HAL
open science

Aux sources du Tout-Monde : plasticités et complexités musicales chez Alain Berlaud et Thierry Pécou

Nicolas Darbon

To cite this version:

Nicolas Darbon. Aux sources du Tout-Monde : plasticités et complexités musicales chez Alain Berlaud et Thierry Pécou. L'impressionnisme, les arts, la fluidite, 2013. hal-01791685

HAL Id: hal-01791685

https://hal.science/hal-01791685v1

Submitted on 9 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nicolas Darbon, "Aux sources du Tout-Monde : plasticités et complexités musicales chez Alain Berlaud et Thierry Pécou", *in* CASTANET, Pierre Albert, COUSINIE, Frédéric, FONTAINE, Philippe, *L'impressionnisme, les arts, la* fluidité, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 117-142.

Aux sources du Tout-Monde : plasticités et complexités musicales chez Alain Berlaud et Thierry Pécou

Nicolas Darbon

À toi, esprit de Tibourou !!

Il faut remonter jusqu'à la source, remonter les siècles en ramant, au-delà de l'enfance, au-delà du commencement, au-delà des eaux du baptême, jeter à bas les murs entre l'homme et l'homme, réunir à nouveau ce qui a été séparé.
Octavio Paz

Curieusement, dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand n'accorde pas de place à la *source*, ni avant lui Gaston Bachelard. C'est pourtant une image obsédante. La Guyane, l'Amazonie, le monde amérindien sont à la fois la source et l'estuaire de notre civilisation. Comment les « sources orales » sont-elles perçues et exploitées dans l'univers « savant » ? Et inversement, les compositeurs doivent-ils et gagnent-ils à dialoguer avec cet Autre qui leur apparaît aussi bien comme leur origine et leur avenir ?

Cette étude porte sur la plasticité[2] ; une trajectoire musicale mène de l'invention de la fluidité (XIXe siècle) à la complexité du Tout-Monde, qui est simplement un état nouveau de cette fluidification du langage. Cette étude est *anthropologique* : elle s'attache à montrer le passage d'éléments de l'oralité (Guyane, amérindiens, précolombiens) à la création liée aux nouvelles technologies, bref la « modernité[3] ». Elle s'intéresse au va-et-vient, au-delà de la fixité supposée des structures, à la « créolisation », l'interculturalité, la rencontre des civilisations[4]. Il faut « problématiser et complexifier », pour reprendre Laplantine[5] ; nécessité de penser les dynamiques, les émergences. Elles sont abordées dans les œuvres de deux compositeurs : Alain Berlaud en Guyane et Thierry Pécou à Rouen, en rapport direct avec l'univers ultra-marin et amazonien[6]. Cette étude est aussi bien *historique* : elle analyse des œuvres dans le sillage de la musique française postimpressionniste. C'est une anthropologie du contemporain.

Un vaisseau chargé de promesses, que l'on aurait nommé *Fluidité*, viendrait s'échouer sur les récifs déchiquetés des archipels postmodernes. Ce voyage allégorique est celui de la musique depuis un siècle. Le port de départ est un lieu d'arrivages : la fluidité musicale marque la fin de la Forme. Sautant les phases dites néoclassique ou sérielle, je présente la

1. En exergue de la partition *Passeurs d'eau* de Thierry Pécou, Paris, Éditions musicales européennes, p. I.
2. Voir : Marc-Williams Debono, *L'Ère des plasticiens*, Paris, Aubin, 1996, p. 1, et Nicolas Darbon, « Syntaxe et plasticité musicales depuis 1945 : nouvelles technologies, nouvelles écritures », *Plastir* n° 8, revue électronique, 2007.
3. Voir : Georges Balandier, *Le dépaysement contemporain*, Paris, PUF, 2009.
4. Voir : Roger Bastide, *Art et société*, Paris, Payot, 1977.
5. François Laplantine, *L'Anthropologie* [1987], Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 154.
6. Cet article doit beaucoup aux nombreux entretiens et à la correspondance avec Alain Berlaud et Thierry Pécou, en Guyane et à Rouen, entre 2009 et 2011.

musique fin-de-(xxe)-siècle au sens poétique du Chaos-Monde selon Glissant[7], signalant l'*identité interne du monde et du chaos*[8].

Plasticité et complexité musicales depuis Claude Debussy

Tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau.
Paul Claudel

La musique est l'art de l'écoulement, de la temporalité. En cela, elle est l'art majeur pour comprendre le chaos ; à savoir : l'imprévisible, l'imbrication du tout et des parties ; par exemple, les fractales. La musique s'est dégagée du temps réversible de la musique classique.

Debussy est souvent considéré comme le père de la musique contemporaine, cet art « plastique » : matériaux, grains, textures... L'impressionnisme musical : rupture de la ligne mélodique ; rupture de la narrativité. Climats, timbres, globalités, informités. Dans les années 1970, retour de l'impression chez des musiciens spectraux. La nature devient le principe premier de la musique au xxe siècle. En particulier, l'*eau*. « Jeux de vagues » de *La Mer* (1905) est un des plus flagrants exemples de musique-nature, puisqu'un coup d'œil sur les premières pages de la partition montre en effet, du grave vers l'aigu (et inversement)... une « vague ». Les musiciens sériels ont fait de Debussy un point de départ à leur organicisme. La forme s'engendre elle-même[9]. On songe à l'autopoïèse des biologistes Maturana et Varela.

Alléluia à toi, pulsation majeure de la vie !
René Depestre

L'archétype de l'eau dynamise la musique. Fluidité, « chaocité » sont des Sirènes. Elles disloquent le vieil Orphée qui croyait que l'harmonie dominait la nature. Fin de règne. Ce sont les créatures de notre âge *antiorphique*[10]. Le *complexus* est « tissage[11] ».

Le *Traité du Tout-Monde*[12] est précieux pour le musicologue. D'une part il raccroche cette vision à la mondialité : le brassage des sources langagières hétérogènes – problématique des musiques actuelles. « Les réunir à chaque fois dans une poétrie ou un chaos-opéra, c'est une manière fertile de se déposséder de ces lieux[13]. » *Rien n'est vrai, tout est vivant*[14]. La complexité n'a rien à voir avec son usage courant : sophistication intellectuelle. Dans la musique de Thierry Pécou, « la complexité n'est pas l'objet d'un art : elle résulte d'une écoute du monde[15] ».

La position postmoderne est ferme : il faut dépasser le monde clos, autocentré, de la pensée continentale, réductrice, essentialiste, l'identité-racine, îlotière. Accorder notre

---

7. Voir : Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Presses de l'université de Montréal, 1995.
8. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 382.
9. Voir : Herbert Eimert, « Debussys *Jeux* », *Die Riehe*, n° 5, 1959, p. 8.
10. Voir : Nicolas Darbon, *Les Musiques du chaos*, Paris, L'Harmattan, « Sémiotique et philosophie », 2006 ; « L'antiorphisme et la technologie musicale (bruit, chaos, désordre, entropie) », dans *Analyse musicale*, Paris, 2007, p. 94-103.
11. Edgar Morin, *La Méthode*, Paris, Seuil, 1977-2004, 6 vol.
12. Voir : Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1997.
13. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 5.
14. Titre d'une conférence d'Édouard Glissant à l'institut du Tout-Monde, saison 2009-2010. Il annonce à cette occasion qu'il titre ainsi le grand poème qu'il est en train de rédiger.
15. Jean-Luc Tamby, « Thierry Pécou. Composition », dans *L'Amour coupable*, programme du spectacle de l'opéra deRouen, Haute-Normandie, avril 2009, p. 20-21.

faveur à la pensée archipélique, l'attirance existentielle vers l'Autre. Ce que le physicien Ilya Prigogine appelle *la fin des certitudes*. « Nous entrons tous maintenant dans une nouvelle région du monde[16]. »

Alain Berlaud

Sur la piste marquée de pollen fasse que je marche
Avec des sauterelles à mes pieds fasse que je marche
Avec la rosée à mes pieds fasse que je marche
Avec la beauté fasse que je marche.
Chant chamanique Navajo[17]

La quête de la source passe par l'effort : le voyage, la marche. Dans les déserts du Sinaï ou de Turquie, au fond de la Sibérie – en stop et sac à dos –, sur les chemins de Compostelle, dans la jungle des îles caraïbéennes, dans le « bois » amazonien, Afrique, Brésil, Mexique, et bien d'autres territoires reculés, Alain Berlaud avance, respire, hume, goûte, se fond avec l'âme du monde, des êtres, des plantes, que des chamanes lui ont appris à écouter. Je peux témoigner de la féerie de sa verte caverne, de son efficience médicinale, de sa communion avec la mer, de ses inavouables incarnations, et de sa centralité dans la fratrie tropicale.

De son adolescence brûlée et brûlante… qu'il passe à Tours, où sa frénésie artistique le porte à l'action, à la rencontre – y compris à la peinture, qu'il poursuit aujourd'hui (fig. 39) –, il récoltera comme d'un abattis les fruits mûrs de ses travaux. Après quelques premiers prix (cor, écriture, etc.), un master de musicologie et l'agrégation, il entre au conservatoire de Paris (composition, ethnomusicologie, électroacoustique, etc.), décroche quelques premiers prix, avant de suivre le cursus de l'IRCAM. Entre-temps, il travaille sa voix de ténor et dirige des chœurs – activité qu'il déploie remarquablement –, étudie auprès du compositeur Philippe Leroux, enseigne au conservatoire du Havre ; à trente-deux ans, il est compositeur en résidence en Suède (2003). Il est alors nommé professeur de musique dans un collège ZEP en Guyane...

