



HAL
open science

Les métamorphoses du toucan : des Wayãpi de Guyane à la musique d'Alain Berlaud

Nicolas Darbon

► **To cite this version:**

Nicolas Darbon. Les métamorphoses du toucan : des Wayãpi de Guyane à la musique d'Alain Berlaud. Musique, mondialisation et société, PURH, p. 105-118, 2024, 979-10-240-1765-5. hal-04775569

HAL Id: hal-04775569

<https://hal.science/hal-04775569v1>

Submitted on 10 Nov 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Les métamorphoses du toucan : des Wayãpi de Guyane à la musique d'Alain Berlaud¹

Nicolas Darbon
Université des Antilles, CRILLASH, Schoelcher, France

Pourquoi cherche-t-on toujours à séparer la réalité, mais jamais à la reconstruire ?
(Jérémy Nardy, *Le Serpent cosmique*)

Dans les états créatifs, je vois, non pas des sous-produits du chamanisme, mais des héritages atténués. Le chamanisme apportait jusqu'à l'extrême une façon d'entrer dans l'invisible.
(Edgar Morin, *Sur l'esthétique*)

Alain Berlaud a composé « Tukã », qui signifie toucan en Wayãpi. Les Wayãpi sont un peuple amérindien de la forêt de Guyane vivant le long du fleuve Oyapock et au-delà. Certains villages se trouvent aussi au Brésil. Alain Berlaud, qui est né à La Rochelle, ancien élève des classes du Conservatoire de Paris et de l'IRCAM, met en œuvre, dans sa musique dite contemporaine une spiritualité que l'on peut qualifier de néochamanique². Sa pièce « Tukã » est le premier des trois mouvements qui constituent une œuvre pour saxophone intitulée *Souffles d'Amazonie*. Elle s'inspire aussi bien des anciens Mayas que de la musique de Wayãpi – mais plus encore du chant du toucan, qui lui-même inspire les Wayãpi. Cet article s'intéresse donc à un double processus de (ré)appropriation : celui, personnel et même intime, exposé par Alain Berlaud, du cycle de transformation ; et celui, sociétal, de la mondialisation, conduisant à des interférences entre les cultures.

*
* *

1. Les sources d'inspiration

Je vous propose d'entrer dans la musique elle-même pour comprendre de l'intérieur la notion de cycle transformationnel.

¹ Cette analyse s'appuie sur la conférence qu'Alain Berlaud a donnée à Aix-en-Provence en 2017, ainsi que sur les entretiens et la correspondance avec le compositeur, sur ses esquisses et son journal de bord. Je remercie chaleureusement le compositeur pour sa disponibilité.

² D'autres compositeurs s'inspirent du chamanisme, cf. Nicolas Darbon, « Composition musicale et chamanisme », *Chroniques phénoménologiques*, n° 9, site Internet de l'Atelier de phénoménologie expérientielle (APHEX), Marseille, mars 2018, p. 7-15.

Au fondement de l'art et de la vie de Berlaud il y a le chamanisme. Il n'est pas étonnant que, parlant de son œuvre³, il montre la place centrale qu'occupe le chamanisme dans les activités Wayãpi. Ce compositeur a écrit « Tukã » alors qu'il résidait à Marseille entre 2016 et 2017, après avoir vécu plus de dix ans en Guyane et avant de partir à Wallis et Futuna. La pièce est achevée le 10 décembre 2017. Elle est pensée pour saxophone seul et s'inspire des *tule*, ces sortes de « clarinettes » Wayãpi de la forêt amazonienne.

Le mot *tule* désigne à la fois l'instrument de musique de la famille des clarinettes en bambou ; l'ensemble d'une dizaine d'instrumentistes-danseurs ; et le répertoire des suites de danses⁴. Jean-Michel Beaudet a écrit un livre sur les orchestre *tule* des Wayãpi intitulé *Souffles d'Amazonie*⁵ sur lequel s'est appuyé le compositeur.

La pièce « Tukã » de Berlaud repose également sur l'art de la vannerie des Wayãpi appelé *kusiwa*, développant des figures géométriques. *Kusiwa* signifie dessiner. Berlaud va donc incorporer le chant du toucan et l'art des Wayãpi à sa propre musique. Nous allons retracer le chemin qui mène de l'un à l'autre. Voici les étapes de cette lente transformation.

1. Le toucan : modèle naturel

Animal des forêts pluviales de Guyane et d'Amérique du Sud, le toucan, *tukã* en Wayãpi, qui chante à tue-tête en haut d'un arbre, impose sa présence à l'environnement sonore (fig. 1).



Fig. 1. Toucan. © Patrick Ingreneau. Avec l'aimable autorisation du photographe.

