialisation de la voix autour du public (restitution en salle, par le biais des instruments acoustiques ou la diffusion électronique, de situations acoustiques similaires). Passer de la préhistoire au XXI<sup>e</sup> siècle : quel grand écart !

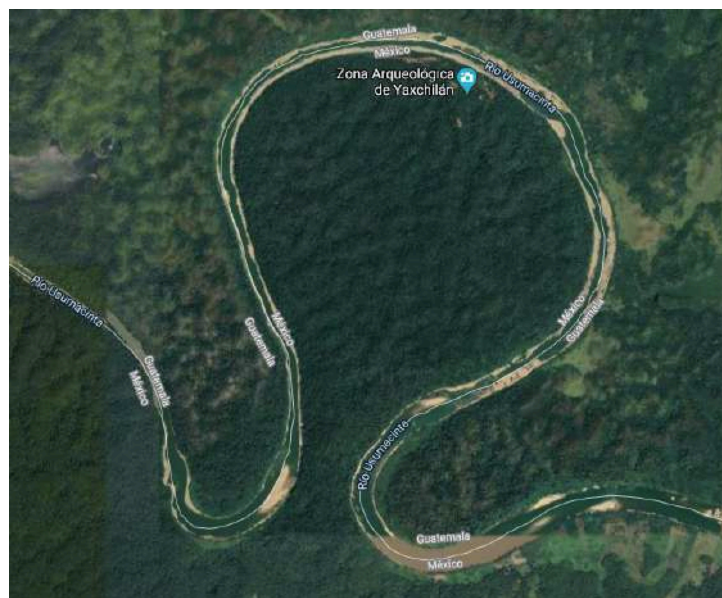


Fig. 13. Situation de la grotte/temple de Yaxchilàn, sur la boucle du fleuve Usumacinta, à la lisière du Guatemala et du Mexique. Vue tirée de Google map.



Fig. 14. Grotte/temple, Yaxchilàn. © photographie d'Alain Berlaud.

Mes recherches sur le système de diffusion 5.1 avec l'équipe en formation supérieure aux métiers du son au Conservatoire de Paris, notamment avec Jean-Christophe Messonnier, enseignant en acoustique appliquée à la prise de son, ont contribué à comprendre comment on peut formaliser la transmission du son et comment l'acoustique peut aider à comprendre certains des problèmes reliés à cette transmission. Une première pièce, *L'Arbre*, fondée sur l'entrelacement des séphirah de l'arbre de vie, dans la cabbale, fut composée en 2000, révisée en 2011, pour cinq voix de femmes, deux percussionnistes et électronique. J'ai séparé la prise de son vocale 5.1 circulaire, la stéréo instrumentale et la réinjection électronique. Le résultat du travail effectué entre prise de son et re-composition en studio, tenait compte de trois situations acoustiques très différentes : la promiscuité instrumentale ou « voix dans l'instrument », la situation confinée du studio, et la situation amplifiée ou « voix en salle ».

Il ne s'agissait pas de modifier l'acoustique de la prise de son en ajoutant des effets, mais bien d'intégrer l'espace acoustique dans la composition. J'avais travaillé cela dans une pièce précédente, *Magnificat* (1999) enregistrée toute une nuit dans une église romane, multipliant en re-recording ma voix sur différents modes de jeux intégrée à deux modèles acoustiques : les métaux (cloches et gongs, en prise de promiscuité), puis la pierre (nef puis chapelle de l'église, en prise lointaine). Mais le résultat était purement électroacoustique.

L'une des premières étapes dans mon travail de préparation consista alors à envisager un ensemble de possibilités pour la spatialisation, donc à résoudre des contraintes de composition. Contraintes, et solutions, car la composition musicale est une recherche au sens large, mais aussi afin d'avancer dans ma démarche personnelle, qui inclut des éléments scientifiques aux éléments spirituels.

La combinaison de procédés électroacoustiques sur l'écriture instrumentale pure se retrouvera plus tard dans la composition de *Cantas y a sol y a cielo con tu canto*,

d'après un poème de Pablo Neruda, pour ensemble réparti dans les quatre directions nommées ici *Noche, Mañana, Media Dia, Tarde* (les quatre parties du jour) : le chef est au centre, et se place face à l'un des quatre groupes instrumentaux au fur-et-à-mesure de la pièce. Le son environne le public situé autour du chef, se répercute en échos, notamment grâce aux attaques-résonances des gongs et wood-blocks.

Guillaume Bourgogne, qui dirigea la pièce à l'espace Fleuret, se prêtera de nouveau au jeu des spatialisations expérimentales dans *L'enfant d'éléphant* (2001, révisé en 2011) qui mêle les sources électroniques, composées sur des archétypes animaliers pour la plupart, aux sources acoustiques par familles de timbres. Les cuivres, par exemple, étaient situés en hauteur du public, dans les cintres, tandis que le groupe percussion venait du fond de scène : cela créait un espace naturel, amplifié par l'écriture de l'électroacoustique. Depuis ces premières expériences de recherche dans la spatialisation, j'ai toujours souhaité me contraindre à des situations musicales nouvelles, à la fois sur l'organisation sonore par le biais de l'écriture (donc temporalisée et spatialisée), mais aussi suivant le type de source conceptuelle, littéraire ou autre, qui s'y rattache. J'aime intégrer une dimension quasi initiatique à un grand nombre de pièces, et faire partager au public les expériences sonores liées à mes propres expériences spirituelles.