La possibilité d'une source

L'œuvre est faite de forme, le chef d'œuvre est fontaine informe de formes,
l'œuvre se fait de temps, le chef-d'œuvre est source des temps.
Michel Serres

L'esprit de la source chante dans l'enfance. Tohu-bohu de fantaisies, de jeux et de rêveries. Créations musicales avec les enfants : *Tigouli* (2004), pour les 2-3 ans ; *La Petite Fille et la mer* (2003) pour les 4-5 ans, *L'Enfant d'éléphant* (2001), pour les 9-12 ans. La source fraîche n'a rien de laminaire ; genèse, folie et décentrements de l'artiste. La source de la musique instrumentale est la voix, dans les premières compositions : *Souffle de densité* (1990), cantiques (période chrétienne d'Alain Berlaud) : *Pater noster* (1995), et chœurs : *Chi cerca trova* (2000), pour les Cris de Paris, *l'Arbre* (2001), ou pour soliste : *Aussi bien que les cigales* (2002)… Maintenant, pour l'auteur de *Petites Flammes* (2004), tout chante, les plantes, les pierres, et « chacun de nous possède la divinité suprême[18] ».

---

16. Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde, Esthétique I*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2006, p. 17.
17. Extrait du *Kledzé Hatal* ou « Nuit des chants ».
18. Walt Whitman, cité dans Alain Berlaud, *Pays, paysages, visages*, œuvre électronique pour chœurs d'enfants, orchestre à cordes, ensemble rock et électronique, livret de partition et présentation de l'œuvre, 2005, p. 12.

Est-ce une quête de la source originelle que ce désir de nature, de réalité première, physique et métaphysique, en nous et hors de nous, dans le mysticisme et le chamanisme, l'apprentissage des langues anciennes, lointaines, arabe, hébreux, etc., la connaissance des civilisations les plus reculées, des alphabets, des neumes, des religions archaïques et des ésotérismes intemporels ?

Le mythe d'une musique pure n'est pas étranger au monde classique, surtout après la *tabula rasa* de l'atonalisme. On le retrouve chez Alain Berlaud dans l'électroacoustique et les techniques héritées de l'école spectrale, dans le sillage post-debussyste du colorisme, fût-il plus ou moins bruitiste, mais épuré des significations dont regorgent les musiques populaires, rock, ethniques… Telle est la fluidité en demi-teintes et sans orientalisme de *Comment Wang-Fô fut sauvé* (2007) pour l'opéra de Rouen. Gageure quand on sait que l'œuvre est écrite pour quatre saxophones, instrument bien sûr connoté jazz[19]. Quatuor donc, avec un récitant, sobriété et fusion musique-vision, à l'image du texte « vide » d'effets mais « plein » de métaphores, victoire de l'imaginaire. Argument : le vieux peintre Wang-Fô naît de l'eau ; il finit par se noyer dans propre peinture (il peint la mer et son disciple l'emporte sur une barque) ; la calligraphie est fluide ; la musique liquide emplit l'espace (fig. 40) À la

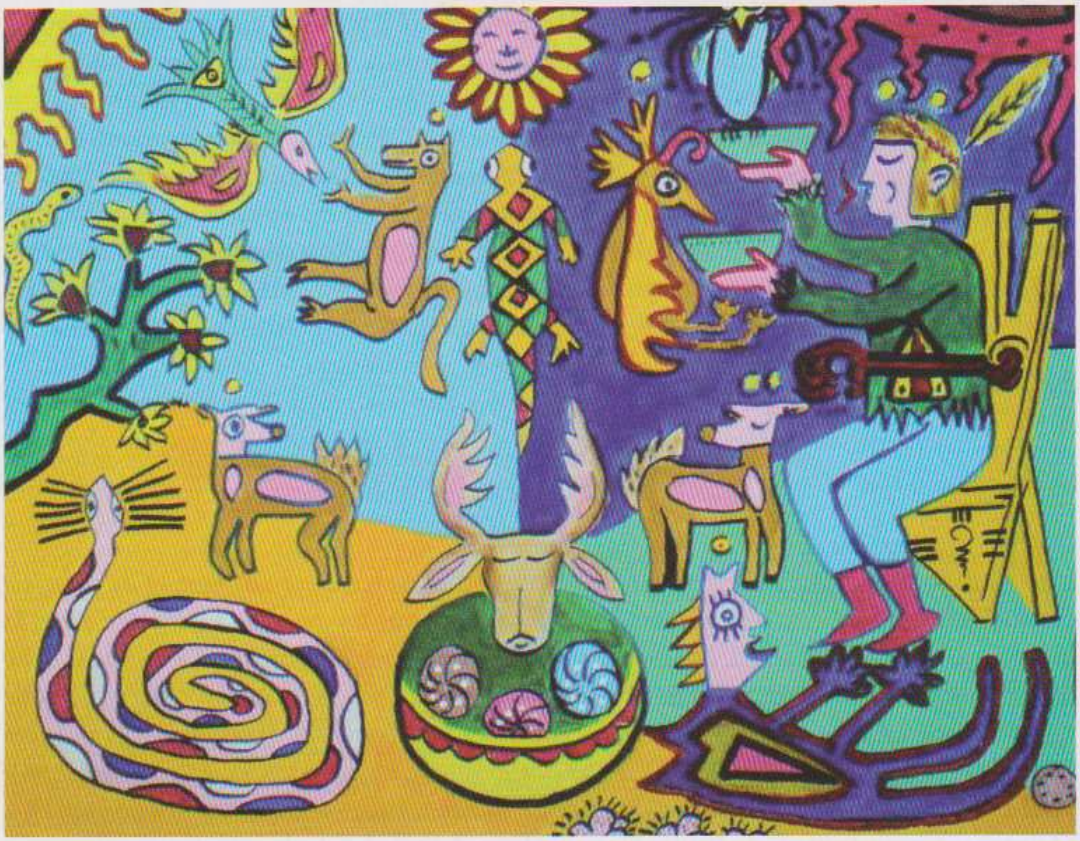


Fig. 39
Alain Berlaud, *Chaman Seance*, s. d.

19. Dans l'esprit des nombreuses pièces contemporaines pour ce vent aux riches possibilités soniques.

fluidité s'ajoute l'*oikoumené* (en grec : « ensemble de la terre habitée ») de *Ligne 4827 vers Jupiter* (1994) ou de *Pays, paysages, visages* (2005). La première pièce multiplie les textes, langues, instruments ; elle commence par une apocalypse qui se veut un retour aux sources archaïques. La seconde fait parler six cents enfants en sept langues ; elle mêle écologie, nouvelles technologies, orchestre classique, groupe rock.

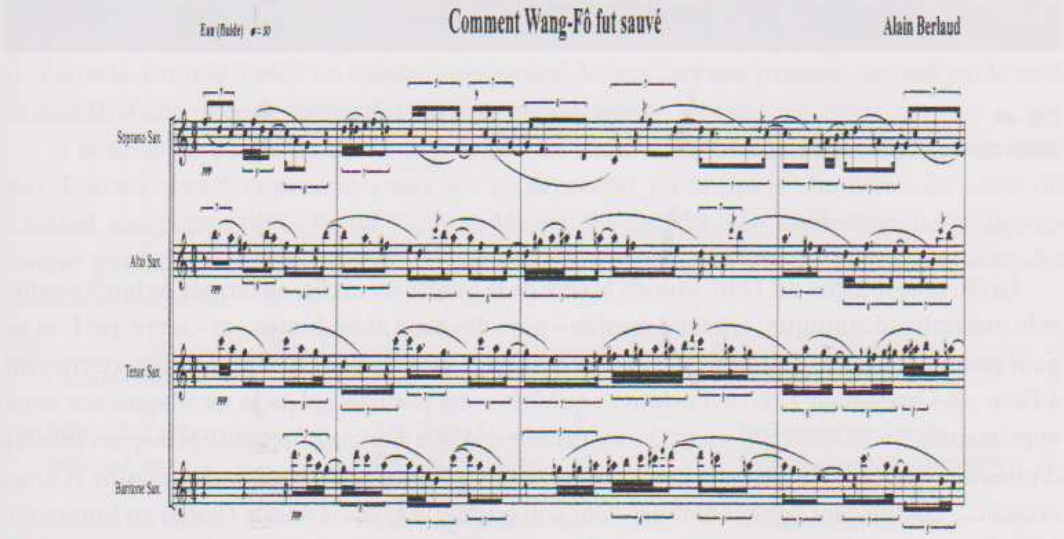


Fig. 40
Liquidité. Alain Berlaud, *Comment Wang-Fô fut sauvé* (2007), p. 1.

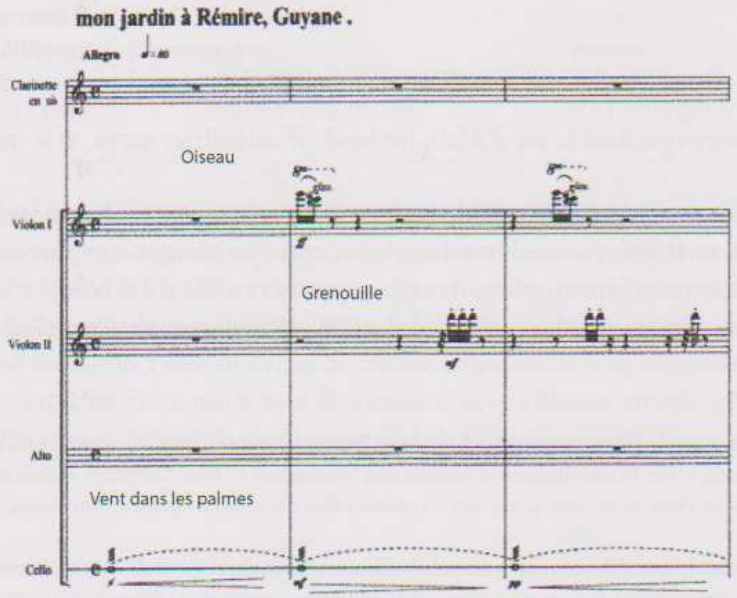


Fig. 41
Guyane. Alain Berlaud, *Quintette avec clarinette* (2006).