³ Cf. conférence et documents de Berlaud cités.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ Jean-Michel Beaudet, *Souffles d'Amazonie*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1997.

Le toucan à bec rouge (*Ramphastos tucanus*) est très répandu en Guyane. Nous ferons une comparaison entre ce chant et la musique inspirée du toucan des Wayãpi plus loin. Pour commencer, voici le sonagramme de son chant (fig. 2) qui a été réalisé à Petit Saut en Guyane. Il montre des harmoniques très riches ; le chant est simple, aigu, avec des valeurs rythmiques revenant de façon espacée par unité ou couple d'unités. Et cela, de manière très continue dans le temps.

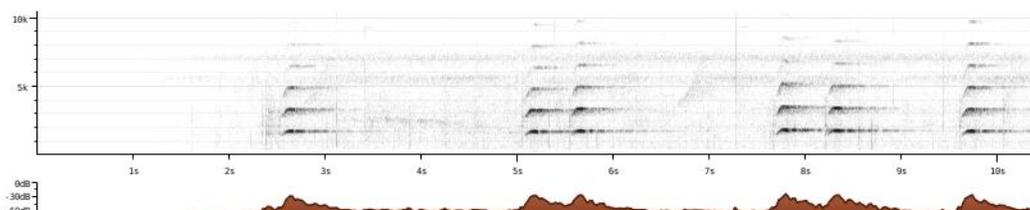


Fig. 2. Sonagramme du chant du Toucan à bec rouge enregistré par Patrick Ingremeau le 19 juin 2019, le matin, à Petit saut en Guyane. Pour accéder au fichier audio correspondant, cf. <https://www.xenocanto.org/56622> © Creative commons Attribution non commercial.

Les premières pistes du disque joint au livre *Souffle d'Amazonie* de Jean-Michel Beaudet proposent des exemples de chant du toucan et de ses dérivés instrumentaux et vocaux chez les Wayãpi. Le compositeur renvoie également à une vidéo de chants de toucans de Guyane qui obéissent au même principe, mais le chant est plus rapide et surtout s'intercale autour de l'unité (Sol2) une sorte de *clivis* glissée (La2-'Fa'2). Le chant du toucan n'est donc jamais rigoureusement le même.

2. Le *kusiwa* : art graphique et spiritualité des Wayãpi.

Berlaud est hanté à cette période de composition (juin 2017) par les motifs des Shipibo-Conibo du Pérou qu'il relie aux *icaros* des séances chamaniques avec l'*ayahuasca* qu'il a vécues il y a une quinzaine d'années. Or, il existe en Guyane un lien entre l'animal et les figures géométriques de l'artisanat, tissage, vannerie, art décoratif, tatouage. *Kusiwa* est le nom donné à l'art graphique Wayãpi. Les motifs sont dessinés sur les corps, comme la peinture faciale (fig. 3), et sur divers objets à base de résines odorantes mélangées à de la teinture végétale rouge extraite du roucou.

« Le *kusiwa* constitue de fait la structure même de la société Wajapi et sa signification va bien au-delà de sa dimension artistique. Ce répertoire codé de connaissances traditionnelles ne cesse d'évoluer (...)»⁶. » Par ailleurs, il y a des rapports symétriques entre l'homme et l'animal : les noms de personnes sont empruntés aux animaux, et ces derniers possèdent des traits humains. Un mythe Wayãpi explique que l'homme est par accident

⁶ S.a., « Les expressions orales et graphiques des Wajapi », UNESCO, site Internet du Patrimoine culturel immatériel, s.d. Consulté le 16 novembre 2019.

tombé dans le monde d'en-dessous, qui est exactement le même que celui d'au-dessus, la Terre étant plate ; il y est alors apparu comme un animal⁷.



Fig. 3. Peinture faciale © Samia Maquigny. Avec l'aimable autorisation de la photographe.

Les *tule* se déploient comme des polyphonies, au sens large, tel « Paku » le poisson ; ce que le saxophone seul aurait du mal à réaliser. En même temps, Berlaud peint beaucoup le port de la Joliette, où donne son appartement marseillais. Tout cela suscite chez lui des correspondances entre les motifs enlacés du *kusiwa* et la musique. Il existe un continuum entre l'animal et le *kusiwa*, et aussi entre la danse et la musique. Cela dit, le toucan n'est pas le type d'animal le plus représenté chez les Wayãpi.

Les motifs *kusiwa* imitent des caractéristiques de l'animal, des géométries qu'il porte sur lui ; ces motifs se ressemblent d'une ethnie à l'autre ; par exemple, le motif du serpent⁸ (fig. 4) :



Fig. 4 a, b, c. Motifs autour du thème du serpent dans différentes ethnies amérindiennes d'Amazonie.