En 2002, j'ai commencé à composer vingt courtes pièces électroacoustiques sur les glyphes du calendrier maya Tzolkin<sup>8</sup> ; ce fut le point de départ de *Cœur*, pièce pour voix, orchestre et électronique interprétée au Conservatoire de Paris.

Chanté (voix)	Parlé (récitant)	
Wae' c'âte' nabe tzij, nabe uch'an :	<i>This is the fist account, the first narrative :</i>	<i>Cette première parole, C'est la première expression :</i>
Majabi(jun winak, jun chicop, tz'iquin, cär, tap, che' abaj' jul', siwan, c'im, s'iche' laj ; xa u tuquel caj c'olic. [...]	<i>There was neither man, nor animal, birds, fish, crabs, trees, stones, caves, ravines, grasses, nor forests ; there was only the sky. [...]</i>	<i>Il n'y avait ni homme, ni animal, oiseau, poisson, crabe, arbre, pierre, caverne, ravin, buisson, ni forêt ; il n'y avait que le ciel. [...]</i>

Fig. 15. *Cœur* : début du *Popul Vuh*. Paroles chantées et récitées au dans l'œuvre. Tableau réalisé par Nicolas Darbon, « Aux sources du Tout-monde : Thierry Pécou et Alain Berlaud », actes du colloque *Normandie Impressionniste* de 2010, Rouen, PUHR, 2013, p. 131.

<sup>8</sup> Dragon, Vent, Nuit, Graine, Serpent, Enlaceur des monde, Main, Etoile, Lune, Chien, Singe, Humain, Voyageur du ciel, Magicien, Aigle, Guerrier, Terre, Miroir, Tempête, Soleil. Ecouter le début de « Dragon », *Soleils Mayas* : <https://alain-berlaud---compositeur-et-peintre-23.webself.net/compositions-musicales-2>.

La première partie de l'œuvre utilise le premier chapitre du « Livre de la natte<sup>9</sup> », autrement dit *Popul Vuh*. Il s'agit du récit mythologique en langue quiché commençant par une Genèse du monde qui offre certaines ressemblances avec la cosmogonie biblique<sup>10</sup> (fig. 15).

Après la création de la terre et avant celle des premiers hommes, les mayas citent les montagnes, la flore et la faune : oiseau, poisson, crabe, arbre, pierre, caverne, ravin, buisson, forêt. Cette énumération qui figure dans le manuscrit de Francisco Ximénez m'a profondément touché (fig. 16A, B).



Fig. 16 A, B. Première page et recto du folio 5 de la plus vieille version écrite du Popol Vuh, manuscrit entre 1701 et 1703 par Francisco Ximénez.

J'ai voulu la diffuser par l'ensemble des instrumentistes de l'orchestre, créant un bruissement proche du chant des batraciens en Guyane (fig. 17).

- 4 voix solistes (Soprano, Mezzo, Ténor, Baryton) disposés de gauche à droite.
- 3 violons, 2 Altos, 2 Violoncelles et 1 Contrebasse disposés de gauche à droite.
- Flûte (et piccolo), Hautbois, 2 Clarinettes (sib et basse), 3 Saxophones (2 altos, ténor), Basson, Contrebasson, Cor, Trompette, Trombone, Tuba basse.
- 2 guitares, Harpe, Piano, Accordéon.
- 3 groupes de percussions disposés de gauche à droite.
- 1 Console Max-msp qui contrôle la diffusion en temps réel.

Fig. 17. *Cœur* : liste des instruments et indications spatiales

<sup>9</sup> Claude-François Baudez, *Une histoire de la religion des Mayas*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 54.

<sup>10</sup> Écoutez des extraits de « Pupul Vuh » et de « Petites lumières de nulle part », *Cœur*, en cliquant ici : <https://alain-berlaud--compositeur-et-peintre-23.websself.net/compositions-musicales-1>

La spatialisation acoustique, dans la disposition des instrumentistes, et l'électronique en temps réel diffusée par six haut-parleurs et un *sub-bass* entourant le public et l'orchestre permet une meilleure immersion dans ce que j'appelle une « dimension sacrée » (fig. 18).

