

# Le GRiii

Journal du Groupe de Recherche sur la Musique  
Interdisciplinaire Interlaboratoire International

## Éditorial

Pour ce numéro qui clôt sa première saison d'existence, le GRiii poursuit avec succès l'exploration fructueuse de la relation entre toutes les manifestations du phénomène sonore, passées ou actuelles, ainsi que l'échange toujours plus riche entre les artistes et les chercheurs, issus de cultures différentes et d'horizons géographiques très divers. La Galerie artistique nous propose de suivre l'un des nouveaux projets de Sébastien Béranger (cf. affiche ci-dessous), après « les créations sonores à Marseille » qui ont été présentées par Iris Le Fur dans le *Journal du GRiii* n° 6.

À la suite de Brigida Migliore qui explorait l'interculturalité dans son objet d'étude, c'est au tour d'un autre doctorant, Tian Tian, de prendre le relais dans ce domaine : il nous présente, à travers son article sur l'oeuvre musicale *Qing* de la compositrice Xu Yi, une interprétation musicale de la pensée taoïste, se manifestant par la rencontre entre deux cultures, chinoise et occidentale.

Venue étudier en France avec Gérard Grisey et figure reconnue de l'esthétique post-spectrale, Xu Yi n'a de cesse en effet d'établir des ponts entre sa culture d'origine et sa culture d'adoption.

Ainsi, ce nouveau numéro du GRiii nous montre à nouveau comment l'interculturalité demeure étroitement liée à la recherche-création, qu'elle soit géographique, temporelle ou liée à des activités sociales plus ou moins proches de l'univers musical.

Que toute la vivacité et la richesse de notre Groupe de Recherche révélées encore une fois dans ce numéro accompagnent votre lecture estivale !

Armelle Babin

Docteure en musicologie - CRILLASH-Antilles



## Sommaire

p. 2 La Galerie artistique  
« *Ellips?s* de Béranger /  
Mariusse »

p. 4 Tian Tian  
« *Qing* de Xu Yi : une  
interprétation musicale de  
la pensée taoïste »

p. 17 Recensions  
opéras, disques, colloques

p. 20 Compte rendu  
de la réunion du GRiii

# La Galerie artistique

## Ellips?s de Béranger / Mariusse

Iris Le Fur

CRILLASH, Université des Antilles, Schoelcher, France

*ELLIPS?S*..... p. 2, p.3, p.4, p.16, p.19 et p.23  
Images reproduites avec l'aimable autorisation de Sébastien Béranger

Cette présentation fait suite à une précédente galerie du *Journal du GRIII* n° 6 exposant un autre projet interdisciplinaire de Sébastien Béranger. *Ellips?s* est une forme de concert, d'une durée d'une heure environ, où l'image, sous une forme abstraite, enrichit l'expérience musicale à travers un dispositif interactif mettant en jeu la production des sons et celle des formes musicales. Le concert se vit comme un spectacle à part entière offrant une expérience sensorielle et immersive qui interpelle aussi bien la vue que l'ouïe dans une unité artistique.



Fig. 1. Laurent Mariusse pendant la représentation du projet *Ellips?s*. © DR.

Ce projet est mené par le duo de compositeurs et interprètes Sébastien Béranger et Laurent Mariusse (fig. 1, voir aussi p. 16, p. 19 et p. 23). La musique de Sébastien Béranger se développe par le biais des mathématiques et génère son matériau en conceptualisant le sonore par la représentation graphique. Sébastien Béranger synthétise, confronte, fusionne les idiomes de la musique spectrale, du postsérialisme, des techniques acousmatiques et des tendances postmodales. À la manière d'un sculpteur, il travaille sur l'espace comme représentation métaphorique des différentes échelles musicales. Quant à Laurent Mariusse, son point de départ est le tambour. Si Béranger est issu des classes parisiennes, Mariusse est un ancien élève de Conservatoire national supérieur de musique Lyon. Pour *Ellips?s*, le premier présente un *live electronic* accompagné d'un traitement vidéo, alors que le second performe avec des percussions rassemblées autour d'un marimba (fig. 2, voir aussi p. 16, 19, 23) en interaction avec un environnement visuel.

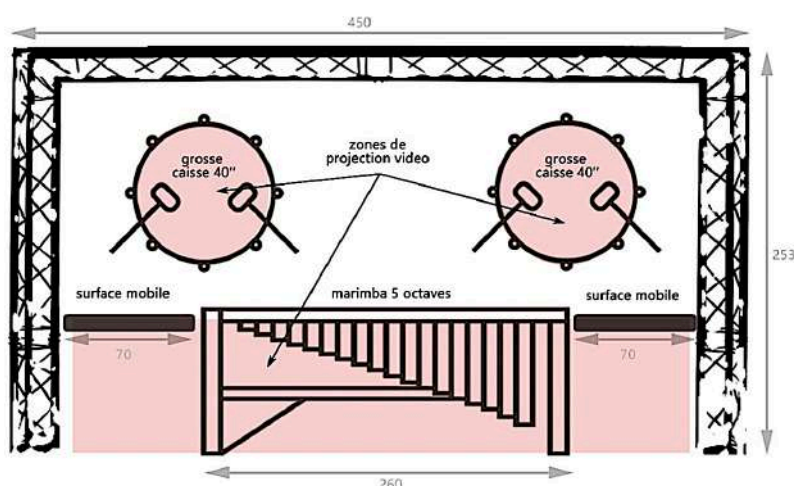


Fig. 2. Schéma du set de percussions. © DR.

Cette création est basée sur une scénographie organisant une construction plastique à partir de l'agencement du set de percussions et de la vidéo. La transformation numérique des sources sonores en éléments visuels permet de proposer un concert/spectacle au processus mouvant qui s'éloigne et revient sans cesse à son état initial. Proposer une structure augmentée autour du marimba permet d'intégrer les éléments visuels à l'instrument. Les formes projetées sur la peau des deux grosses caisses symphoniques sont diverses expressions du cercle. Cette forme géométrique fait sens aussi bien dans l'espace scénique que dans son idée d'infini, de renouvellement perpétuel.

*Le choix du motif de l'ellipse est né de l'envie de travailler sur l'absence de frontière, sur l'absence de limite, de seuil, sur le désir de créer un concert augmenté où l'auditeur ne perçoit plus la forme comme une continuité mais comme un renouvellement permanent, sans début ni fin. La structure a deux fonctions immédiates ; elle supporte le set de percussions et permet la projection vidéo afin que chaque élément instrumental puisse aussi être un support pour les traitements de l'image. Cette structure entoure un marimba 5 octaves, soutient deux grosses caisses symphoniques (soit deux cylindres) et propose des surfaces mobiles utilisables comme percussions, mais aussi comme zones de projection. Les surfaces mobiles - une dans le grave et une autre dans l'aigu pour prolonger le marimba avec des nouveaux sons - sont disposées de part et d'autre du marimba afin de « brouiller » l'aspect fini de l'instrument. Le jeu instrumental de Laurent Mariusse peut dépasser le marimba, fuir l'espace scénique délimité par la structure pour y revenir (comme une ellipse). L'instrument est indéfini au sens où il se prolonge par des extensions physiques et informatiques<sup>1</sup>.*

Les formes visuelles fonctionnent en symbiose avec la forme musicale dans un traitement en temps-réel du visuel déclenché par le jeu instrumental : « la relation entre l'œil et l'oreille est un élément majeur qui permet d'accompagner le public dans l'écoute musicale<sup>2</sup>. »

Pour aller plus loin : <https://www.facebook.com/griiietmusique>.

<sup>1</sup> Correspondance électronique de l'auteure avec Sébastien Béranger, juin-juillet 2021.

<sup>2</sup> Ibid.