Il existe donc une correspondance entre *tule* et vannerie⁹. Cette dimension globale inter-artistique et cosmologique des Wayãpi est cruciale pour Berlaud ; impossible de séparer l'étude de la musique, les arts et l'expérience spirituelle. Ce que sa création musicale, fût-

⁷ Pierre Grenand, *Introduction à l'étude de l'univers Wayãpi : ethnoécologie des Indiens du Haut-Oyapock, Guyane française*, Paris, SELAF, 1980, p. 42.

⁸ Cf. Pierre Déléage, « Les répertoires graphiques amazoniens », *Journal de la société des américanistes* vol. 93 n° 1, Société des Américanistes, Musée de l'Homme, Paris, 2007, p. 107.

⁹ Ce que confirme Jean-Michel Beaudet, *op. cit.*, p. 116.

elle dans un langage dit contemporain, cherchera à réaliser. Els Lagrou explique bien le rapport avec l'art abstrait et la spiritualité dans les graphismes sur des corps : « les sociétés amérindiennes, surtout en Amazonie, produisent très peu de figuration. Si peu, que l'on pourrait se demander si les Amazoniens sont "iconophobes"¹⁰ ». Carlo Severi ajoute que « pour l'art "spirituel" (synonyme d'"abstrait") que prône Kandinsky, le monde n'est donc plus le sujet de la représentation. Ce que l'artiste doit viser, délaissant les apparences, c'est l'acte mental que la perception du monde suppose¹¹. »



Fig. 5. Motif *piãwanape* pour un *ulupěanã*, tamis à maille serrées wayãpi. Détail d'une photo publiée dans Damien Davy, « Vanneries amérindiennes de Guyane. Des usages et des symboles », *Une saison en Guyane* n° 10, février 2013, p. 34. Consulté le 22 novembre 2019. © Avec l'aimable autorisation de Damien Davy.

La géométrie opère comme une *chimère*, elle capture le regard et l'emmène vers un au-delà. Le dessin est une transformation de l'objet figuré vers une abstraction (cf. fig. 5, motifs d'un tamis) ; et celle-ci devient un « chemin¹² » qui capture et transforme notre regard.

Le dessin d'un motif de base part d'un répertoire de quatre gestes parmi lesquels le point ou le chevron, appelés motifs originels. Le chevron se dessine en faisant un trait vers le haut prolongé d'un trait vers le bas. Un carré, qui est un motif de base pour réaliser des motifs plus élaborés et nommés (comme la tortue) est ainsi dessiné en deux fois : en deux chevrons assemblés. (Fig. 6, ci-après)

Pour structurer sa pièce musicale, Berlaud utilise certains de ces motifs de base *kusiwa* : triangles pleins, pointes en haut ▲ ou en bas ▼, et carré plein ■ ; ceux-ci alternent avec les motifs musicaux *A A B B...* Ce pattern s'inscrit dans quatre grandes parties caractérisées par des types de sons harmoniques, multiphoniques, etc. Ce qui donne (fig. 7, ci-après).

¹⁰ Els Lagrou, « Le graphisme sur les corps amérindiens », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire de l'art*, n° 13, dossier *Pièges à voir, pièges à penser*, Musée du Quai Branly, Paris, 2011, p. 76.

¹¹ Carlo Severi cité dans *ibid.*, p. 77.

¹² *Ibid.*, p. 84.