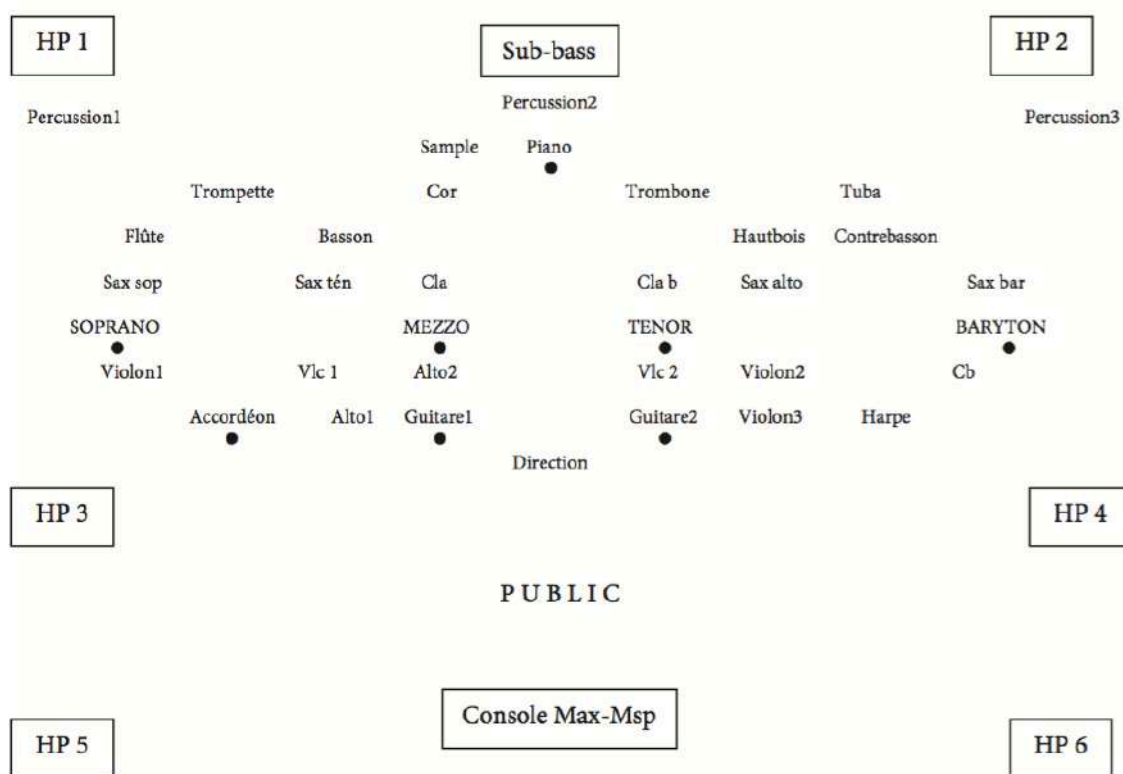


Fig. 18. *Cœur* : disposition spatiale de l'orchestre, des chanteurs et des haut-parleurs (HP).  
© Croquis d'Alain Berlaud.

Pour le début de l'œuvre, fondée sur les mots du Popul Vuh : « *c'est la première parole, la première expression* », la diffusion est progressive, liée à des situations spatiales :

- F1 : centrale en fond de scène.
- F2 : droite en fond de scène.
- F3 : gauche en fond de scène.
- F4 : diffuse en fond de scène.
- F5 : diffuse en milieu de scène

Ces « ondes » sonores composées sur des ondes temporelles fixant la répartition instrumentale en fonction de procédés gestuels, timbriques et harmoniques, se rapprochent des auditeurs d'un avant lointain à une immersion totale. Au début de la partie suivante :

F6, mes. 29 de la partition

...la voix du narrateur arrive progressivement depuis le fond de la scène, semblant se déplacer de droite à gauche, pour se fixer au niveau du public, elle passe finalement derrière le public (fig. 19a, b).

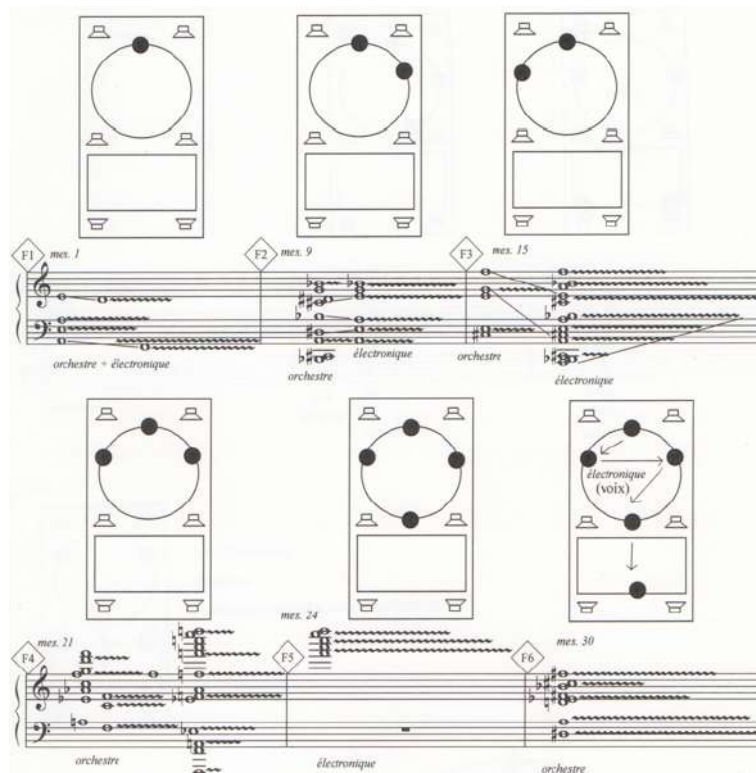


Fig. 19a. *Cœur* : spatialisation du début, « Popul Vuh » : les hauts-parleurs (points noirs sur les croquis) diffusant la musique (accords sous chaque croquis).