# Qing de Xu Yi : une interprétation musicale de la pensée taoïste

Tian Tian

PRISM, Aix-Marseille Université/CNRS, Marseille, France

Xu Yi arrive en France en 1988, intègre l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), puis étudie à la Villa Médicis de Rome. L'artiste a composé en tout une cinquantaine d'œuvres musicales, dont plusieurs commandées par l'État français. Figure de la musique post-spectrale, élève de Gérard Grisey, la réputation de cette compositrice est forte en France car son œuvre *Le Plein du Vide* (1997) a été étudiée dans l'enseignement secondaire, au Baccalauréat Musique de 2007.

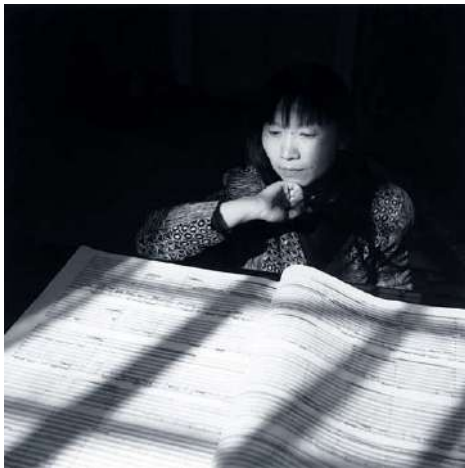


Fig. 1. Xu Yi au travail de composition.  
Site officiel de la compositrice © DR.

Dans sa musique, Xu Yi a combiné la technique française de la composition à la culture chinoise taoïste dans une perspective interculturelle. De nombreux musicologues ont étudié *Le Plein du Vide* du point de vue de la morphologie musicale. Cependant, rares sont les analyses des autres œuvres de Xu Yi, et en particulier de *Qing*.

Plus de dix ans après *Le Plein du Vide*, la combinaison de l'esthétique et du langage musical a-t-elle changé dans *Qing* ? Cet article

montre comment Xu Yi présente intelligemment la culture musicale traditionnelle chinoise dans cette pièce pour alto sonorisé créée en 2009, fruit d'une commande en provenance de Pro Helvetia. Bien que Xu Yi n'ait pas expliqué l'intention originelle de sa création, on peut penser que cette œuvre est l'héritière de la proposition philosophique du *Plein du Vide*. Dans cette œuvre, le Tao ne peut jamais clairement s'exprimer dans le langage de l'univers, mais il doit représenter l'unité entre l'homme et la nature. Pour cela, la qualité humaine requise est un état d'esprit particulier : le « Qing ».



Xu Yi s'inspire d'un poème ancien empreint de traditions et de pensées taoïstes. Elle explique les caractéristiques de *Qing* dans la première page de sa partition. Le *Qing* désigne un état d'esprit qui recouvre quatre aspects :

- Le Zhen ou la sincérité, la pureté.
- Le Jing ou la tranquillité, la sérénité.
- Le Hong ou la générosité, la magnanimité.
- Le Yuan ou la distance, la profondeur.

Tous ces titres sont issus de *Conception artistique de la musique de guqin de Xi Shan* 溪山琴 écrit par Xu Shangying (1582-1622) de la dynastie Ming<sup>3</sup>. Dans ce livre, sont exposés les phénomènes sonores de la musique de guqin, instrument à cordes ancien (fig. 2), l'état psychologique du jeu, la technique du jeu, les sous-tendus des philosophies confucéenne et taoïste.

Ces quatre caractéristiques proviennent de la musique ancienne des intellectuels chinois qui croyaient que le guqin avait des caractéristiques sonores similaires à la voix et ils utilisaient souvent la musique du guqin pour exprimer l'état d'esprit de *Qing*.



Fig. 2. Le guqin, instrument traditionnel chinois, reproduit dans « Reliques culturelles et espace artistique de Fusheng », <https://fushengart.wordpress.com>, consulté le 2 juin 2021. © DR.

Xu Shangying décrit la philosophie de la musique de *Qing*. Celle-ci se fonde sur les principes de pureté, de tranquillité, de générosité et de profondeur. Elle doit être jouée avec précision et calme. La vitesse du rythme est mesurée en respirant : « si tu respirez lentement, tu joues lentement, si tu respirez vite, tu joues vite<sup>4</sup> ». Les sections et les phrases doivent être claires, le ton doit être limpide. Ce genre de musique est clair comme un lac en automne, comme la lune froide, ou encore comme le son d'une montagne et la réponse d'un canyon. De là, nous savons s'il y a un état de *Qing* sur la corde du guqin. Xu Yi possède les quatre caractéristiques dans son esthétique musicale, et sa pièce, elle utilise la conception artistique du jeu du guqin qu'elle transfère au violon alto.

<sup>3</sup> XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de guqin de Xi Shan*, Presse de Zhonghua Book Company, <https://book.douban.com/subject/25797852/>, consulté le 19 avril 2020. Xu Shangying 徐上瀛 est un théoricien musical et musicien qui a exprimé son esthétique musicale dans le livre précité. L'influence de la pensée esthétique de ce livre n'est pas seulement dans le domaine de la musique du guqin, mais aussi dans le développement et l'esthétique de la musique traditionnelle chinoise.

<sup>4</sup> 故欲得其清调者, 必以贞、静、宏、远为度, 然后按以气候, 从容宛转. 候宜逗留, 则将少息以俟之; 候宜紧促, 则用疾急以迎之. XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.* Notre traduction.

## ZHEN (sincérité, pureté)

L'œuvre intégrale dure 12'10" ; son tempo est : ♩ = 48 ; elle est divisée en trois parties principales : (1) Zhen, (2) Hong, (3) Yuan, auxquelles s'ajoutent deux passages de transition nommés Jing.

Voici d'abord le contenu explicite du poème Zhen, et les indications pour le mettre en musique, et exprimer la pureté :

*Les anciens empereurs et les saints sont en cohérence dans leur cœur avec le tao. Ils ont un noble caractère, et peuvent donc ajuster leur caractère pour créer leur tao, et utiliser ce tao pour gouverner et gérer l'atmosphère sociale. Alors ils ont fabriqué le guqin, dont la base est la pureté, pour apporter de l'harmonie dans la société.*

*Il faut d'abord accorder les cordes à l'oreille. Et pour obtenir le meilleur accordage, il faut accorder les cordes à vide, et comparer la hauteur de l'harmonique et l'accord du son plein qui se complètent mutuellement.*

*Il y a trois clés pour obtenir cela : les cordes et les doigts, les doigts et les sons, les sons et la conception artistique.*

*Chaque son de cordes possède son propre caractère. Les cordes épaisses sont graves et les cordes fines sont aiguës.*

*Pour jouer la corde fine, il faut que le médius accroche la corde de l'extérieur vers l'intérieur. Pour jouer la corde épaisse, il faut que le médius projette la corde de l'intérieur vers l'extérieur. La coopération entre la main gauche et la main droite doit être conforme aux caractéristiques sonores des cordes.*

*La musique doit posséder des règles pour le rythme, la structure, et la durée syntaxique. En cas de désordre, rien n'est harmonieux. Les doigts doivent donc maîtriser la force, la vitesse et choisir la façon appropriée pour jouer. C'est l'harmonie entre les doigts et les sons.*

*La pensée est conçue dans le cœur, et les doigts suivent le cœur, alors le jeu coule naturellement.*

*Pour la conception artistique il faut d'abord faire des exercices avec les doigts : « sois grave mais pas lourd ; sois faible mais pas débile ; sois prompt mais pas désordonné ; sois lent mais pas lâche ».*

*Faire vibrer le son doucement et légèrement d'une part, rapidement et emphatiquement d'autre part, donne une musique veloutée.*

*Glisser des basses aux aigus, ou des aigus aux basses, peut élargir la structure musicale. Il faut que la mélodie opère un va-et-vient. Les propositions semblent séparées, mais en fait elles ne se séparent jamais.*

*La conception est issue du son, mais elle est finalement supérieure au son. C'est la relation fantastique entre la conception artistique et le son.*