À la suite du décès inattendu de son grand ami, la vie du compositeur bascule. *Cœur* est symboliquement à la croisée des chemins. Mal-être. Passage d'un monde urbanisé à celui de la source. Mais n'accomplit-il pas une quête antérieure ? Comme *L'Art de la fugue*, non moins subtile, cette partition reste inachevée ; cela ne diminue pas son intérêt, qui tient aussi au dérèglement expressif, ou en termes théoriques, à l'anthropisation. Si les premières pages sont rigoureuses, l'improvisation gagne et la fin est totalement inventée. « Julien est mort et je me suis "perdu" dans le déroulement[23]. » La complexité de la forme ou de la notation de *Cœur* recouvre ce que j'appelle une plasticité sonore, à la fois naturelle et humaine, issue des techniques spectrale et électroacoustique, et en rapport avec l'esprit sioux et maya. Œuvre paradoxale où l'intrication musico-mythologique parvient à une *sensation simple* au moment de l'écoute, comme lorsqu'on respire amplement devant un vaste paysage, caressé par le vent et assailli d'une nuée de particules sonores et odorantes.

Si la seconde partie de *Cœur* repose sur un texte relatant une séance Yuwipi (sioux) par Tahca Ushte[24], la première que je vais présenter ici utilise le chapitre I du Livre du Conseil, autrement dit le *Popul Vuh* des Mayas. Il s'agit du récit mythologique, rédigé en langue quiché, qui commence par une Genèse décrivant la création de l'homme à partir des différents éléments :

Chanté (voix)	Parlé (récitant)	
Wae' c'âte' nabe tzij, nabe uch'an :	*This is the fist account,* *the first narrative :*	*Cette première parole,* *C'est la première expression :*
Majabi(jun winak, jun chicop, tz'iquin, cär, tap, che' abaj' jul', siwan, c'im, s'iche' laj ; xa u tuquel caj c'olic. [...]	*There was neither man,* *nor animal,* *birds,* *fish,* *crabs,* *trees,* *stones,* *caves,* *ravines,* *grasses,* *nor forests ;* *there was only the sky.* [...]	*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.* [...]

Alain Berlaud structure la musique de *Cœur* à partir du calendrier maya *tzolk'in* (fig. 43). Pour lui, ce calendrier est un enseignement permanent sur soi et sur le monde, de façon à la fois concrète, par des glyphes, et abstraite, en raison des combinaisons de nombres. Il représente la dialogique du simple et du complexe[25]. De caractère divinatoire et religieux, ce calendrier est fondé sur l'idée de cycles de création/destruction, et nécessite à chaque fois une interprétation. Une autre pièce peut être entendue, qui illustre chaque glyphe de façon explicite : *Soleils mayas* (2003). Il s'agit en réalité de la partie électronique qui est utilisée pour *Cœur*.

23. « Une page complexe (qui dure juste quelques secondes) m'a pris 3 semaines intenses de travail, alors que les dernières pages (2 à 3 minutes), juste une poignée d'heures – et encore... *Cœur* m'a permis de lâcher-prise » (correspondance d'Alain Berlaud avec l'auteur, 22 février 2011).
24. Tahca Ushte (Cerf Boiteux), Richard Erdoes, *op. cit.*
25. Nicolas Darbon, *Musica multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, « Sémiotique et philosophie », 2007.

Le premier glyphe est Dragon (mesures 1-28). Si l'on regarde la première page de la partition (fig. 47), il présente le début de son « onde de temps » (fig. 44, ligne du bas : couleur rouge). Il s'agit d'une impulsion (mesures 1-8), qui sera suivie de trois autres (mesures 9-14, 15-20, 21-27, et un repos, mesure 28). Pour rester sur cette impulsion de départ, « les souffles du Dragon » (mesures 1-8) sont répartis à leur tour en quatre associations rythmiques : 6 + 8, 28 + 3, 6 + 20, 5 + 10 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
6 8				6 8				6 8				6 8
	28 3				30 3				32 3			
		6 20				12 16				24 12		
			5 0				5 0				5 0	

Concernant l'harmonie, on progresse glyphe par glyphe, la tierce ascendante est le motif A ; la seconde majeure descendante le motif B : voir fig. 45, « Évolution harmonique » (et fig. 44, ligne « Harmonies »). Il suffit ensuite de mettre en regard les « Accords » (fig. 47), obtenus par interpolations, avec la page intégrale de la partition de *Cœur*, « Dragon » (fig. 48), pour mieux comprendre la plasticité de cette œuvre océanique.

* Les sous-parties de *Cœur* comprennent des énergies qui sont représentées par des glyphes réparties sur des tonalités. Les 20 glyphes sont sur la 1re colonne ci-dessus, et les 13 tonalités correspondent aux colonnes suivantes. Soit au total les 13 x 20 (260) énergies. Chaque énergie porte un nom, tel que « dragon ».
Les *tonalités* correspondent aux *tempi* ; elles sont en numérotation maya.
L'ordre des *glyphes* est celui présenté ci-dessus : dragon, vent, nuit, etc.
L'ordre des *ondes enchantées* se déplace de 13 en 13 glyphes :
- onde 1 (rouge, car elle commence par dragon rouge et finit voyageur rouge) : dragon, vent, nuit, graine, serpent, enlaceur, main, étoile, lune, chien, singe, humain, voyageur ;
- onde 2 (blanche, car elle commence par magicien blanc et finit par enlaceur blanc) : magicien, aigle, guerrier, terre, miroir, tempête, soleil, dragon, vent, nuit, graine, serpent, enlaceur ;
- onde 3 (bleue, car elle commence par main bleue et finit par tempête bleue) : main, etc.
Sur la partition se trouvent les 20 glyphes dans l'ordre normal, placés avec les 20 ondes enchantées.

Fig. 43
Le calendrier maya et son utilisation par Alain Berlaud.

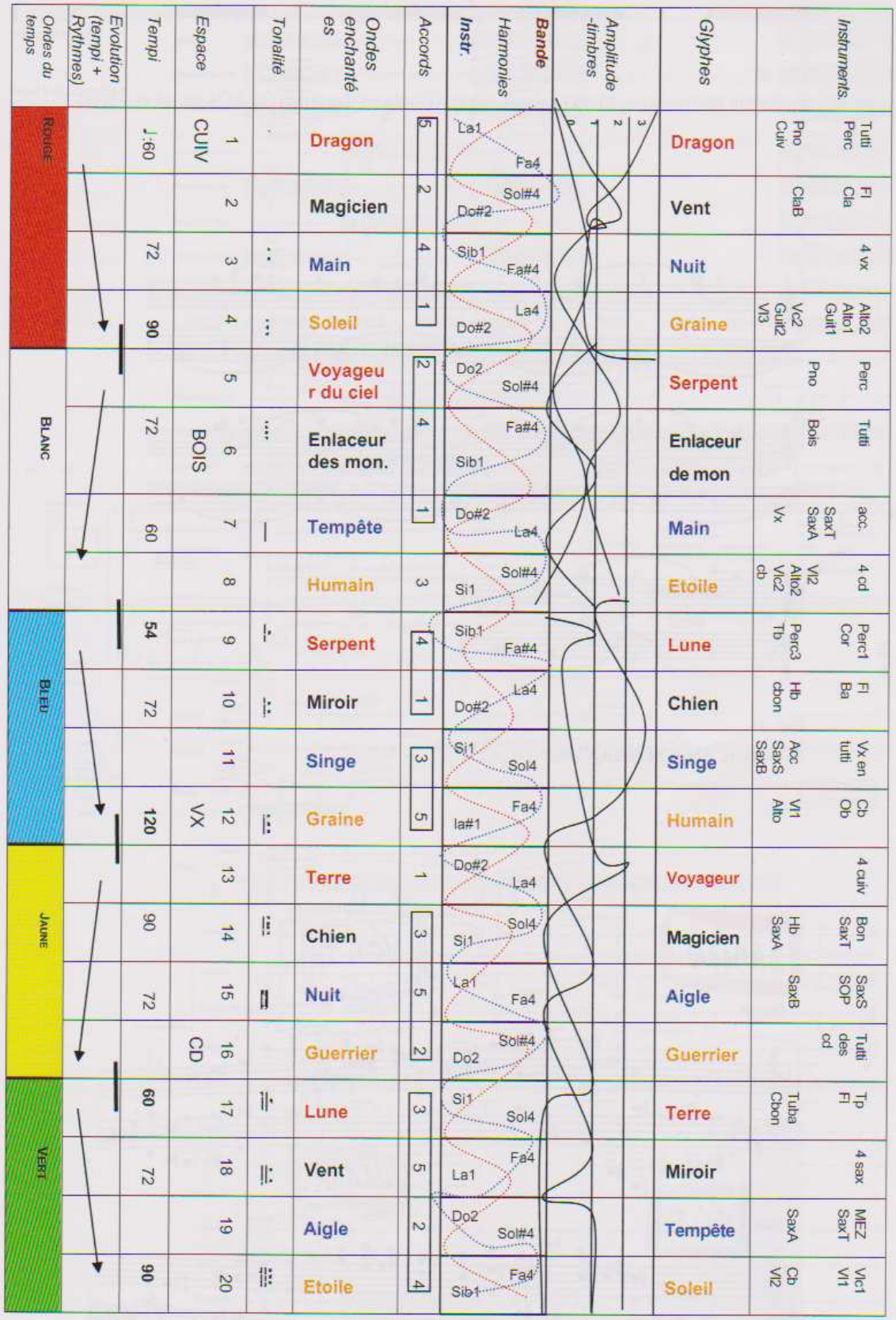


Fig. 44
Structure générale de *Cœur* d'Alain Berlaud
d'après le calendrier maya.