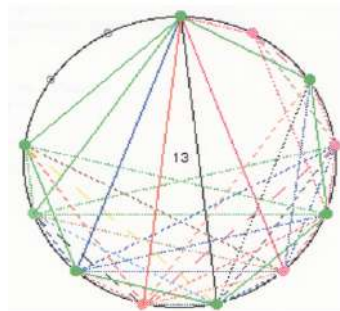


Fig. 19b. *Cœur* : plan de spatialisation entre 13 points (12 + 1) lors du procédé des sons de la mer entre partie 1 et 2. Le point mono est en fond de salle.

La sensation de contact avec la nature est induite en partie par l'électronique : le vent, la nuit, la terre, l'eau (comme la pluie ou la mer, par exemple), en partie par les modes de jeu instrumentaux prolongeant des gestes archétypaux liés aux glyphes mayas (fig. 20a, 20b, 20c, et fig. 21) : souffles, vagues, sons étirés, sons en suspension, sons dispersés, etc. et se matérialisant dans la partition (fig. 22).

		GLYPHES	
Rouge	1 - Dragon		
	2 - Vent		
	3 - Nuit		
	4 - Graine		
Blanc	5 - Serpent		
	6 - Enlaceur des Mondes		
	7 - Main		
	8 - Etoile		
Bleu	9 - Lune		
	10 - Chien		
	11 - Singe		
	12 - Humain		
Jaune	13 - Voyageur du ciel		
	14 - Magicien		
	15 - Aigle		
	16 - Guerrier		
Vert	17 - Terre		
	18 - Miroir		
	19 - Tempête		
	20 - Soleil		

Fig. 20a. Calendrier maya et son utilisation par Alain Berlaud dans *Cœur*. Ce tableau est réalisé par Nicolas Darbon, *op. cit.*, p. 132. Les sous-parties de *Cœur* comprennent des énergies qui sont représentées par des glyphes réparties sur des tonalités. Les 20 glyphes sont répartis à gauche, colonnes en couleur ; et les 13 tonalités sont placées à droite en noir. Soit au total les 13 x 20 = 260 énergies.



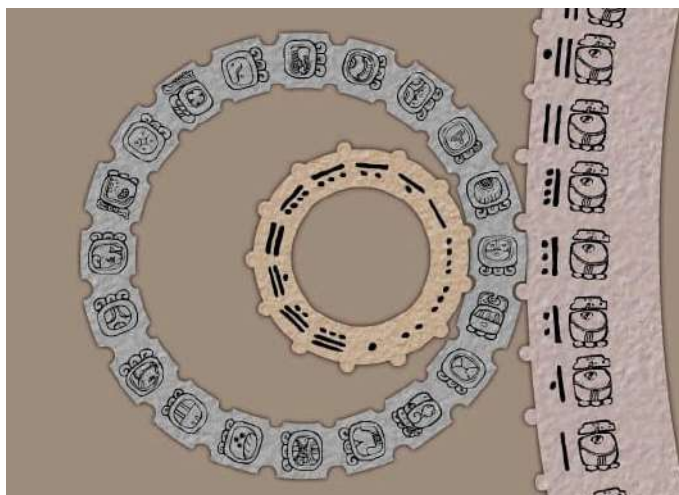


Fig. 20b. Le procédé du Tzolkin désignant l'énergie grâce à une roue de 20 glyphes (à gauche) et une roue de 13 tonalités (à l'intérieur) ; le résultat apparaît à droite.



Fig. 20c. Une semaine de 13 jours dans le calendrier Tzolkin.

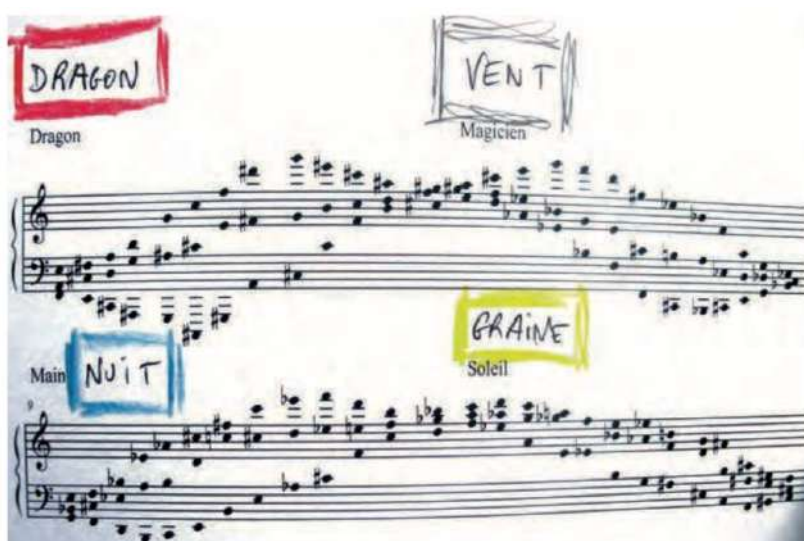


Fig. 21. Cœur, « Popul Vuh, chapitre I », esquisses. Accords correspondant aux glyphes Dragon, Vent, Nuit et Graine. © Alain Berlaud