*L'habileté de compétence et la sérénité du cœur sont les points clés de l'harmonie musicale. Le cœur doit être pur pour jouer la voix du ciel. Si nous ne nous concentrons que sur la technologie, alors nous dévions du tao de la musique. (Xu Shangying<sup>5</sup>)*

<sup>5</sup> 稽古至圣, 心通造化, 德协神人, 理一身之性情, 以理天下人之性情, 于是制之为琴. 其所首重者, 和也. 和之始, 先以正调品弦, 循徽叶声 ; 辩之在指, 审之在听, 此所谓以和感, 以和应也. 和也者, 众音之寡会, 而优柔平中之橐籥乎. 论和以散和为上, 按和为次. 散和者, 不按而调. 右指控弦, 迭为宾主, 刚柔相济, 损益相加, 是谓至和. 按和者, 左按右抚, 以九应律, 以十应吕, 而音乃和于徽矣. 设按有不齐, 徽有不准, 得和之似, 而非真和, 必以泛音辨之. 如泛尚未和, 则又用按复调. 一按一泛, 互相参究, 而弦始有真和. 吾复求其和者三, 曰弦与指合, 指与音合, 音与意合, 而和至矣. 夫弦有性, 欲顺而忌逆, 欲实而忌虚. 若绰者注之, 上者下之, 则不顺 ; 按未重, 动未坚, 则不实. 故指下过弦, 慎勿松起 ; 弦上递指, 尤欲无迹. 往来动宕, 恰如胶漆, 则弦与指和矣. *Ibid.* Notre traduction.

Dans la musique du guqin, les anciens chinois mettaient l'accent sur le contraste musical entre les harmoniques artificielles et les sons appuyés fermement (les sons pleins). Les harmoniques symbolisaient les sons du ciel et les sons pleins symbolisaient les sons de l'homme.

La première section dure 3'20'', et commence avec le rythme rubato. Le thème (fig. 3) est divisé en deux matériaux : le son coulissant continu joué avec l'archet en harmonique artificielle, c'est le Yang ; puis le son discontinu en pizzicato, c'est le Yin<sup>6</sup>.



Fig. 3. *Qinq* de Xu Yi, section 1. © Editions Henry Lemoine.

Dans tout le thème, nous retrouvons les caractéristiques de contraste du Yin et du Yang du Yi King, le *Livre des transformations* chinois.

La structure de ce segment est facile à distinguer dans la partition, car les matériaux contrastés sont séparés par un silence ou une pause. Chaque phrase est également séparée d'une autre par une pause.

En développement, Xu Yi adopte la méthode de répétition des phrases, en les allongeant à chaque fois, jusqu'à être étendues à la structure maximale (fig. 4).

Pour l'intensité du son, le son coulissant continu est *mp*, c'est le Yang, et le son court est *p*, c'est le Yin. Le contraste entre les deux valeurs temporelles s'apparente donc à celui du Yin et du Yang dans le Yi King et aux éléments du thème de *Le Plein du Vide*.

À 2'07'', le tempo change, et la façon de jouer devient un *pizz.* coulissant. La coulisse entre les deux notes s'étendant à peu près dans une quinte, structure typique de l'intervalle dans la musique traditionnelle chinoise, la durée de ce *pizz.*, qui représente le Yin, aboutit à l'apogée de la partie Zhen. C'est la partie la plus longue avant que la compositrice ne réduise progressivement le segment. La pratique de l'expansion et de la réduction répétées chez Xu Yi évoque d'emblée le début de *Partiels* (1975) pour orchestre de Grisey, qui commence également par une répétition constante d'un segment musical.

Comme il s'agit d'un *rubato*, il n'y a pas de règle de temps fort ; ainsi chaque position de temps fort n'est pas la même. Il est difficile de percevoir clairement la différence dans la durée entre les phrases d'avant et d'après. Si nous n'écoutons pas depuis le début, il est facile de se laisser prendre par la confusion dans l'écoute et de mélanger la position du Yin et le Yang.

音有律，或在徽，或不在徽，固有分数以定位。若混而不明，和于何出？篇中有度，句中有候，字中有肯。音理甚微，若紊而无序，和又何生？究心于此者，细辨其吟猱以叶之，绰注以适之，轻重缓急以节之，务令宛转成韵，曲得其情，则指与音和矣。

音从意转，意先乎音，音随乎意，将众妙归焉。故欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽其意。如右之抚也，弦欲重而不虚，轻而不鄙，疾而不促，缓而不弛。左之按弦也，若吟若猱，圆而无碍。吟猱欲恰好，而中无阻滞。以绰以注，定而可伸。言绰注甫定，而或再引伸。迂回曲折，疏而实密，抑扬起伏，断而复联，此皆以音之精义，而应乎意之深微也。其有得之弦外者，与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋徜徉。暑可变也，虚堂凝雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏，不可思议，则音与意合，莫知其然而然矣。

要之神闲气静，蔼然醉心，太和鼓鬯，心手自知，未可一二而为言也。太音希声，古道难复，不以性情中和相遇，而以为是技也，斯愈久而愈失其传矣。 *Ibid.* Notre traduction.

Fig. 4. Passage « Zhen » dans *Qing* de Xu Yi © Editions Henry Lemoine.

La compositrice adopte une opposition binaire, autrement dit deux façons de jouer, deux types de matériaux dans le sujet, l'inversion mutuelle de la longueur de valeur du Yin et du Yang dans une phrase, et l'inversion de la position spatiale du Ying et du Yang dans une autre phrase. Ceux-ci sont généralement faciles à distinguer, mais Xu Yi suit toujours le principe de l'unité dans l'organisation du développement de la musique. Cela signifie que l'inversion mutuelle de la position des matériaux peut facilement causer l'ambiguïté cognitive du temps et de l'espace. C'est comme dans la poésie de Stéphane Mallarmé : le poète peut changer la position des mots pour assurer la forme de rime et la musicalité, entraînant parfois un flou sémantique.

## Transition 1 : JING (tranquillité, sérénité)

Le tempo de cette partie est : ♩ = 60. Le poème de Jing explique comment jouer du guqin et exprimer la tranquillité. C'est ce que recherche également Xu Yi dans le jeu de son alto solo.

*Il n'est pas difficile de jouer du guqin dans un endroit calme, mais il est difficile d'obtenir le calme pour le mouvement des doigts. Tout vient de l'état dans lequel se trouve l'exécutant.*

*Si le son sonne vif et grincheux, c'est que l'exécutant est en colère, alors le doigt ne saisit pas la force exacte. Si le son sonne vulgaire et déroutant, c'est que l'exécutant n'a pas assez de style. Mais si le son exprime un sentiment paisible, c'est que le doigté est parfaitement habile.*

*La tranquillité provient du cœur, le son également. Si l'exécutant est distrait par quelque chose, le doigté sera perturbé aussi. Alors comment être calme et répandre de la tranquillité ?*

*L'état intérieur du musicien doit être aussi paisible qu'une eau calme, sans interférences extérieures, mais en même temps il se doit d'être parfaitement compétent au niveau du doigté, sans mouvements désordonnés. Alors le son sonne juste ce qu'il convient<sup>7</sup>.*

<sup>7</sup> XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.* Ma traduction. Voici le texte original :

抚琴卜静处亦何难？独难于运指之静。然指动而求声，恶乎得静？余则曰。政在声中求静耳。

声厉则知指躁，声粗则知指浊，声希则知指静，此审音之道也。盖静由中出，声自心生，苟心有杂扰，手有物扰，以之抚琴，安能得静？惟涵养之士，淡泊宁静，心无尘翳，指有余闲，与论希声之理，悠然可得矣。

所谓希者，至静之极，通乎杳渺，出有入无，而游神于羲皇之上者也。约其下指工夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。如蕪妙香者，含其烟而吐雾；涤芥茗者，荡其浊而泻清。

取静音者亦然，雪其躁气，释其竞心，指下扫尽炎器，弦上恰存贞洁。故虽急而不乱，多而不繁，渊深在中，清光发外，有道之士，当自得之。



Jing est une section de transition dont la durée est de 1'25" (fig. 5). Cette section se dote d'éléments contrastés. Par exemple la friction du corps du violon avec l'archet et l'harmonique artificielle ; le contraste constant entre le bruit et les notes Sol<sup>#</sup>, Fa<sup>#</sup> ; le contraste entre la valeur rythmique du temps et la valeur sonore de friction, enregistrée pour la première fois dans un temps numérique (les durées du bruit de friction sont respectivement de 11", 16", 17", 10").