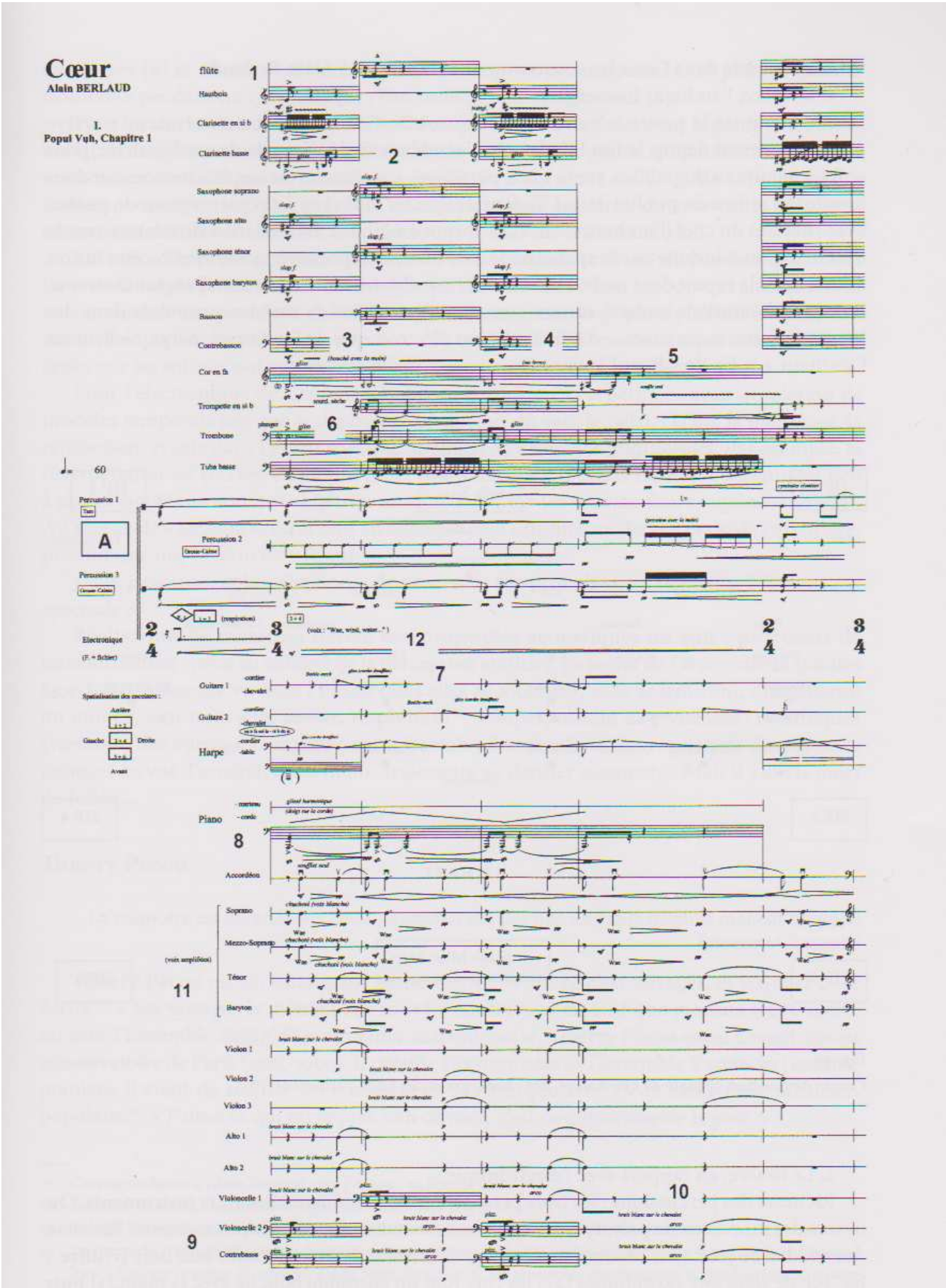


Fig. 48

Partition : début (Dragon). Complexité et plasticité. Alain Berlaud, *Cœur*, « Popul Vuh, chapitre I », p. 1.

On retrouve dans *Cœur* les constantes de la musique d'Alain Berlaud :

1. L'*espace*, l'auditeur immergé :

Au début de la partie « Vent » (mesure 29) de *Cœur*, 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 » (note sur la partition). L'orchestre est à la fois sur scène et dans la salle (au milieu du public) dans *L'Enfant d'éléphant* (2001) ; il est réparti autour du public, avec rotation du chef d'orchestre dans *Cantas y a sol* (2002). La sensation de contact avec la *nature* est aussi induite par la spatialisation. D'où une impression océanique[26], cette fusion avec le monde vivant dont parle Tahca Ushte, une éblouissante sensation d'engloutissement dans un phénomène naturel-sonore constitué d'un chaos de timbres propulsés dans des lignes de force successives – d'ailleurs le son électronique de l'*océan* immerge réellement l'auditeur à la fin de « Popul Vuh ».

Fig. 49
Cœur : disposition spatiale de l'orchestre, des chanteurs et des haut-parleurs (HP).

2. Le *timbre*, en rapport avec l'électronique :

Richesse des percussions : les trois percussionnistes manient chacun 15 instruments. On notera des morceaux de polystyrène, des brosses métalliques, une plaque-tonnerre. Richesse des modes de jeux : on observe que la page fourmille de *bisbigliandos* aux bois [chiffre 1 fig. 45], de *slaps* aux saxophones [2] ; les cors font un *glissando* bouché avec la main [3] puis

26. C'est Romain Rolland qui a introduit l'idée de sentiment océanique : sensation de faire un avec le monde.

aux lèvres [4] et souffle seul [5] ; sourdine sèche pour la trompette [6] et *plunger* pour le trombone pendant un *glissando* [6] ; l'accordéon joue soufflet seul [8].

Pour les cordes, la notation concerne le couple cordier/chevalet pour la guitare en *bottleneck* [7], des *glissandi* cordes étouffées [7] ; la notation du piano, qui concerne le couple marteau/corde, indique un glissé harmonique, le doigt étant sur la corde [8] ; les cordes frottées jouent *pizzicati* [9], plus loin ce sera *flautando sul tasto,* ou *arco* sur le bois de la caisse, jeux derrière le chevalet, avec des bruits blancs sur le chevalet [10].

Les voix solistes (amplifiées) chuchotent à voix blanches sur *Wae* [11], pendant que la voix issue de la bande prononce le premier vers [12] ; plus loin, ce sont les bois qui chuchoteront sur *nor man, nor animal, bird, fish.* Cela se passe au moment du glyphe de la Nuit (mes. 53-72), sur un tempo très lent (noire à 40), avec des couleurs harmoniques empruntées au blues, après que les solistes ont annoncées *N-igh-t*, nuance éteinte, voix sans vibrato.

Pour l'électronique de *Cœur*, il s'agit d'un travail sur la répétition, avec simulation de modèles temporels tels que le déphasage progressif du son, le délai, l'écho, le *morphing*, la réinjection, et cela dans l'esprit spectral, appliqué à l'orchestre traditionnel. Par exemple, la réverbération est recréée en faisant jouer une succession d'échos répétés, s'accentuant peu à peu et ajoutés au son initial (partie intermédiaire sur les sons du flux sanguin ou marin). Au niveau de « Dragon », un accent au début, suivi d'une nuance decrescendo de l'orchestre, produit une impression de « reverb ».

3. Les *processus*, et la polyphonie de processus (de procédés), en référence à la musique spectrale :

Réalisation de matériau dérivé des propriétés acoustiques du son ; processus de transformation ; prise en compte de la perception auditive. 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[27]. » Superposition de processus : rythmiques (variation des vitesses, contrastes entre les voix), harmoniques (agrégats), de durées et de nuances en vue d'atteindre une même trajectoire au dernier moment… Mais il y eut la mort de Julien...

Thierry Pécou

> La mémoire est un archipel, nous y sommes des îles que les vents inspirés mènent dérader.
> Édouard Glissant[28]

Thierry Pécou est un infatigable globe-trotter : « Vivre c'est voyager, et voyager c'est écrire[29]. » Ses voyages le mènent sur tous les continents, en tant que pianiste (1985-1998), ou avec l'Ensemble Zellig. D'ascendance martiniquaise, Thierry Pécou entre à vingt ans au conservatoire de Paris (1985-1990). Il préside aux destinées de l'ensemble Variances ; comme pianiste, il vient de réaliser un spectacle en Martinique avec Dédé Saint-Prix, musicien populaire[30]. « J'aime ce qui est le plus loin de moi, c'est ce qui m'inspire le plus. »

---

27. Correspondance d'Alain Berlaud avec l'auteur, 23 février 2011.
28. Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, *op. cit.*, p. 164.
29. Thierry Pécou, *Passeurs d'eau*, pochette du disque Intégral Classic, INT 221.160, 2007.
30. Le spectacle « Haute Nécessité » entrelace des musiques écrites et orales, menant vers la transe du « Chouval bwa » (ancien manège de village). Dédé Saint Prix chante un répertoire martiniquais et guadeloupéen, jouant aussi de la flûte martiniquaise en bambou, des tambours, les conques-lambi, le cha-cha, le manoumba (caisse de bois munie de lamelles métalliques que l'on fait vibrer et qui sert de basse). Thierry Pécou joue des pages tirées d'*Outre-Mémoire*, *Rumba*, *Cancion del lejano cielo*, *Chants de Saïda*.

Passeurs d'eau *(2004) : pour une anthropologie de la source*

Passeurs d'eau (2004) est une « cantate amazonienne », un rituel de l'eau, de la mort à la renaissance, qui s'inspire de la fête des Neuf Jours des Navajos. Les instrumentistes représentent le monde des hommes ; il est caché des chanteuses, qui, elles, sont en famille, laquelle se distingue du chamane et de son assistant. La cantate dure une heure environ :

1. Chants funéraires ;
2. Chants de fertilité ;
3. Mythe Tagua de création du monde et initiation ;
4. Chant de purification de la source d'eau du corps féminin.