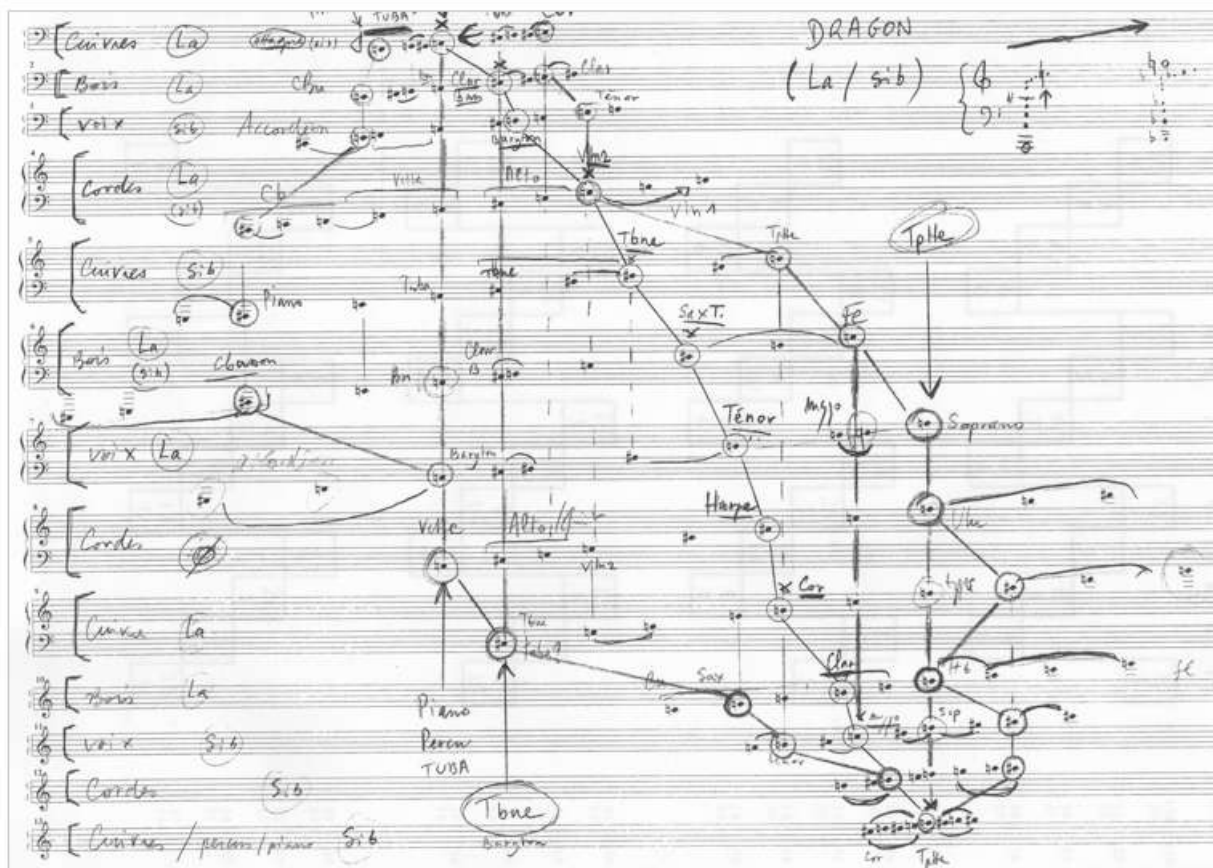


Fig. 22. Glyphe du Dragon, esquisse manuscrite © Alain Berlaud.

« Au niveau conceptuel, entre instruments hétérogènes et homogènes, entre temps lisse et temps strié, entre esthétique de l'asymétrie et de la symétrie, ainsi qu'une esquisse de catégorisation : geste qui affecte le timbre, qui produit du flux, du rythme ou des formules rythmiques<sup>11</sup> » précise l'ethnomusicologue Jean During pour la musique « Hand made ». Musique faite sur mesure, à la main, à la voix, étroitement liée à l'écriture gestuelle instrumentale et électronique : le son de l'orchestre et des chanteurs est traité en temps réel avec Max-msp, sa diffusion avec les sons fixés se fonde sur l'écriture des interpolations d'accords (fig. 3).

Dès la partie intermédiaire entre la fin du Popul Vuh (« Il n'y avait que la mer, calme, la mer placide, seule et tranquille ») et le début du récit de la cérémonie sioux décrite par Tahca Ushte... la spatiation est autre : l'électronique est fixée sur douze points de diffusion : six points mono et six points stéréo sur haut-parleurs ainsi qu'un point global, et procède par antiphonie autour du public. Cela représente la séance Yuwipi, le son tournant dans le rond du tipi, le flux et reflux des vagues passant au-dessus du public d'avant en arrière, tandis que les battements de tambour tournent de façon antihoraire autour de la salle.

<sup>11</sup> Jean During, « Hand Made. Pour une anthropologie du geste musical », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 14, Paris, 2001, p. 39.

Dans l'interview du cameraman Bruno Boucard<sup>12</sup>, je raconte comment je voulais « faire rentrer le public dans un tambour de cinquante mètres de diamètre » ! Les solutions locales se conforment parfois à la forme globale de l'œuvre, ici inspirée d'une expérience ethnologique, mais le contraire est vrai aussi, la forme globale peut résulter de procédés-types de l'écriture instrumentale et/ou électronique. J'écrivais en 2011 à Nicolas Darbon : « Voici le secret de *Cœur* : deux spirales face-à-face, chacune va dans l'infini, mais elles se touchent, elles se trouvent, ordonnance du monde, jour nuit, aller retour, respiration<sup>13</sup> » (fig. 23).