Xu Yi recourt à un son continu pour les mesures des notes de hauteur fixe. Mais la valeur des notes continues est courte par rapport à la durée du bruit de friction. Entre le jeu du bruit de friction et les notes de hauteur fixe, l'intensité n'est pas la même : *pp*, *mp*, *pp* pour la friction et *p*, *mp*, *p* pour la note de hauteur fixe.

Le processus de construction du son de Xu Yi est un peu comme la forme élargie du spectre sonore. Si Xu Yi étire le temps de passage de l'archet, elle obtient le micro-monde du son, et campe la couleur, le sens du bruit de friction et de l'harmonique artificielle dans le temps de l'immobilité. C'est dans le contraste entre le bruit et le son, le temps absolu et le temps perçu que Xu Yi exprime l'état de tranquillité.

Fig. 5. Passage « Jing » dans *Qinq* de Xu Yi, © Editions Henry Lemoine

## HONG (générosité, magnanimité)

Le tempo de « Hong » est beaucoup plus rapide :  $\text{♩} = 120$  ; le poème explique comment exprimer la magnanimité ou la générosité.

*Pour traduire le caractère typique de la générosité, il faut que le volume du guqin soit grand. Le guqin était l'instrument élégant du temple et de la cour, il devait avoir un son grandiose et vaste. Mais le son du guqin devait aussi avoir une signification ésotérique.*

*En fait il faut sans doute débiter la musique avec désinvolture, puis utiliser deux modalités sonores : glisser des basses aux aigus, et faire vibrer le son de façon emphatique, et donc produire un son vigoureux et énergique, typique du caractère magnanime. Les doigts doivent avoir une technique calme et maîtrisée<sup>8</sup>.*

<sup>8</sup> XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.* Ma traduction. Voici le texte original :

调无大度, 则不得古, 故宏音先之。盖琴为清庙明堂之器, 声调宁不欲廓然旷远哉 ?

然旷远之音, 落落难听, 遂流为江湖习派, 因致古调渐违, 琴风愈浇矣。若余所受则不然 : 其始作也, 当拓其冲和闲雅之度, 而猱、绰之用, 必极其宏大。盖宏大则音老, 音老则入古也。至使指下宽裕纯朴, 鼓荡弦中, 纵指自如, 而音意欣畅疏越, 皆自宏大中流出。

但宏大而遗细小, 则其情未至 ; 细小而失宏大, 则其意不舒, 理固相因, 不可偏废。然必胸次磊落, 而后合乎古调, 彼局曲拘挛者, 未易语也。

Voyons comment Xu Yi figure les caractéristiques de la magnanimité. La sonorité de cette section (fig. 6) est significativement plus forte que tout le reste. Elle utilise un grand nombre d'accords de trois tons ou quatre tons, ce qui n'est pas facile à jouer sur la structure instrumentale de l'alto où les cordes sont fixées sur un plan courbe. Il faut utiliser la technique du détaché et faire beaucoup d'efforts pour comprimer l'archet afin de pouvoir toucher les quatre cordes en même temps. La prouesse réussie produit un grand effet sonore.

The image displays a musical score for the piece "II. Hong" from "Qinq" by Xu Yi. The score is written for a double bass and is divided into three distinct sections labeled "proposition A", "proposition B", and "proposition C".

- proposition A:** Starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 120$  and a dynamic of  $f$ . It features a series of chords and melodic lines with a *Gliss.* (glissando) marking.
- proposition B:** Begins with a dynamic of  $mf$  and includes markings for  $mp$ ,  $p$ , and  $mp$ . It contains complex rhythmic patterns and a *cresc.* (crescendo) marking.
- proposition C:** Starts with a dynamic of  $mp$  and includes markings for  $mf$ ,  $f$ , and  $ff$ . It features a prominent *Gliss.* section with a wavy line indicating the glissando effect, and ends with a dynamic of  $f$ .

Fig. 6. Passage « Hong » dans *Qinq* de Xu Yi, © Editions Henry Lemoine

Cette section se décline en trois propositions :

#### Proposition A

Cette proposition dure de 4'51" à 5'13". Au début de ce passage, Xu Yi utilise deux types de matériaux contrastés dans le thème : le matériau de Yang qui est un accord de quatre tons avec une valeur de temps longue, et le matériau du Yin qui est un son répété discontinu avec une valeur de temps courte.

Ces deux matériaux n'ont pas de différence évidente dans l'intensité, mais la forme de répétition rapide homophone et le trémolo produisent une émotion musicale plus intense.

La structure interne des accords comporte quatre notes, Do, Sol $\sharp$ , Re $\sharp$ , Do $\sharp$ . La note basse Do est toujours répétée dans la progression. Les trois autres notes Sol $\sharp$ , Re $\sharp$ , Do $\sharp$  sont

une structure typique de la quinte dans la musique traditionnelle chinoise ; elles se déplacent en parallèle sans arrêt. Cet arrangement sonore émouvant et immobile reflète la philosophie taoïste : le vide est le Tai Chi ; le Tai Chi bouge et produit le Yang. Le mouvement extrême est le calme ; le calme produit le Yin ; et l'extrême calme se réactive en Yang<sup>9</sup>.

### Proposition B

Cette proposition dure de 5'14 à 5'44". Verticalement ce nouveau matériau a deux lignes sonores : la partie basse en Sol discontinue et rapide, et la partie aiguë en ligne mélodique avec très peu de hauts et de bas.

Horizontalement, Xu Yi met l'accent sur les notes aiguës selon l'émotion donnée à la musique, mais comme la position des temps forts n'est pas fixe, à l'oreille ces notes aiguës donnent un effet irrégulier. Ceci est une caractéristique distinctive de la musique traditionnelle chinoise, en particulier de la musique pour guqin.

En comparant les deux propositions A et B, nous observons que dans la phrase A, le matériau Yang est représenté par les accords de la partie principale et le matériau Yin par le son homophone répété de la partie secondaire, alors que dans la phrase B c'est exactement le contraire, la partie Yang est la partie secondaire avec les accords, et la partie Yin est la partie principale avec le son répété.

Si nous combinons A et B dans son ensemble, alors la phrase A devient le Yang exprimé par le mouvement coulissant des cordes, et la phrase B devient le Yin exprimé par un son cours répété statique.

### Proposition C

Point culminant de la section, cette proposition contient également deux éléments de Ying et de Yang.

Le Yang est exprimé pendant 37 secondes par un accord coulissant en parallèle comme dans la proposition A. La basse de l'accord maintient un état statique et le même son se répète. Mais Xu Yi élargit la valeur temporelle du rythme des accords ; l'intensité de ce passage est *ff* ou *fff*.

Ici Xu Yi emprunte deux types de technique de jeu du guqin : le Chuo et le Nao, c'est-à-dire glisser de la basse aux aigus et faire vibrer le son emphatiquement et de façon grandiose.

Le Yin est exprimé pendant 14 secondes, dans l'arpège court. Xu Yi dispose une batterie dense et rapide. La note basse Do de l'arpège reste la même, mais les notes hautes de l'arpège forme une mélodie moins claire. Chaque note haute possède un temps fort. L'intensité est entre *mp* et *mf*.