Quels sont les enjeux anthropologiques d'une utilisation de « sources » issues de l'oralité ? La musique amérindienne est fonctionnelle ; elle est une roue parmi d'autres dans une horloge subtile – le « fait social total[31] ». C'est un contresens que de l'« interpréter » en concert, suite à diverses étapes de *déformations* :

1. Sa capture sonore sur disque à des fins ethnomusicologiques pose problème. Ce faisant, l'essence de cette musique est anéantie, ne subsiste que des oripeaux, autant dire que c'est un rapt insensé. Pour quoi est-elle capturée ? Toujours à des fins d'appropriation : pour la connaissance, l'étudier, en rédiger un article (qui honorera le chercheur) ; pour la « capitaliser » et l'exposer dans un musée ; pour un acte esthétique personnel. Tout cela relève, et est perçu logiquement comme du pillage et du détournement par les autochtones. Sans parler de l'intrusion physique qui apporte tous les éléments de déstabilisation et de destruction : enregistrer et quémander finit par travailler l'esprit de la culture « visitée ».

2. L'étape suivante est de placer la « source » dans le spectacle, par des reconstitutions plus ou moins authentiques, ou jouant sur l'impression d'authenticité.

3. Elle est exploitée dans le cadre des œuvres savantes, jazz, rock, etc. Soit l'artiste se rend directement chez les « indigènes », soit, bien plus souvent il recourt à des enregistrements.

Ce type de démarches peut également se justifier. Les cultures traditionnelles sont désormais assez ouvertes à l'Occident, plus ou moins métissées ; le compositeur peut venir non pour prendre, mais pour « faire ensemble », dialoguer, échanger, dans un projet commun ; l'archivage est le salut de cultures en voie d'extinction. Je pense que par ce décentrement et ce ressourcement pédagogique, il en va de la survie de l'Occident lui-même.

Thierry Pécou vise quant à lui une « libre résonance[32] ». En tant que citoyen de la Terre-Patrie[33], il connaît les devoirs de la relation[34] ; mais en tant que compositeur il possède absolument tous les droits. La musique est-elle le bien propre d'une communauté ? Pour l'artiste colombien Jorge López Palacio, la musique amérindienne « ne doit pas être enfermée dans une catégorie ethnomusicologique[35] ». Le compositeur pose le débat : « il est communément admis que les indiens d'Amérique, du fait de la tentative de destruction de leur civilisations, ont définitivement perdu leur musique dont les rares éléments authentique qui subsistent sont noyés dans un fascinant syncrétisme musical[36]. »

L'artiste occidental, épris du mythe de l'universalité, peut à loisir emprunter, chanter, pratiquer, détourner des sources. Face au syncrétisme supposé, Thierry Pécou a différentes

---

31. Voir : Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie* [1967], Paris, Payot, « Petite bibliothèque », 2002.
32. Thierry Pécou, *Passeurs d'eau*, partition et présentation de l'œuvre, Paris, Éditions musicales européennes, 2004, p. 2.
33. Voir : Edgar Morin, *Terre-Patrie*, Paris, Seuil, « Points », 1996.
34. Voir : Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2009.
35. Thierry Pécou, *Passeurs d'eau. Cantate amazonienne*, dans *Carte blanche à Thierry Pécou*, Carte blanche Musique, www.carteblanchemusique.com, [2011], p. 3.
36. Thierry Pécou, *Voix marines*, partition et présentation de l'œuvre, Paris, Éditions musicales européennes, 2000.

options[37]. Sa pièce *Ñawpa* (1999) tente de restituer non pas des éléments musicaux authentifiés, mais un esprit, quelque chose d'indicible[38]. La fûte *chancay* des Andes sert de modèle acoustique : elle est « personnifiée » par neuf violons. Les hauteurs relatives de la flûte amérindienne engendrent une instabilité qui sera rendue, à l'orchestre, par des *glissandi*, des micro-intervalles et un balayage harmonique. Ainsi cherche-t-il à pénétrer et à mettre en ondes la *signification profonde d'une culture par la création elle-même*. Cette signification prend dans l'univers chamanique des aspects sonores que l'Occident repousse comme impurs, laids et bruiteux, mais que Thierry Pécou utilise, ainsi que le montre *Passeurs d'eau*, à l'efficacité quasi thérapeutique (dimension qui existe dans le rituel des Neuf Jours) : le cri, la voix altérée, les tremblements de lèvres (fig. 50).

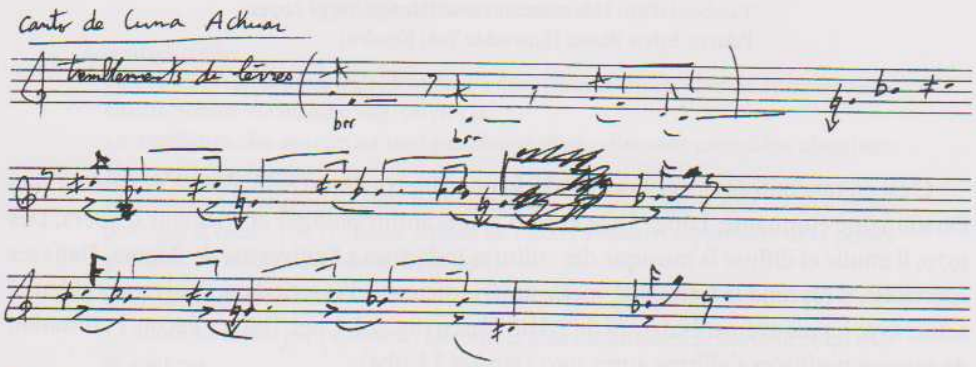


Fig. 50
Tremblements de lèvres. *Canto de cuna*, chant Achuar. Transcription de Thierry Pécou.

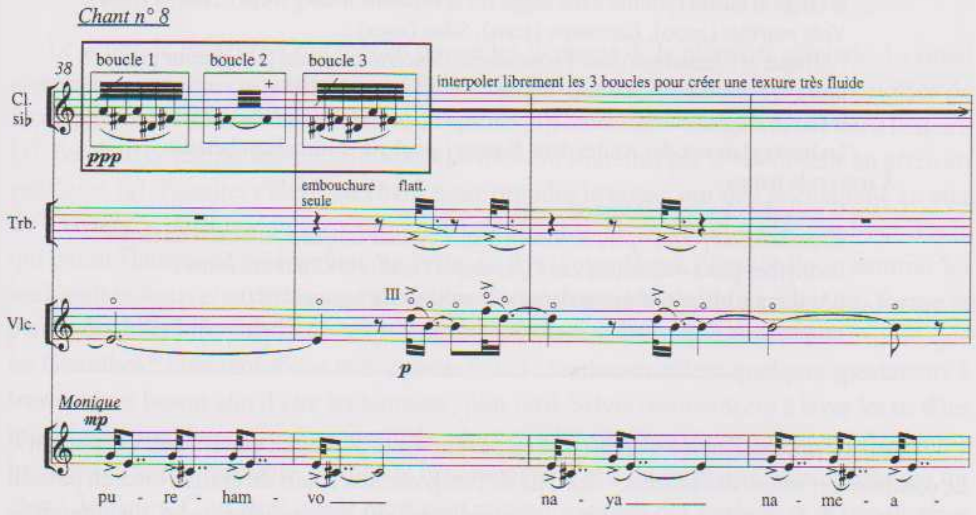


Fig. 51
Utilisation de cette source dans *Passeurs d'eau*, II, « Chants de fertilité », p. 38.

37. Voir *infra*, sur la topologie des sources chez Thierry Pécou, 2.2.
38. Voir : Edgar Morin, « L'indicible complexité », dans Nicolas Darbon (dir.), *Musique et complexité*, à paraître.

Fig. 52
Tambour d'eau et instruments traditionnels, Jorge Lopez Palacio, Sylvie Blasco (Ensemble Yaki Kendru).

C'est en rencontrant Jorge López Palacio que Thierry Pécou eut l'idée de *Passeurs d'eau*. Personnalité étonnante, López Palacio est à la fois anthropologue et chanteur d'opéra. Dès 1970, il étudie et diffuse la musique des cultures indigènes à l'université de Bogota. Dans ses spectacles, il reprend la technique vocale amérindienne et l'inscrit dans l'univers occidental actuel avec les mouvements dansés de Sylvie Blasco (fig. 52). Chez Thierry Pécou, l'utilisation de sources multiples s'affirme après 1992 (voyage à Cuba).

Pluralité de sources chez Thierry Pécou

À travers l'espace
- le tango et autres rythmes dans *Élégie sur le royaume tchong* (1996), *Ñawpa* (1999), *Voix marines* (2000), *Laccampu* (2001), *Sikus* (2001) ;
- l'Afrique et l'Amérique dans *Tremendum. Concerto-carnaval* (2005) pour piano et orchestre, évocation du Brésil (transe du candomblé de Bahia) ;
- le carnaval brésilien aussi dans *Outre-mémoire* (2003) et *l'Oiseau innumérable* (2006) ;
- les hauts plateaux des Andes dans *Ñawpa* (1999) ; la spiritualité tibétaine…

À travers le temps :
- la mélodie classique (Mozart) ;
- Beaumarchais pour l'opéra de Rouen dans *L'Amour coupable*, connecté au tango[39] ;
- les mythes grecs ont inspiré *Les Filles du feu* (1998) ; la Chine ancienne ;
- l'Amérique précolombienne dans la *Symphonie du jaguar* (2001) :
- prophétie du *Chilam balam*, mythologie et calandrier maya – comme Alain Berlaud.

Passeurs d'eau rassemble les différentes étapes énoncées plus haut, quant à leur « captation ». Le compositeur utilise des sources – des Ona de Patagonie aux Inuits du grand Nord, en passant par le Brésil, la Colombie, l'Équateur… – enregistrées sur une cassette audio, ou entendues dans les spectacles de Serge López Palacio et Sylvie Blasco. Circulation des sources premières !

39. « Je ne pensais pas, tout d'abord, y apporter mon expérience d'autres musiques du monde. En réalité, j'ai trouvé un point de contact avec le tango argentin » (note pour *L'Amour coupable* (création) à l'opéra de Rouen-Haute-Normandie, 23-27 avril 2010).