<i>Instruments.</i>	Tutti Perc Pno Cuiv	Fl Cla ClaB	4 vx	Alto2 Alto1 Guit1 Vc2 Guit2 Vi3	Perc Pno	Tutti Bois	acc. SaxT SaxA Vx	4 cd Vi2 Alto2 Vic2 cb	Perc1 Cor Perc3 Tb	Fl Ba Hb cbon	Vx en tutti Acc SaxS SaxB	Cb Ob Vi1 Alto
<i>Glyphes</i>	<b>Dragon</b>	<b>Vent</b>	<b>Nuit</b>	<b>Graine</b>	<b>Serpent</b>	<b>Enlaceur de mon</b>	<b>Main</b>	<b>Etoile</b>	<b>Lune</b>	<b>Chien</b>	<b>Singe</b>	<b>Humain</b>
<i>Amplitude -timbres</i>	[Graphique montrant des courbes d'amplitude et de timbre pour chaque colonne]											
<i>Bande Harmonies Instr.</i>	La1 Fa4	Sol#4 Do#2	Sib1 Fa#4	La4 Do#2	Do2 Sol#4	Fa#4 Sib1	Do#2 La4	Sol#4 Si1	Sib1 Fa#4	La4 Do#2	Si1 Sol#4	La#1 Fa4
<i>Accords</i>	5	2	4	1	2	4	1	3	4	1	3	5
<i>Ondes enchanté es</i>	<b>Dragon</b>	<b>Magicien</b>	<b>Main</b>	<b>Soleil</b>	<b>Voyageur r du ciel</b>	<b>Enlaceur des mon.</b>	<b>Tempête</b>	<b>Humain</b>	<b>Serpent</b>	<b>Miroir</b>	<b>Singe</b>	<b>Graine</b>
<i>Tonalité</i>	.	..	...	....	—	·	∴	∴∴	∴∴∴	∴∴∴∴	∴∴∴∴∴	∴∴∴∴∴∴
<i>Espace</i>	1 CUIV	2	3	4	5	6 BOIS	7	8	9	10	11	12 VX
<i>Tempi</i>	J:60		72	90		72	60		54	72		120
<i>Evolution (tempi + Rythmes)</i>	[Diagramme montrant l'évolution des tempi et rythmes avec des flèches]											
<i>Ondes du temps</i>	<b>ROUGE</b>				<b>BLANC</b>				<b>BLEU</b>			

Fig. 23. *Cœur* : structure générale (début) d'après le calendrier maya. Tableau réalisé par Nicolas Darbon, « Aux sources du Tout-monde », *op. cit.*, p. 125, d'après les esquisses du compositeur.

<sup>12</sup> Cf. Alain Berlaud, entretien avec Bruno Boucard, disponible sur la page d'accueil de le site personnel du compositeur : <https://alain-berlaud--compositeur-et-peintre-23.webself.net>, Kef Connects.

<sup>13</sup> Correspondance électronique avec Nicolas Darbon du 23 février 2011.

On ne peut pas analyser *Coeur* en se fondant uniquement sur des notes, mais sur des sons, des gestes sonores inspirés d'archétypes symboliques et naturels. Selon Leigh Landy, musicologue américain : « le terme *sound-based music* désigne spécifiquement une forme artistique dans laquelle le son, et non pas la note musicale, est l'unité de base<sup>14</sup> ». Le modèle précolombien du *Tzolk'in* (dont les plus anciennes attestations remontent à 650 avant J.C.<sup>15</sup>) m'a servi pour définir la forme globale de l'œuvre : ses glyphes représentent des « énergies-sons » liées aux archétypes du monde animal et du monde végétal<sup>16</sup> qui génèrent les tempi, les harmonies, les instrumentations, etc. dans l'œuvre. Cependant, la création musicale ne peut se résumer à des enchaînements de procédés d'écriture, ses sources cognitives sont celles du vivant, de l'expérience vécue. Certaines attitudes compositionnelles sont parfois difficiles à définir, il faut les identifier, les ramener à la conscience : elles expriment souvent une problématique qu'on ne saurait définir sans la sortir de son cadre génétique.

Dans la seconde partie de *Cœur*, intitulée « Petites lumières de nulle part », le texte de Tahca Ushte<sup>17</sup> relate une séance dans la hutte de sudation : l'*Yuwipi* – un des sept rites sacrés des Sioux Lakota –, qui est une cérémonie de purification et de soins (fig. 24).



Fig. 24. Yuwipi, sioux Lakota, tente de sudation, qui a inspiré « Petites lumières de nulle part », *Cœur* © DR

<sup>14</sup> Leigh Landy, *Understanding the Art of Sound Organization, Eanalysis : new multimedia tools for electroacoustic music analysis*, Leicester, Université De Montfort, 2007.

<sup>15</sup> Mary E. D. Pohl, Kevin O. Pope, Christopher von Nagy, « Olmec Origins of Mesoamerican Writing », *Science*, vol. 298, American Association for the Advancement of Science, déc. 2002, p. 184.

<sup>16</sup> Cf. Bertrand Lepont, *Le calendrier sacré des Mayas - lecture du temps dans la cosmovision Maya*, Paris, Dangles, 2000.