Le matériau de ce passage peut en fait être considéré comme une augmentation de la valeur temporelle du matériau de la proposition B.

Si nous comparons les propositions A et B **ensemble** avec la proposition C, nous observons que la proposition C amplifie réellement le processus de AB. AB devient un son de courte durée de Yin par rapport à C, et la proposition C devient le Yang.

---

<sup>9</sup> Cf. ZHOU, Dunyi, 周敦颐, *Illustration de Tai Chi*, [http://www.360doc.com/content/17/0303/14/40789393\\_633630663.shtml](http://www.360doc.com/content/17/0303/14/40789393_633630663.shtml). Consulté le 19 avril 2020.

De 6'28" à 7'20", c'est la coda de cette section et la transition pour la section suivante.

La vitesse de la musique reprend le mouvement primitif (« *a tempo* »). Puis  $\downarrow = 60$ .

La matière sonore est d'abord le son court répété du Yin, puis le son continu de l'intervalle du Yang, et le son cours répété du Yin se représente.

Mais dans la réapparition du Yin, nous retrouvons la partie dynamique aiguë du Yang et le son répété statique du Yin.

Ainsi dans l'ensemble de cette section, la structure du Yin et du Yang peut être infiniment réduite, comme infiniment élargie<sup>10</sup>.

## Transition 2 - JING (tranquillité, sérénité)

Le tempo revient à :  $\downarrow = 60$  ; de nouveau, c'est une courte section Jing (fig. 7), dans l'ensemble similaire au paragraphe de transition précédent, mais l'harmonique artificielle apparaît avant celle du bruit de friction. Xu Yi prend le parti de faire jouer ensemble les deux harmoniques ; c'est une difficulté pour l'interprète, mais Xu Yi veut que le musicien montre à travers ses compétences, que la tranquillité est en fait un sentiment intérieur de sûreté de soi et de calme.

**2. Jing**

Fig. 7. Passage « Jing », 2<sup>e</sup> transition, dans *Qinq* de Xu Yi © Editions Henry Lemoine

La difficulté pour l'interprète est que la corde touchée avec le haut de l'archet sonne plus fort que la corde touchée avec la tête de l'archet. De ce fait, quand le musicien joue la note harmonique de Ré<sup>#</sup>, il doit d'abord toucher la corde avec la tête de l'archet pour maintenir un son faible et réaliser un effet vacant de son. Environ une seconde après, il joue la note de Sol<sup>#</sup> ; il tient les deux notes pendant un certain temps, puis la note Ré<sup>#</sup> disparaît. L'archet touche les deux cordes en même temps pour jouer l'intervalle, l'intensité est forcément plus forte que pour une seule note. Xu Yi indique donc une inversion d'intensité en *p*, *mp*, *mf*, *p*, ce qui est conforme aux règles de l'exécution, mais la dextérité des doigts est très exigeante pour réaliser cela.

Si la force de la main gauche est trop forte, le son va devenir un son plein. Si la main droite tire l'archet trop légèrement ou trop fortement, alors l'intensité ne variera pas. L'interprète doit donc être très calme et très sûr de lui pour exécuter ce passage.

C'est ainsi que Xu Yi souhaite que s'exprime la tranquillité.

<sup>10</sup> Cf. XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.*



## YUAN (distance, profondeur)

Le tempo est ♩ = 138. Le poème de Yuan assimile la profondeur au ralentissement. Celui-ci est contrôlé par la respiration qui peut être maîtrisée. Mais la profondeur est contrôlée par l'état d'esprit, qui lui n'a pas de rythme. Il faut donc contrôler la respiration pour atteindre un état d'esprit qui amène à la profondeur.

Si la respiration varie à volonté, alors la liberté de conscience s'envole, et le son du guqin peut émettre une impression lointaine et indistincte, un son calme comme le mont Emei (fig. 8), un son qui s'échappe doucement comme les petites vagues du lac Dongting.



Fig. 8. *Mont Emei*, par Zhang Daqian, encre sur soie, Tokyo, 1955.  
Musée Cernuschi, Musée des arts de l'Aise, Paris. © DR.

Pour que la musique exprime la profondeur, il faut souvent inverser la rapidité et la lenteur de temps dans la douceur. La profondeur peut être remplie de sous-entendus<sup>11</sup>.

Que fait Xu Yi de la profondeur ?

De 9'05" à 9'27", le tempo est : ♩ = 138. Apparaissent en alternance deux matériaux : l'échelle de micro-son avec le jeu de l'archet, et le son répété en *pizz*. La durée de ces matériaux se prolonge tout le long du passage. Le jeu rapide de l'échelle peut être considéré comme un glissement de son qui change de hauteur ; c'est le matériau du Yang. Le son répété en *pizz*. peut être considéré comme un son court sans changement de hauteur ; c'est le Yin (fig. 9). L'intensité de cette partie est faible, oscillant entre *pp* et *mp*.

De 9'28" à 10'53", il y a huit changements de tempo entre le moment où le tempo est : ♩ = 72, la sonorité gardant un état d'harmonique artificielle, et celui où il est : ♩ = 138, la sonorité étant une échelle très rapide de triples croches. Une grande compétence est demandée au musicien.

<sup>11</sup> XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.* Ma traduction. Voici le texte original :

远与迟似, 而实与迟异, 迟以气用, 远以神行. 故气有候而神无候. 会远于候之中, 则气为之使 ; 达远于候之外, 则神为之君. 至于神游气化而意之所之, 玄而又玄. 时为岑寂也, 若游峨眉之雪 ; 时为流逝也, 若在洞庭之波. 倏缓倏速, 莫不有远之微致. 盖音至于远, 境入希夷, 非知音未易知, 而中独有悠悠不已之志. 吾故曰 : 求之弦中如不足, 得之弦外则有余也.

À partir de 10'04", une autre difficulté arrive, il y a trois mesures de jeu : l'harmonique artificielle en *gliss.* ; le son répété en *pizz.* ; et l'harmonique artificielle en alternance. L'interprète doit savoir exactement appuyer sur les cordes pour jouer l'effet sonore attendu par la compositrice.

À 10'04", la  $\downarrow = 96$ . La compositrice utilise deux matériaux : l'harmonique artificielle en *gliss.* et le son répété.

Fig. 9. Passage « Yuan », dans *Qinq* de Xu Yi. © Editions Henry Lemoine

Le contraste entre les éléments Yin et Yang est très évident dans la durée, le changement de hauteur du son, et les parties différentes.

Puis la musique offre une improvisation de 30 secondes. Xu Yi souhaite que le musicien se sente libre de jouer les fragments de musique que la compositrice n'a pas écrits, pour montrer d'autres possibilités et un état irrégulier de chaos. En réalité, la compositrice a donné quelques conseils au musicien auparavant, pour contrôler le développement de la musique.

À 11'48", alors que le tempo est :  $\downarrow = 72$ , la musique touche à sa fin. Il y a deux modes de sonorités : l'harmonique artificielle en alternance rapide et l'échelle du micro-son. Ce qui indique que la musique est de retour à ses débuts.

En regardant la structure musicale de l'ensemble de cette section, nous observons l'inversion fréquente du tempo, et les propositions divisées selon le tempo. En raison de la durée différente des propositions, la structure fractale efface la règle. Nous pouvons remarquer qu'il y existe deux types de matériaux qui deviennent les gènes dans chaque proposition (fig. 9 ; gènes notés de 1 à 6 en vert). La longueur de chaque proposition est différente. Mais toutes les propositions semblent être modifiées sur la base de la première phrase. Par exemple, la deuxième proposition est l'extension de la première phrase et la

troisième proposition est la réduction de la valeur temporelle de la deuxième phrase. La quatrième proposition est la transposition de la troisième proposition et ensuite elle produit une extension. La cinquième proposition est la transposition de la quatrième phrase et puis elle produit une extension. La sixième phrase est similaire au reflet de la cinquième phrase, et ensuite elle produit également une extension. Cependant les techniques comme la transposition et la réflexion (au sens de miroir) ne sont pas strictement mises en œuvre dans ce travail. Ce n'est pas une vraie transposition ni un vrai miroir. Bref, il n'y a pas de règle qui peut être vue d'un coup d'œil, mais il semble qu'il y ait quelques gènes matériels qui sont les mêmes. L'expansion des phrases dans cette section est comme la division cellulaire. Nous utilisons ce terme à dessein : dans nos entretiens avec la compositrice, celle-ci a souvent déclaré que sa musique est vivante, et que Gérard Grisey utilisait lui-même le concept de la « division cellulaire » pour décrire la musique.