Ces deux artistes chantent et jouent dans *Passeurs d'eau* les instruments traditionnels (fig. 52) : *fotutos* (coquillage-trompette), *wora* (marmite de terre), tambours d'eau, grattoir (demi-calebasse retournée sur laquelle on racle des baguettes), maracas géantes, arc musical, *firizaï* (sonnailles en forme de grands rubans de graines ou noyaux séchés), *berekusi* (flûte traversière), *kamu purui* (flûtes de pan), *yapurutús* (longues flûtes amazoniennes)… aux côtés d'une viole de gambe/violoncelle, d'un trombone, de clarinettes…, ainsi que d'un petit chœur de solistes aux voix classiques. Une opposition se fait entre voix naturelles et travaillées, mais la réalité est ambiguë, puisque les voix naturelles (des Colombiens) sont elles-mêmes travaillées, et les voix travaillées (des Français) peuvent être perçues comme naturelles[40]. Musiques ambiguës – pour paraphraser Georges Balandier !

Typologie des sources issues de l'oralité

1. Sources réelles
   1.1. explicites : les sources sont identifiables dans l'œuvre. Thierry Pécou, *Passeurs d'eau*, chants Achuar et Guahibo (fig. 50-51, 54).
   1.2. implicites : les sources ne sont pas identifiables ; elles sont assimilées, absorbées. Thierry Pécou, *Ñawpa*.
   1.3. émergentes/mouvantes : entre les deux niveaux a et b, les sources font l'objet d'un jeu poïétique et esthétique. Tendance actuelle de Thierry Pécou. À rapprocher de la pensée glissante, en référence à Édouard Glissant.
2. Sources irréelles
   2.1. Illusions subies par l'auditeur : les sources sont confondues, prises pour ce qu'elles ne sont pas.
   2.2. Illusions créées par le compositeur : les sources sont imaginaires, ou même des leurres, elles sont créées de toutes pièces. Thierry Pécou, *Passeurs d'eau*, chant chamanique inventé (fig. 54).

Le début de *Passeurs d'eau* met en œuvre les éléments de la plasticité générale. Le rituel commence par une circumbulation (fig. 53, chiffre 1), avec les sonnailles *firizaï* notées de façon graphique pour obtenir un geste en spirale [2], ou comme une géométrie dans l'espace [3]. Pendant ce temps, les vents ondulent *ad libitum*, soutenus par le violoncelle en *pizzicati* puis *arco* [4]. Ensuite, s'élève un chant pour prendre le tabac, qui met le chamane en état de « voyage », dans une improvisation dirigée (fig. 54). Or ce chant 1 avec tambour d'eau, qui paraît clairement amérindien, ne l'est pas, il est inventé par Pécou[41]. Pour montrer les ambiguïtés source/partition, construction/déconstruction, audible/caché, qui forme la plasticité de l'œuvre, j'ai placé ensuite, (fig. 55), un chant authentique, clairement exposé, que les Guahibos[42] chantent d'une voix cuivrée[43]. Les chanteuses aident quelques spectateurs à traverser un bassin afin d'être les témoins ; plus tard, Sylvie commencera à laver les os d'un mort (qui iront dans une urne familiale, alors que les vêtements seront enterrés), comme hypnotisée par la musique, et sous le bruissement d'eau du tambour. Elle entonnera un chant de pleurs. C'est ainsi que le mort peut rejoindre le pays des ancêtres et se transformer en pluie fécondante.

40. Voir *infra*, typologie des sources chez Thierry Pécou, 2.1 et 2.2.
41. Voir *supra*, typologie 2.2.
42. La communauté Guahibo réside entre la Colombie et le Venezuela.
43. Voir *supra*, typologie 1.1.

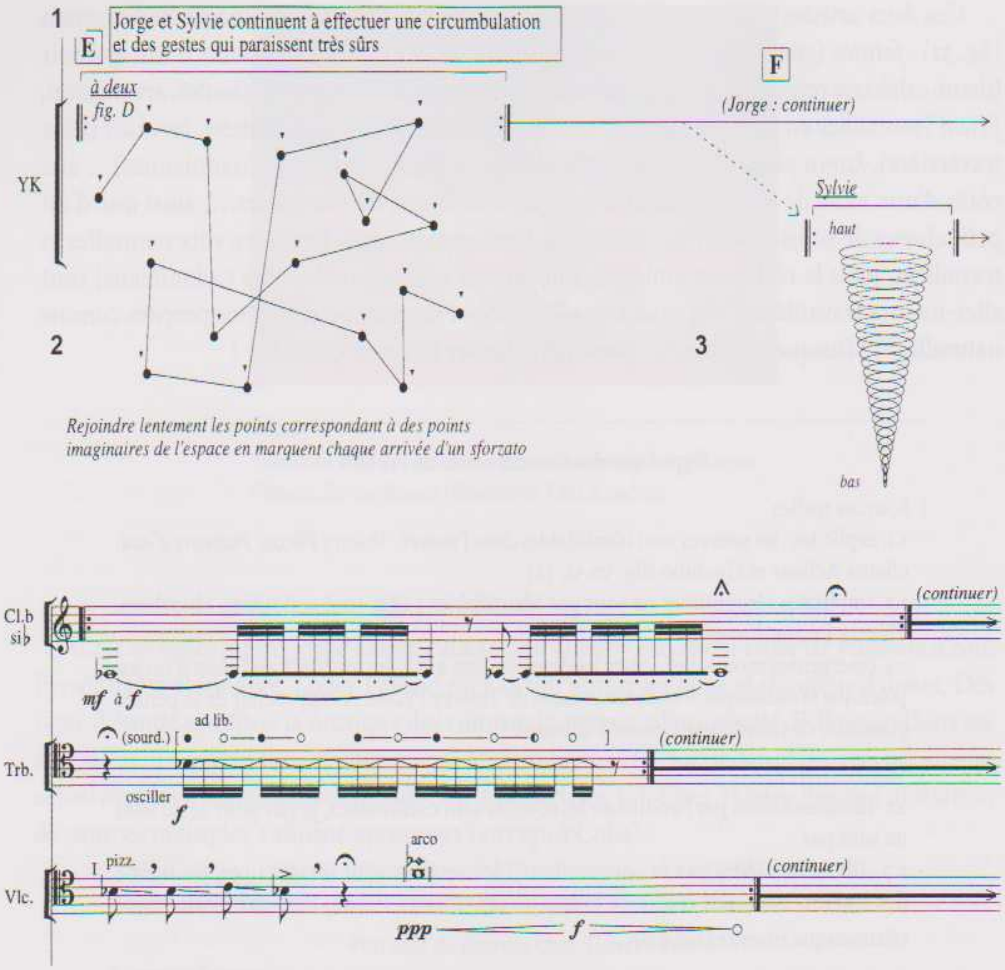


Fig. 53

Passeurs d'eau, « Chants funéraires » (p. 2). Sonnailles et ondulations instrumentales.

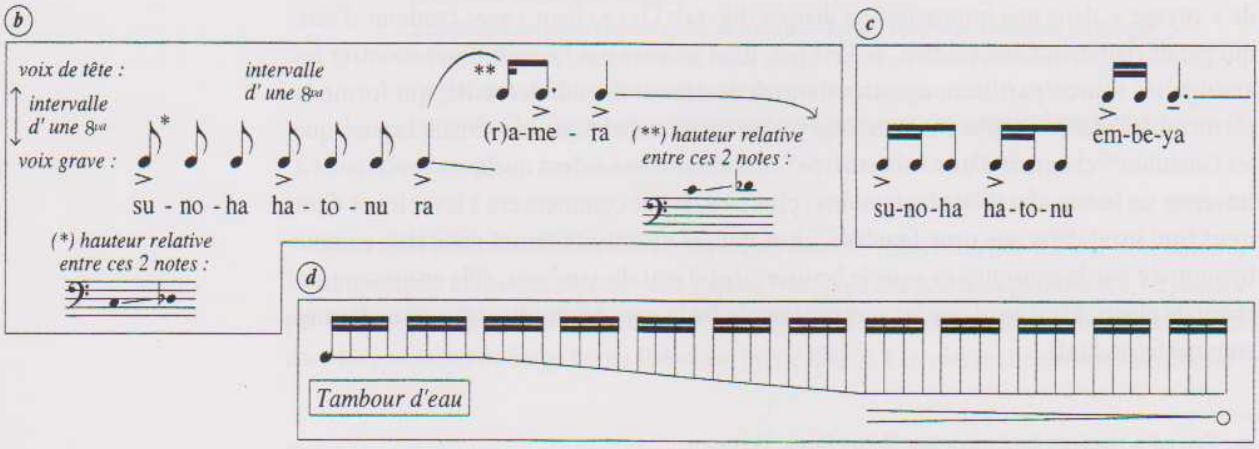


Fig. 54

Passeurs d'eau, « Chants funéraires » (p. 3). Chant chamanique pour le « voyage », inventé.

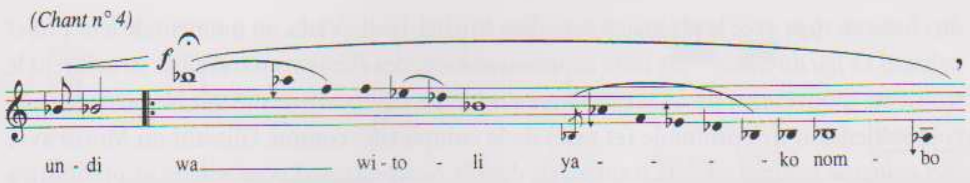


Fig. 55
Passeurs d'eau, « Chants funéraires » (p. 11). Canto de mujer, chant guahibo musicalisé par Thierry Pécou.