<sup>17</sup> Tahca Ushte, *De mémoire Indienne*, Paris, Pocket, 1989, chap. 11.

Le mot d'origine lakota, *Yuwipi*, signifie « naître encore » ; entrer sous la hutte, c'est se plonger au sein de la Terre Mère, dans la vapeur dégagée par l'eau sur les « esprits-pierre » chauffés au rouge. Elle permet de se connecter avec les quatre éléments que sont la terre, l'eau, le feu et l'air. La vapeur produite par l'eau versée sur des pierres chauffées par le feu unit chaque participant aux éléments du monde à l'intérieur du ventre que représente la hutte de forme arrondie et très basse. Sa forme représente le ventre de la Mère, l'utérus, qui rappelle la comparaison faite par Archie Fire Lane Deer, le fils de Tahca Ushte, entre une hutte de sudation et une grotte préhistorique<sup>18</sup>. Expérience d'unicité avec le « Tout » que l'on retrouve dans la méditation par exemple ; la cérémonie est dirigée par le *wakan wichasha*, le « saint homme<sup>19</sup> », qui chante et joue du tambour.

Son évocation m'a troublé, car elle ressemble de très près aux « visions sonores » que j'avais eues lors des séances avec l'ayahuasca. L'expérience vécue « dans mon corps » avec cette cure, accompagnée par le savoir-faire musical et thérapeutique de la chamane m'avait à ce point marqué que je sentais l'absolue nécessité de la transcrire en musique : le support écrit du texte de Tahca Ushte m'a permis d'y mettre les mots, de m'y identifier. D'un côté, l'idée était donc présente, simple et symbolique, de décrire cet instant sacré, chanté et pulsé, tourbillonnant. Un instant puisé dans la profondeur de la terre, de la grotte, de l'utérus, de soi. Elle s'inscrivit alors sous forme de dessins, de couleurs - une phase picturale assez essentielle chez moi -, puis de symboles musicaux : spirales, suspensions et aboutissements. Ce n'est qu'en redécouvrant le chapitre *Yuwipi* « petites lumières de nulle part » que l'émotion s'est verbalisée, mais sous une forme quasi narrative ; car la plupart du texte est lu. La notation musicale, transcription d'une émotion première tendant à être organisée, me permit de classer l'idée originelle en plans, en gestes, en séquences de plus en plus précises. L'idée vécue de l'intérieur devint jeu artisanal de l'écriture. Or, l'artisanat et son outillage de techniques n'ont rien de contradictoires avec l'art, qui n'a ni codes ni limites.

L'exemple de *Cœur* illustre l'influence de l'anthropologie par ses modèles : littérature écrite du *Popul Vuh* ou du récit de Tahca Ushte (fig. 25), et ses aspects symboliques issus du calendrier précolombien, dans la musique écrite contemporaine. Ces modèles ne résultent pas d'un travail ethnomusicologique, au sens strict, mais d'une recherche spirituelle, une démarche personnelle. Les sources ethnologiques sont réelles, tantôt identifiables, tantôt transformées. À l'instar des mots : *Wae' c'ate' nabe tzij*, *nabe uch'an*, qui signifient « cette première parole, c'est la première expression », elles se présentent en tant que « genèse » de l'œuvre, puis se déclinent en ondes, en gestes, en création musicale. Le conditionnement conscient ou inconscient du savoir-faire, de l'apprentissage, ou des automatismes dans l'écriture musicale, est clairement dissocié d'un conditionnement de type socio-historique, à savoir le rôle non négligeable du sens symbolique, du modèle singulier de l'œuvre.

<sup>18</sup> Archie Fire Lane Deer, Richard Erdoes, « One last example of synchronicity is between the Lakota sweat and a prehistoric cave in France », *Gift of Power : the Life and Teachings of a Lakota Medicine Man*, Rochester, Inner Traditions/Bear & Company, 1992, p. 277.

<sup>19</sup> Cf. Archie Fire Lane Deer, *Le cercle sacré*, Paris, Albin Michel, 1992.



Fig. 25. Tahca Ushte 1976 © DR.

La recherche scientifique, la recherche artistique et la recherche spirituelle participent selon moi à une seule et même source génétique chez un compositeur : la quête tangible de son identité créatrice. Cette introspection cherche des preuves irréfutables, quand bien même le processus de création est fondamentalement basé sur l'incertitude.

Le compositeur se veut-il anthropologue ? Son cheminement personnel peut jouer le jeu du miroir : s'auto-réfléchir, se questionner afin de mieux s'expliquer sur ce qu'il exprime dans ses œuvres. L'étude anthropologique d'un créateur sur lui-même révèle l'implicite sur chaque étape de son évolution, non seulement grâce à ses traces écrites mais aussi grâce à des formes d'extériorisation verbales ou autres. Janus (fig. 26) et son œil ouvert sur le devenir a gardé l'autre œil sur l'originel, Janus analysant la source humaine du ruisseau musical.