L'intensité de cette section est la plus faible de toute l'œuvre. Au début, Xu Yi note le signe de l'accordage. Le volume de l'alto est consciemment contrôlé dans une intensité faible. L'interprète poursuit la diversité de l'acoustique. En même temps, Xu Yi demande à l'interprète un niveau assez élevé de technique des doigts.

L'arrangement de Xu Yi confirme clairement que, pour atteindre la profondeur, la respiration du musicien et le tempo doivent s'ajuster dans la subjectivité du musicien.

Quant aux sous-entendus dont parle le poème de Xu Shangying, l'improvisation montre que, tout en conservant un contrôle minimal, la création musicale recherche la possibilité de combinaisons sonores infinies pour exprimer les diverses émotions que la compositrice n'a pas encore montrées.



Pour résumer, *Qing* est une œuvre créée par Xu Yi en 2009 après *Le Plein du Vide* (1997), qui hérite de ses idées musicales taoïstes. Le titre, le contenu sonore et la technique de jeu de cette œuvre s'inspirent d'un livre d'esthétique musicale de la dynastie Ming. La compositrice transpose les caractéristiques morphologiques et les techniques d'interprétation de la musique guqin chinoise dans une partition pour alto occidental. L'agencement de la structure de l'œuvre montre l'influence de la pensée taoïste, le Yin et Yang, l'unité des contraires, tout en contenant implicitement les caractéristiques de la pensée humaniste confucéenne. Dans *Qing*, nous pouvons clairement voir divers matériaux à double contraste ; leurs attributs Yin et Yang changent à tout moment, reflétant la vision taoïste de l'univers. Cette œuvre exprime l'attitude de Xu Yi envers la vie et son caractère : la pureté, la tranquillité, la générosité, la profondeur.



*Ellips?s* de Sébastien Béranger et Laurent Mariuss. Images extraites d'une video Youtube du Centre culturel Voce, <http://sebastien-beranger.com/en-video-creation-dellipss> déposées sur le site de Sébastien Béranger © DR.



# Recensions

## Opéra

### **Pierrot Lunaire d'Arnold Schoenberg au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence**

La violoniste Patricia Kopatchinskaja, maître d'œuvre du projet, est aussi la diseuse. Avec l'ensemble des acteurs, elle fait vivre toutes les émotions du bonheur, de la tendresse, de la violence... Le public n'a pas le temps de se plonger dans les récitals de la chanteuse que la funambule Johanne Humblet renvoie le spectateur dans une chute imaginaire. La pièce de Schoenberg, qui fut créée le 12 mars 1912, est constituée de vingt-et-un poèmes expressionnistes. D'autres oeuvres sont intégrées à ce programme (de Sciarrino, de Milhaud, etc.) ; la mise en scène plaçant Pierrot (joué par Kopatchinskaja) et la funambule en fil rouge, en assure la cohérence. En plus du public habituel des musiques classiques, assez âgé, une majorité de jeunes garnit les rangs aixois. Le projet de Kopatchinskaja aidé de la metteuse en scène Silva Costa est parvenu à réduire la distance qui existe entre le grand public et les œuvres d'art classiques. EPD



### **Innocence de Kaija Saariaho au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence (création)**

L'opéra présente les préparatifs d'un mariage, mais le passé refait surface : un membre de la famille est l'auteur d'un massacre dans une école, il a tué dix élèves et un enseignant... Sur scène, le présent et le passé s'emboîtent, clairement dissociés toutefois par la mise en scène (signée Simon Stone). Les personnages du passé ne chantent pas et font penser à des fantômes. Des malentendus, des culpabilités, des ressentiments s'expriment ;

le thème central est la perte de l'innocence - incarnée plus particulièrement par la chanteuse finlandaise Vilma Jää. Le style vocal de chaque personnage est bien caractérisé. Jää possède ainsi une voix de jeune fille pure ; la musique qui lui est confiée brasse des éléments traditionnels finno-ougriens et scandinaves tels que le chant runique, le *kulning*, le chant de troupeau. Cet opéra, à l'image de son époque, procède à un grand syncrétisme musical : d'une part les techniques spectrales, électroacoustiques, classiques, folkloriques et d'autres ; d'autre part les multiples

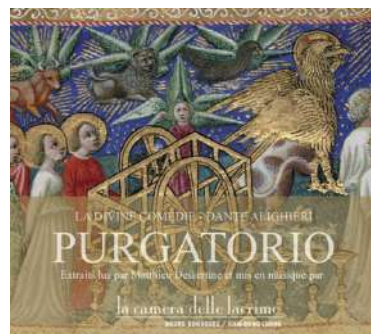


langues parlées et chantées. Le décor est un cube dans lequel les personnages se meuvent, chaque case représentant un lieu de la vie quotidienne telle qu'une cuisine ou des toilettes ; et ce cube est en perpétuelle rotation - idée originale et réussie. Les voix sont amplifiées, notamment celles du chœur, ce qui est le principal problème de l'oeuvre : le public vient entendre des voix lyriques qu'il ne trouve pas dans le monde « réel », toujours transformées, médiatisées. Déception ici. L'ensemble des chanteurs est de belle qualité, sans nous éblouir, que ce soit la soprano française Sandrine Piau (la belle-mère), la mezzo-soprano tchèque Magdalena Kožená (la serveuse), le ténor finlandais Tuomas Pursio (le beau-père), ou la basse Markus Nykänen (le prêtre). Parmi les « morts », signalons le colombien Camilo Delgado Díaz. Le London Symphony Orchestra dirigé par la finlandaise Susanna Mälkki est remarquable. Le public du Festival d'Aix réserve une *standing ovation* à cette création mondiale. ND

## Disque

**Dante Alighieri, La Divine comédie : Purgatorio, par La camera delle lacrime, récitant : Mathieu Dessertine, s.l., En live n° 3, Voc 8763, 2019.**

Khài-Dong Luong et Bruno Bonhoure fondent en 2005 La camera delle lacrime, ensemble conventionné valorisant les répertoires en langue d'oc. Luong s'intéresse à la recherche-crédation en matière d'ethno-scénologie des musiques médiévales sous l'angle de la pensée complexe. Bonhoure, titulaire d'un master de musicologie, est un ténor spécialiste des musiques du *trecento*. Il s'agit ici de l'enregistrement du spectacle "Dante troubadour" donné en 2018 ; d'une durée de 61 minutes, il est accompagné d'un livret de 39 pages richement illustré. Le projet en triptyque, commencé en 2017, s'inspire de sources musicales citées par Dante lui-même. *Purgatorio* se situe entre *Inferno* et *Paradiso* ; il s'agit du parcours de Dante pour retrouver sa Béatrice disparue. Dans *Purgatorio*, nous entendons les voix expressives du récitant et des chanteurs accompagnés de flûtes, d'une harpe, d'une vièle, d'une cornemuse, d'un *bombo legüero*. Ce disque émouvant permet d'entrer facilement et agréablement dans les volumineux et hermétiques recueils de Dante et de revivre par l'expérience sensible un processus initiatique et amoureux auquel nous sommes tous confrontés sur cette Terre. ND