L'Oiseau innumérable *(2006) : la musique du Chaos-Monde*

Thierry Pécou s'inscrit également dans une tradition classique qui, comme je l'ai signalé pour Alain Berlaud, propose une forme « pure » et « absolue » de plasticité timbrique et harmonique. *L'Oiseau innumérable* est un bon exemple de ce Chaos-Monde sans rapport direct avec l'oralité, en tout cas pour son mouvement fractal : visage d'une musique-monde, ou, pour reprendre un terme deleuzien, une musique-cristal, hors du référent humain. L'œuvre est une sorte de concerto pour piano en quatre mouvements, le deuxième étant en réalité la cadence du premier (sur la partition, à peine quelques pages). Le dernier reprend les éléments « rythmiques » de cette cadence, une sorte de réorchestration du premier mouvement, le tout apporte des impressions de récurrences. Ce n'est pas un poème symphonique, mais le titre témoigne d'une inspiration poétique, même si le point de départ est une commande. D'ailleurs, explique le compositeur, la pensée de Glissant « irrigue » toute sa musique. Autres références imbriquées : Gilles Deleuze, Patrick Chamoiseau, Jean-Marie-Gustave Le Clézio. Thierry Pécou a commencé par le tissu pianistique, qui se veut mélodique et mozartien, et qui se complique par la suite. Un principe du premier mouvement est l'interpellation du piano par les solos conférés à la flûte, au violon ou aux timbales. Parmi les œuvres admirées par le compositeur se placent tout en haut Maurice Ravel et son *Concerto en sol* pour piano et, pour d'autres aspects, les musiques de Gustav Mahler et de Luciano Berio : la grande forme, le rapport symphonique/voix, la liberté du matériau (chez Berio, il est difficile de savoir comment le compositeur procède), et bien d'autres comme Steve Reich (*Desert Music*) ou John Adams (*Harmonielehre*) – références qu'il ne faudra pas rechercher dans ce mouvement en particulier. L'œuvre est traversée par d'un tremblement rythmique ; l'idée provient de la *Cohée du lamentin* :

> La Pensée du Tremblement surgit de partout, musiques et formes suggérées par les peuples. Musiques douces et lentes, lourdes et battantes. Beautés à cri ouvert. Elle nous préserve des pensées de système et des systèmes de pensée. Elle ne suppose pas la peur ou l'irrésolu, elle s'étend infiniment comme un oiseau innumérable, les ailes semées du sel noir de la terre[44] [...]

Le chaos est perceptible dans son aspect plus organisé lors du mouvement lent fractal qui cristallise le temps. Je ne décrirai pas ici le plan harmonique, les échelles musicales en quarts de ton, à partir d'une série mathématique fractale, transcrite en sons, qui a généré les accords de cordes puis les renversements grave/aigu, échelles simplifiées, tempérées. Cela mènerait trop loin, bien que la couleur timbrique soit primordiale. Mon idée est de montrer la plasticité, aussi je m'arrêterai sur l'aspect temporel. Thierry Pécou a côtoyé les théories

44. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*

du chaos en 1994 avec le plasticien canadien Michel-Louis Viala, au moment de leur projet collectif *Le Jeu du chaos*[45]. De cette expérimentation, des éléments retravaillés structurent le troisième mouvement de *L'Oiseau innumérable*. Le compositeur me semble posséder une compréhension très profonde (et rare) de la complexité, comme Glissant ou Morin avec son principe récursif, et cela transparaît depuis *Ñawpa* (1999) pour violon et orchestre à cordes. Ce terme en provenance des Andes exprime de façon dialogique un passé immédiat qui impacte le futur, et un futur qui vient vers nous. Sur la partition qu'il me prête, je trouve biffée au crayon cette lumineuse conclusion : « Le futur n'existe pas dans un absolu. Il se détermine par nos actions. En ce sens il vient vers nous. Pas de visée linéaire. »

Le principe fractal est simple (fig. 56) : chaque niveau inférieur est obtenu en enlevant le tiers central du précédent. Pour être précis, chaque étape n + 1, reprend le segment de l'étape n et le réduit du tiers ($h = 1/3$), et chaque nouveau segment est copié 2 fois : $h = \ln(2)/\ln(3)$. Il y a autosimilarité des niveaux. L'équation fractale qui engendre ce croquis[46] est dite linéaire. Les modèles non linéaires produisent des images contenant des bifurcations, celles qui sont aujourd'hui les plus appréciées. La puissance du chiffre 3 gouverne largement le troisième mouvement de *L'Oiseau innumérable*. Le même motif rythmique ternaire (durée, silence, durée) forme un rythme microscopique (niveau 1 des fig. 57 et 58), celui de la double-croche, ou macroscopique (niveau 7), celui de l'œuvre entière, en passant par les états intermédiaires. Il y a 66 mesures ; l'épicentre se trouve autour de la 33e. Mais à cette fractalité, il faut ajouter la musicalité… Du coup, la progression aboutit, selon Thierry Pécou, un peu plus loin, entre les deux coups de Gong (mesures 33-42). Dès lors, une autre découpe est envisageable, c'est pourquoi le tableau que je signale ci-après, en bas de la fig. 57, et en pointillés, contient d'autres possibilités. Dans le schéma général de ce troisième mouvement : en haut, se trouve la réduction des phénomènes musicaux, mesure par mesure ; en bas, les grandes sections que cela induit.

La musicalité (au-delà de la fractalité) réside dans cette périodicité du niveau [4], nappes harmoniques, ce qui donne un balancement régulier plein/vide. Périodiques aussi les effets de gong ou de tam-tam au niveau [5]. Je précise que la musique inverse le schéma de Cantor, car les nappes longues correspondent aux basses toujours notées en bas sur une partition.

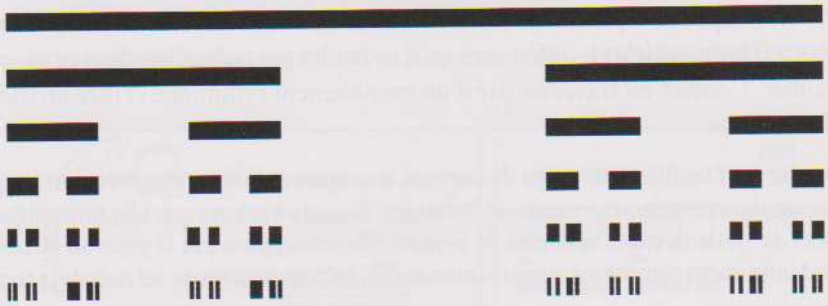


Fig. 56
Poussières de Cantor.

45. *Chaos 66*, 1994, 30 mn, Banff Centre for the Arts (Alberta), projection d'images fractales modélisées, sur une musique composée par Thierry Pécou.

46. Que Thierry Pécou découvre dans James Gleick, *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science* [1987], Paris, Flammarion, « Champs », 1991, p. 126.