Alain Berlaud



Fig. 26. Janus

Le Feuilleton du GRiii

# AU ROYAUME DE ZAHATORTE

Conte d'Alain Berlaud



LE PRINCE ET LA PRINCESSE. Collage 1 © Alain Berlaud

Il était une fois le Prince Alambik de Zahatorte et la Princesse Bertrulde de Zahatorte, vivant au Pays de l'Eskargote. Ils vivaient là tous seuls, n'ayant pas d'enfants, ni même de chien, de chat ou de poisson rouge. Non. Rien de tout ça, pas plus que de sujets, de serviteurs ou de courtisans, car ceux-ci étaient partis depuis fort longtemps. Et pour cause : le Prince et la Princesse de Zahatorte n'avaient pas le moindre sou en poche, et leur Royaume se réduisait à une petite île de 100 mètres de long : le fameux Pays de l'Eskargote.

À l'Est, au Nord, à l'Ouest et au Sud, que trouvait-on ? Des Eskargotes. De tout petits Eskargotes, de la taille d'une toute petite pierre, ou d'une pierre toute petite, si vous saisissez bien de quoi je veux parler. Ils n'étaient pas plus gros qu'un petit caillou pouvant tenir dans la paume de la main. Et il y en avait partout, sur toutes les plages et dans toutes les forêts, sur les collines et dans les grottes, et surtout, surtout... dans le château. Mais souvenez-vous bien ! L'île était toute petite, et le château pas plus grand qu'une cabane de jardin. Il n'y avait qu'une seule pièce que le Prince et la Princesse partageaient à tour de rôle, pour dormir ou se brosser les dents... de temps à autre, ça rouspétait.

« Où est donc passée ma brosse à cheveux ?! » s'exclamait la Princesse de Zahatorte.

« C'est un Eskargote qui l'aura mangée... », lui répondait doctement le Prince.

« Mais qu'avez-vous fait de mes bigoudis ?! » enchérissait la Princesse échevelée.

« Les Eskargotes s'en seraient coiffés... » soupirait le bon Prince sans rire.

Ainsi allaient les jours et les nuits entre la toute-nuisance des Eskargotes et l'impuissance lasse du Prince et de la Princesse, jusqu'au jour où tout changea de façon inattendue...

A suivre...



WELCOME. Collage 2 © Alain Berlaud



# Compte rendu de la réunion du GRiii du 2 avril 2021 : projets, et discussion avec Pierre Albert CASTANET

Animateur et secrétaire de séance : Nicolas Darbon - Technique : Ezin Pierre Dognon

## Plateforme :

La plateforme Team n'impose pas de contrainte temporelle, mais la bande passante avec l'invité, P. A. Castanet, est mauvaise, et le partage d'écran ne marche que pour le son, ce qui empêche de regarder correctement un montage vidéo (*Anémic cinéma* de Marcel Duchamp et *Octimbres*, musique de Pierre Albert Castanet). Il faut donc [trouver une autre plateforme](#).

## Projets

- **Journal Le Griii** : le travail d'Iris et Christophe est salué pour les deux premiers numéros ; il faudra [trouver un autre logiciel](#) de type in-design afin de rendre la mise en page plus facile ; diminuer les feuilles-notes vertes dans l'article ; l'aspect créatif et tonique est maintenu ; l'intitulé du GRiii interroge, il est rappelé qu'il contient de l'humour à la française, auquel l'article sur Duchamp renvoie, et d'autre part qu'il est provisoire ; ajouter Musique. Il n'est pas besoin pour l'instant d'ISSN, qui impose de petites contraintes (dépôt à la BNF, demande de codes, code-barre...), mais peut être envisagé dans l'avenir si quelqu'un souhaite aider l'équipe du Journal. [Appel aux jeunes chercheurs](#), doctorants, docteurs, [pour la publication d'article](#), d'éditorial, de compte rendu ; pour donner le nom d'artiste venant garnir la Galerie.

- **Journée d'étude 2** : Christophe fait le point sur [l'invitation de S. Stévance](#), confirmée pour la 2e quinzaine d'octobre ; le programme n'est pas encore prêt, contrairement au planning fixé, ce qui devient problématique pour l'invitation d'intervenants ; une discussion avec S. Stévance donne des pistes quant au contenu de la journée en matière de recherche-création : inviter des membres de SHS locaux en R-Action, R-Intervention ? Imaginer le lancement d'une collaboration autour d'un projet commun ? Inviter des universitaires ou des artistes réellement spécialistes de R-Création ?

## Discussion avec Pierre Albert Castanet

[autour de son article publié dans le GRiii n°2.](#)

L'enseignement de l'art contemporain, « L'Artiste doit-il aller à l'université ? », « Être bête comme un peintre », la relation maître-étudiant, l'autodidaxie, l'écoute, le « sonodoule » (sur le modèle de l'« Iconodoule » : « celui qui croit à la transcendance et qui entend l'exprimer dans son art » (Didier Ottinger), le statut de l'œuvre d'art, la musique comme « tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique » (Luciano Berio), etc.



Alain Berlaud, MATARIKI, Tableau 5 : *Hiwa-ite-Rangi* , "Déesse des vœux", acrylique et encres naturelles sur papier, 42 x 29 cm, Wallis, 2021. © Alain Berlaud.

## 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)  
 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 – Doctorant Littérature – 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 redaction

LEFUR, 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 en double aveugle.

Merci de faire parvenir votre article à Iris Le Fur : [lefuriris@yahoo.fr](mailto:lefuriris@yahoo.fr)

Normes de rédaction : consulter Iris Le Fur

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