## Colloque

**Un centenaire en musique, poésie et pensée complexe... Edgar Morin : musique, poésie, sagesse, journée d'hommage, Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence, 28 juillet 2021. Sous l'égide du GRiii.**

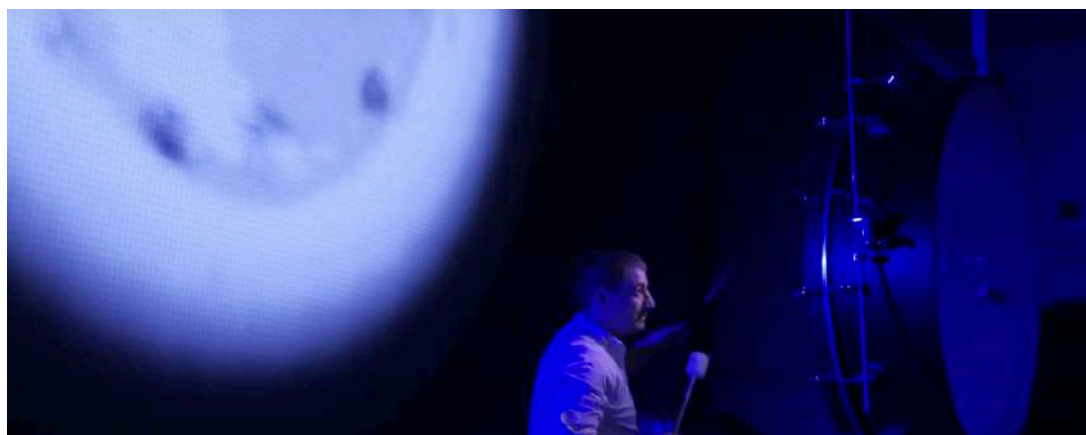
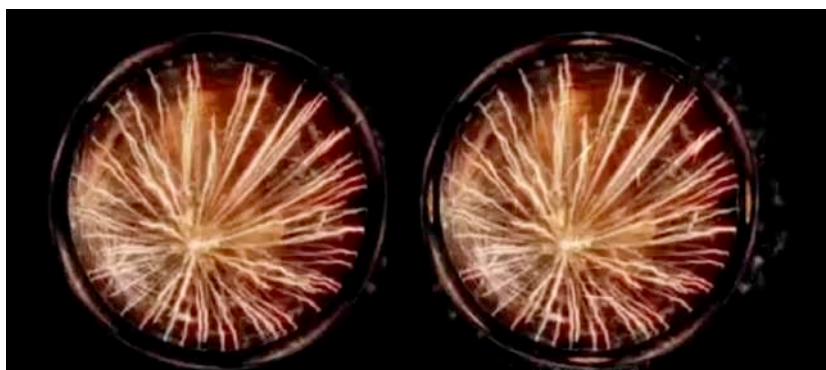
Il n'aura échappé à personne que le 8 juillet dernier Edgar Morin a eu 100 ans (le même jour que les 400 ans de la naissance d'un autre grand esprit libre... Jean de la Fontaine...). Si les médias culturels et télévisuels se sont largement emparés de "l'évènement" durant tout juin et juillet, des initiatives locales de qualité ont vu le jour également. Parmi elles, celle organisée à Aix-en-Provence le 28 juillet sous l'impulsion de Nicolas Darbon avec la Fondation Saint-John Perse et le soutien efficace de la Bibliothèque Méjanès, fut d'une qualité rare.

La soirée se déroulait en trois parties : présentation par Nicolas Darbon de la pensée d'Edgar Morin en alternance avec quelques illustrations musicales chères à ce dernier, suivie d'une table ronde animée par Iris Le Fur réunissant des universitaires divers, et *in fine* un concert-lecture faisant entendre de magnifiques pièces de luth jouées par Pascal Gallon, enchassées dans un somptueux poème lyrique d'Éric Sarner. Ces paroles tissées (chères à Henri Michaux et Witold Lutoslaski...) s'intégraient à un canevas vidéo réalisé en amont par Nicolas Darbon qui montrait le Maître chez lui, commentant les musiques et idées en introduction de chaque "chapitre" projeté devant un public d'une cinquantaine de personnes, comme des *Leitmotive* unificateurs... Ce tissage fut particulièrement réussi et apprécié. Rappelons que *complexus* signifie pour Morin : « ce qui est tissé ensemble ».

Un immense bravo à tous les acteurs de cette soirée rendant hommage à l'inspirateur de la pensée complexe, à celui qui nous a fait comprendre que le savoir est toujours parcellaire et que plus on creuse, plus les idées claires et simplistes se ramifient, voire parfois... s'obscurcissent... en un mot, que la Connaissance n'est bien souvent qu'une ignorance étoilée (pour reprendre le beau titre du plus célèbre livre de Gustave Thibon).

Et il n'est pas fortuit que cette manifestation eut lieu dans la ville même où naguère ce grand compositeur humaniste qu'était André Jolivet, avait créé le Centre français d'humanisme musical, comme cela fut signalé dans un texte du compositeur mARTial ROBERT (lu par le doctorant Ezin Pierre Dognon) appelant de ses vœux une renaissance en lien avec la pensée morinienne et ses "disciples"... Ce que nous ne pouvons que souhaiter en effet !

Puisse l'Esprit morinien infuser très longtemps (pour citer à nouveau Michaux), dans tous les champs de la pensée humaine ! Et puissent ses dernières années de vie d'Edgar Morin nous enchanter autant que les paroles de sagesse qu'il nous distille encore et toujours avec une rare lucidité ! PA



*Ellips?s* de Sébastien Béranger et Laurent Mariuss.  
Images extradites d'une video Youtube, Centre culturel Voce,  
<http://sebastien-beranger.com/en-video-creation-dellipss>  
déposées sur le site de Sébastien Béranger © DR.

# Compte rendu de la réunion du GRiii du 9 juillet 2021

Citation du jour : « **Le plus grand des arbres est né d'une graine menue** » (Lao Tseu)  
Bilan de l'année 2020-2021 : tour d'horizon des projets réalisés en 2020-2021 et à venir, organisés par le Groupe de recherche sur la musique, interdisciplinaire international inter-laboratoire (Le GRiii).

Extraordinaire accumulation d'activités et de publications en un an :

## JOURNEES d'ETUDE

- *Musique, danse, littérature : quelles interactions ?*, octobre 2020, webinaire
- *Edgar Morin : musique, poésie, sagesse* du 28 juillet 2021 à Aix-en-Provence, présentiel et webinaire (cf. Annexe ci-après)
- *Perspectives de la Recherche-crédation* du 27 octobre 2021 aux Antilles, présentiel et webinaire

## LIVRES COLLECTIFS

- *Musique et Littérature en Guadeloupe : explorer la transdiction*, format papier, dépôt des articles pendant l'automne 2021
- Livre collectif rassemblant les textes de la journée d'étude *Musique, danse, littérature : quelles interactions ?* de 2020 ainsi que *Le Journal du GRiii* n°1 à 8, papier : 8 numéros
- Livre collectif rassemblant les textes issus de la journée d'étude *Edgar Morin : musique, poésie*, papier ou électronique

## REVUE

*Journal du GRiii*, numéros parus et à paraître (n° 8 et suivants) en PDF

a) Éditoriaux signés par :

Armelle Babin  
Nicolas Darbon  
Ezin Pierre Dognon  
Jean Mbah Ndongo  
Audrey Moco-Daijardin

b) Galerie artistique présentée par

Iris Lefur (7 numéros)  
Nicolas Darbon

## MEDIAS

- Site internet du GRiii à construire
- Facebook du GRiii en activité

## REUNIONS, CONFERENCES, DEBATS

- Les Vendredis du GRiii : deux rendez-vous mensuels
- a) Liste des chercheurs invités pour des conférences-débats :  
Jacques Amblard, Aix-Marseille Université, LESA  
Armelle Babin, Université des Antilles, CRILLASH



Pierre Albert Castanet, Université de Rouen, GHRIS  
 Jean-Marie Jacono, Aix-Marseille Université, LESA  
 Ziad Kreidy, Université et Conservatoire de Versailles  
 Brigida Migliore, CNRS/Aix-Marseille Université, PRISM  
 Audrey Moco-Daijardin, Université de Nice  
 Sophie Stévance, Université Laval, Québec-Canada, OICRM-Laval

b) Liste des artistes invités pour des présentations-débats :

EDS (Edson), hip-hop/slam  
 Joëlle Ferly, arts plastiques et sonores  
 Hod (Martin Hod), chanteur de variétés  
 Étienne Kippelen, compositeur  
 Iris Le fur, arts plastiques et sonores

Un sondage est envoyé, relatif aux « Vendredis du GRiii » et au nom du GRiii.  
 Il n'y aura pas de Vendredi du GRiii pendant les vacances d'été.