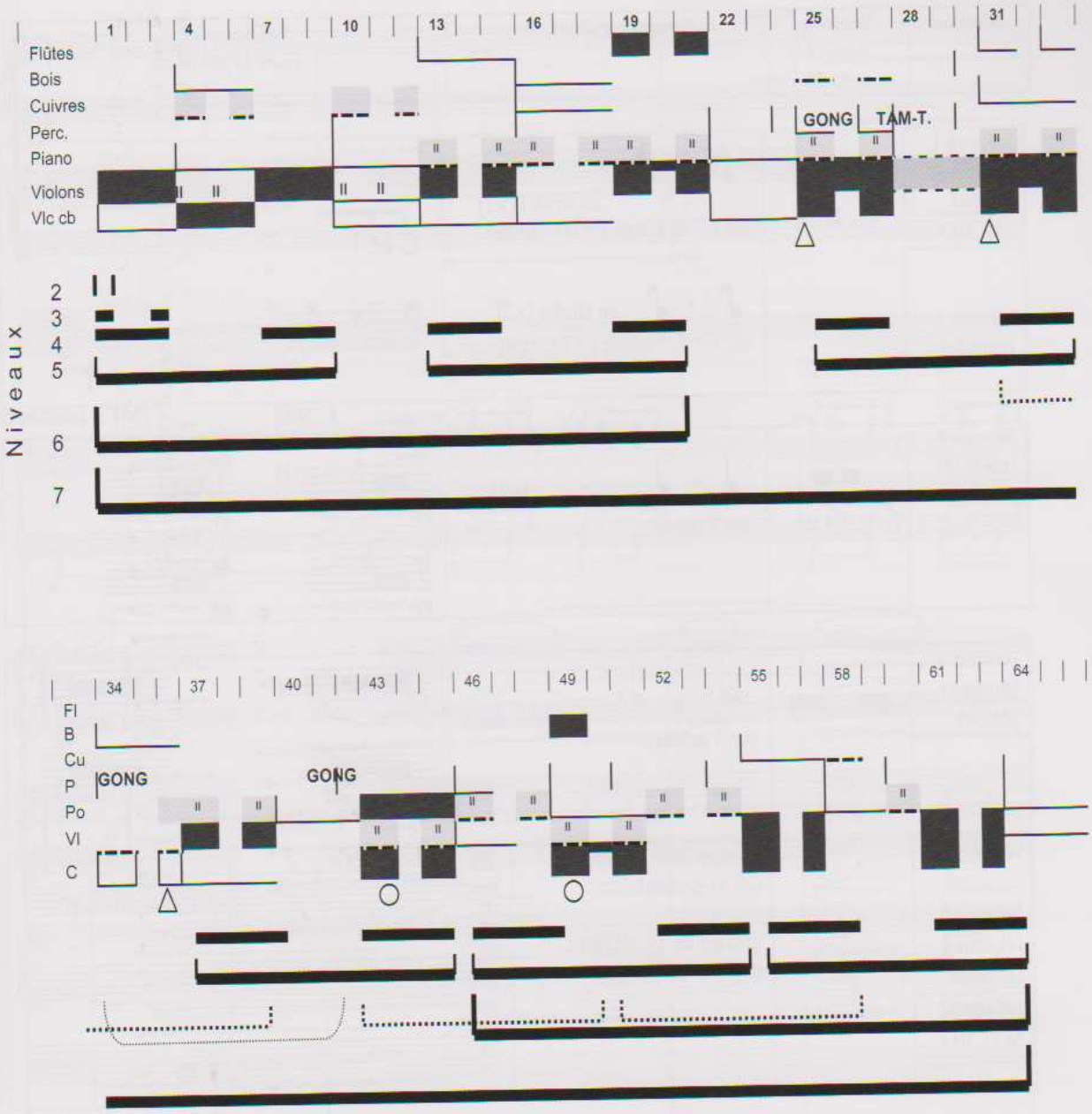


Fig. 57

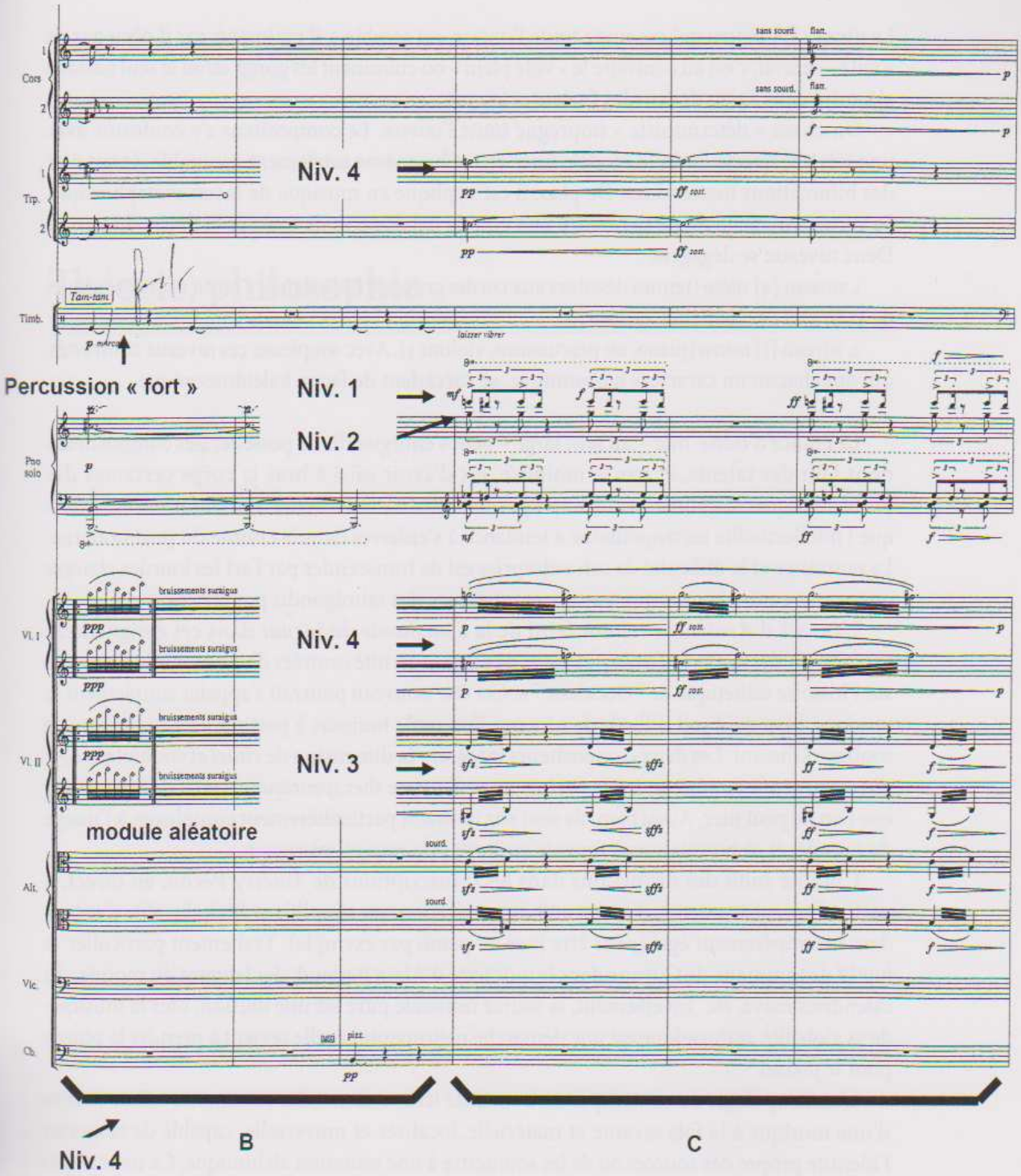
Analyse fractale de *L'Oiseau innumérable*, troisième mouvement, de Thierry Pécou : schéma rythmique dans la partition*.

* Il faudrait dans l'idéal coller ces deux parties : on verrait alors que la musique correspond au schéma des « Poussières de Cantor ». On note que dans certaines mesures, peu de choses se passent (mesures 10, 22…). Elles forment des « trous », afin de répondre au principe fractal, mais aussi pour que s'installe la pulsation du groupe de 3 mesures (niveau 3). J'ai indiqué par des triangles et ronds des symétries venant croiser ce sectionnement.

Niveaux	*Notation dans le schéma*	*Formules rythmiques*	*Exemples dans la partition*
Niveau 1 (micro-temps) MICRO	II	en triolet [x2] sur 1/3 de temps (= 1/3 cellule).	
Niveau 2 (cellule)		* en triolet [x2] sur 1/3 de mesure (= 1 temps)	
Niveau 3 (mesure)		* [x2] sur 1 mesure	
Niveau 4 (groupe) MESO		* [x2] sur 3 mesures	
Niveau 5 Niveau 6 Niveau 7 (grands groupes) MACRO		groupe de 9 mesures (*cf.* ci-contre) groupe de 18 mesures groupe intégral	

* signifie silence.

Fig. 58
Analyse fractale (suite).



* signifie silence.

Il faut imaginer à gauche (page précédente) un groupe de 3 mesures (A) très similaire à (C) venant compléter le groupe de niveau 4.

Fig. 59
Analyse fractale (suite) : les différents niveaux. Thierry Pécou,
L'Oiseau innumérable (III), mesures 28-33, p. 4.

Le niveau [7] *macro* qui recouvre toute l'œuvre, est semble-t-il malmené, car il n'y a pas de « vide » central, c'est au contraire le « vide plein » où culminent les gongs et/ou le seul passage aléatoire dans l'aigu des cordes (mesures 28-30).

Un chaos « déterministe » imprègne toute l'œuvre. Le compositeur s'y conforme avec une relative liberté, mais le modèle linéaire est lui-même totalement incapable de susciter des bifurcations inattendues. De plus, il est appliqué en musique de façon métaphorique. Sa vertu principale est de permettre une grande cohésion et de tourner la flèche du temps. Deux niveaux se dégagent :

1. niveau [4] *meso* (tenues dévolues aux cordes graves et bois aigus), « motif » joué (toujours deux fois) à des hauteurs variées ;

2. niveau [1] *micro* (piano, ou percussions, violons 1). Avec souplesse, ces niveaux contrastés, qui ont chacun un caractère harmonique, se succèdent de façon kaléidoscopique.

La France d'outre-mer – au sens large – peut s'enorgueillir de posséder des compositeurs dont l'un des talents, et pas le moindre, est d'avoir saisi à bras le corps certaines des problématiques majeures de notre époque : mondialisation, (dé)territorialisation, etc., alors que l'intellectualité métropolitaine a tendance à s'enferrer dans la crainte du postmoderne. La puissance et la difficulté de son entreprise est de transcender par l'art les lourdes charges qui pèsent contre la musique impure et inférieure des salmigondis populaires.

L'auteur d'*Amazonia* rejoint celui de la *Symphonie du jaguar* dans cet éloignement progressif « des notions d'avant-garde et de postmodernité centrées d'une manière univoque sur l'histoire esthétique de l'Occident[47] ». Cet état nouveau pourrait s'appeler simplement la *musique*, bien qu'il soit difficile de nier que l'on parle toujours à partir d'un lieu, comme le souligne Glissant. Les deux compositeurs intègrent la dimension de *rituel* et souhaitent *agir directement* sur l'auditeur, avoir parfois une efficience *thérapeutique* – vertu de la musique que l'on ne peut nier. Aussi bien, ils sont par moment particulièrement complexes, à l'image du monde, et ce nouveau sens renvoie au *corps*, à la *nature*, au *vivant*.

L'oralité subit des distorsions dans les transcriptions de Thierry Pécou, en direct, à partir d'enregistrements, d'après une interprétation, en simplifiant l'échelle afin d'entrer dans le tempérament égal (pour être joué au piano par exemple). Traitement particulier et fugitif des animaux de Guyane dans le quintette d'Alain Berlaud, des langues du monde, du calendrier maya, etc. Inversement, la source musicale pure est une illusion, ôter la musique de sa globalité anthropique est une démarche métonymique, elle revient à prendre la plume pour le *pikolèt*[48]...

L'anthropologie du contemporain a consisté ici à se demander comment réaliser ce rêve d'une musique à la fois savante et matérielle, localisée et universelle, capable de respecter l'identité propre des sources ou de les soumettre à une mutation alchimique. Ce ne sont pas les seuls, et la critique musicale les attend sur ce grand défi. Thierry Pécou fait un travail sur les différents niveaux d'« existence » des chants amérindiens au sein de son œuvre ; Alain Berlaud opte pour le plurilinguisme, le ludisme, les structures sous-jacentes. Cette question sans réponse, pour le moment, n'est pas sans lien avec la quête chamanique, le besoin de défaire les nœuds artificiels, cette croyance qu'il existe une même source où l'humain puisse s'abreuver. « Ce qui embellit le désert, dit le petit prince, c'est qu'il cache un puits… »

---

47. Jean-Luc Tamby, « Thierry Pécou. Composition », dans *L'Amour coupable*, programme du spectacle de l'opéra de Rouen-Haute-Normandie, avril 2009, p. 20-21.

48. Oiseau de Guyane au chant réputé.

Couverture : Claude Monet, *En norvégienne, ou la Barque à Giverny*, vers 1887, huile sur toile, 97,5 x 130,5 cm.
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,
sous quelque forme que ce soit, réservés pour tous pays.

ISBN : 978-2-87775-556-6

© Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013
Rue Lavoisier – 76821 Mont-Saint-Aignan Cedex
http://purh.univ-rouen.fr/