Après les travaux, le groupe s'en retourne, content et satisfait, dans la liberté et la joie, porteur de projets communs et fort du partage de connaissances nouvelles.

## Annexe au compte rendu : journée organisée le 28 Juillet 2021 par la Fondation Saint-John Perse, sous l'égide du GRiii

Avec le partenariat de l'ADECAm-CRILLASH Université des Antilles, de la Chaire Edgar Morin de l'UNESCO « Reliance en Complexité » et Aix-Marseille Université.

Coordination : Nicolas Darbon et Apollinaire Anakesa Kululuka.

Animation : Iris Le Fur, Ezin Pierre Dognon.

### Artistes

**Pascal ARNAULT**  
 Pianiste, compositeur, professeur agrégé et auteur de livres et d'articles sur Olivier Messiaen, Henri Dutilleux, Olivier Grief, etc.

**Bruno BONHOURE**  
 Ténor, directeur musical de Destination 2055 et de l'ensemble La Camera delle Lacrime avec Khai-dong Luong.



**Laure DARBON**

Soprano ; ancienne Directrice du Théâtre Juliobona, Directrice de conservatoire, Professeure de chant en CRD, professeure certifiée, missionnée par l'Etat pour le pôle musical Bretagne Pays de la Loire « Le Pont Supérieur ».

**Pascal GALLON**

Luthiste ; concerts en France et dans le monde entier ; professeur au Conservatoire d'Aix-en-Provence.

**Éric SARNER**

Poète, écrivain français auteur d'une trentaine d'ouvrages, journaliste et réalisateur d'une vingtaine de documentaires ; il partage sa vie entre l'Amérique du Sud, l'Allemagne, Paris, Marseille, Sète... Le poème lu s'intitule *Port aux princes, flux*.

## Intervenants

**Serge AMABILE**

Professeur des universités, Vice-Président d'Aix-Marseille Université et membre de la Chaire UNESCO Edgar Morin : "Reliance en Complexité".

**Apollinaire ANAKESA KULULUKA\***

Professeur des Universités et Directeur adjoint du CRILLASH à l'Université des Antilles. Auteur de plusieurs livres et DVD et de nombreux articles, il travaille à la croisée de la création musicale contemporaine et de l'anthropologie des musiques de Guyane, des Antilles et d'ailleurs.

**Jean-Yves BRIEND**

Maître de conférences en mathématiques, co-directeur de la licence interdisciplinaire Sciences et Humanités à Aix-Marseille Université dont le Président d'honneur est Edgar Morin.

**Nicolas DARBON\***

Maître de conférences HDR à Aix-Marseille Université, membre du CRILLASH, équipe ADECAm-MC, président de Millénaire III éditions, auteur de dix livres, coordinateur du Groupe de recherche sur la musique (Le GRiii) ; membre de la Chaire UNESCO Edgar Morin : "Reliance en Complexité"

**Ezin Pierre DOGNON\***

Musicologue doctorant à Aix-Marseille Université, sous la codirection de Nicolas Darbon et d'Apollinaire Anakesa, membre du laboratoire PRISM CNRS/AMU ; artiste parolier et écrivain.

**Iris LE FUR\***

Plasticienne sonore ; diplômée en violon et formation musicale au Conservatoire de Marseille et en Art Thérapie à Montpellier ; titulaire d'un Doctorat en Arts plastiques, elle multiplie les créations et les activités d'enseignement ; membre du CRILLASH, équipe ADECAm-MC, elle collabore au Groupe de recherche sur la musique (Le GRiii), responsable du Journal du GRlii.

**Khài-dong LUONG**

Musicologue doctorant à l'Université de Montpellier sous la direction de Gisèle Clément. Titulaire d'un master en études cinématographiques et d'une agrégation de mathématiques, il est metteur en scène de musiques anciennes ; il co-dirige l'ensemble La camera delle lacrime. Il a organisé un colloque reliant les musiques anciennes, la recherche-crédation et la pensée complexe.

**Régis MEISSONIER**

Professeur des universités à Montpellier, membre de l'IAE, spécialiste en sciences de gestion, épistémologie et méthodes de recherche ; il est le responsable de la Chaire UNESCO Edgar Morin : "Reliance en Complexité".

**mARTial ROBERT\***

Directeur adjoint du conservatoire de Toulon ; docteur en musicologie, il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur Ivo Mallec et Pierre Schaeffer ; compositeur, il est cofondateur du collectif sonore OUSONMUPO (issu de l'OULIPO).

**Daniel ZERVUDACKI**

Auteur d'articles sur la spiritualité dans *Mystère Esotérisme et Cinéma*, etc.

\* Membre du GRiii



*Ellips?s* de Sébastien Béranger et Laurent Mariuss. Images extradites  
d'une video Youtube, Centre culturel Voce,  
<http://sebastien-beranger.com/en-video-creation-dellipss> © DR.

## Recommandations aux auteurs pour une publication dans

# LeGRiii

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

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

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

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

Dans les notes bibliographiques, ne pas mettre de majuscules pour les noms propres, sauf la première lettre ; ne pas indiquer le nombre total de pages d'un livre. Ne pas faire suivre votre article d'une bibliographie finale.

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

Aux membres du GRiii :

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

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

Le **compte-rendu** de réunion n'a pas de limitation de dimension ; pas de notes de bas de page. D'**autres rubriques** sont possibles comme des critiques de livres, disques, ou l'actualité ; suivre les mêmes recommandations. La **page institutionnelle** finale est pré-formatée.



# Journal du GRiii © Aix-en-Provence / Schoelcher Millénaire III éditions

Publication électronique. Contact/Diffusion :

[griii@outlook.fr](mailto:griii@outlook.fr) ; [lefuriris@yahoo.fr](mailto:lefuriris@yahoo.fr) ; [nicolas.darbon@univ-amu.fr](mailto:nicolas.darbon@univ-amu.fr).

Page facebook du GRiii : <https://www.facebook.com/griiietmusique>

## 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, mARTtial – Compositeur, Docteur, co-directeur du CRR de Toulon  
 TAMBY, Jean-Luc – HDR GHRIS-Rouen

## Comité de rédaction

ASSOGBA C. Egbadiran Tchékpo – Doctorant en anthropologie - Université Paris-Nanterre  
 BABIN, Armelle – Docteure Musicologie - CRILLASH-Antilles  
 BLOU, Léna – Doctorante Musicologie - CRILLASH-Antilles  
 CAFABA, Marielle – Docteure Musicologie - IREMUS-Paris  
 COUVIN, Sarah – Doctorante en langues anglophones – 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  
 LACONDEMINÉ, 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

## Collaborateur du n°7

DARBON, Nicolas – MCF-HDR CRILLASH-Antilles

## Responsable de la rédaction

LE FUR, Iris – Docteure Arts Plastiques - CRILLASH-Antilles

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)

Les publications et les manifestations du GRiii

sont soutenues par le CRILLASH-ADECAM-MC