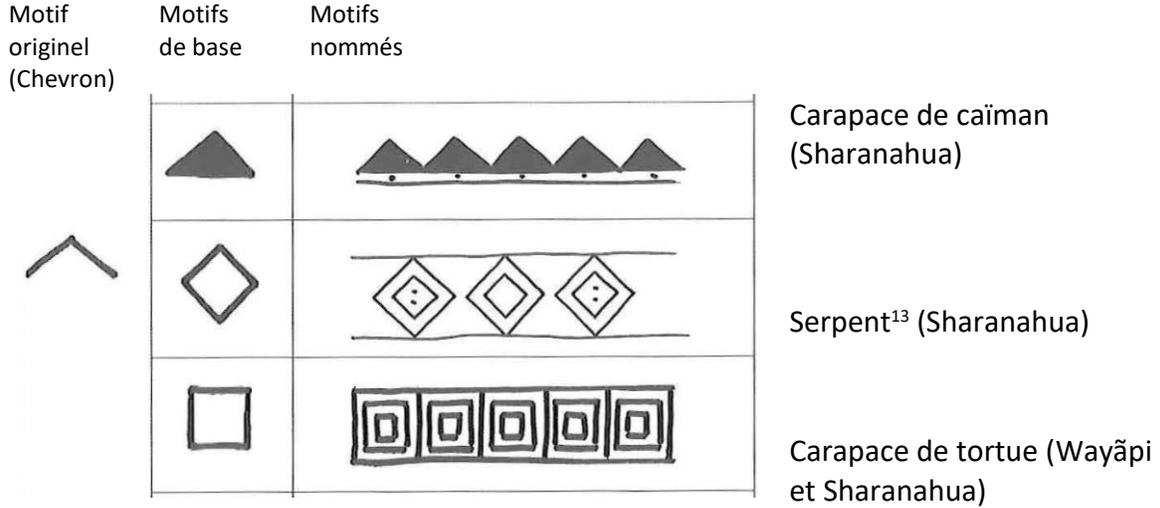


Fig. 6. L'engendrement des motifs à partir d'un motif original. Reproduit dans Pierre Déléage, « Les répertoires graphiques amazoniens », *Journal de la société des américanistes*, vol. 93 n° 1, Société des Américanistes, Musée de l'Homme, Paris, 2007, p. 102. © Avec l'aimable autorisation de Pierre Déléage.

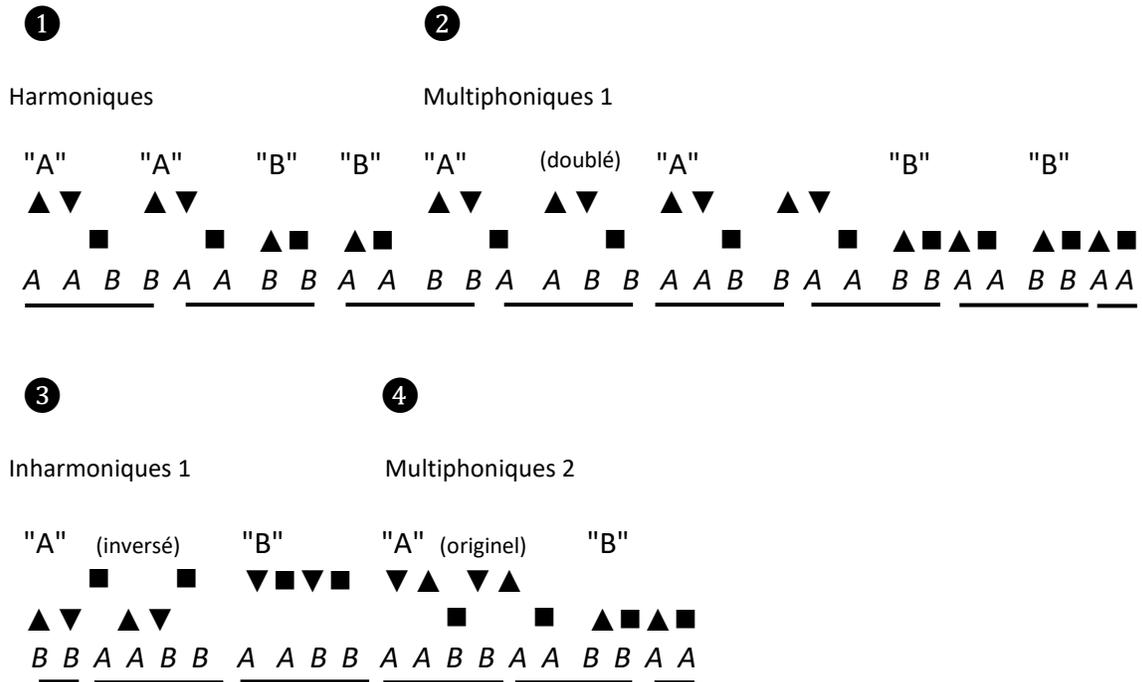


Fig. 7. Plan général de « Tukã » d'Alain Berlaud. D'après la page d'esquisse du compositeur.

¹³ Monstre serpentiforme du fond des eaux. (Précision fournie par Damien Davy.)

3. La musique et la danse wayãpi

Dans la fig. 7, on note qu'en plus de la ligne (en haut) des motifs nommés "A", "B", le compositeur a placé une autre ligne structurante (en bas) : [A A B B], ce formant étant répété jusqu'à la fin. En effet, la structure de la pièce *tule* des Wayãpi suit une forme [B A B A] [C A C A], répétée. Et le motif A est même utilisé dans toute la suite de danse *moyutule*, tissé avec d'autres motifs que ceux utilisés pour la 14^e pièce « *tukã* » (motifs B et C)¹⁴.

La musique amérindienne est répétitive ; la répétitivité, pour ne pas dire la quantité, est l'objectif recherché¹⁵. Les géométries en vannerie comme dans les morceaux de musique sont non finis, « à fin ouverte », sans rechercher la transe¹⁶. Ils sont joués dans un continuum de pâte sonore, ce à quoi l'enchâssement des durées et la fluidité rythmique contribuent. Voici les formants A et B qui constituent la mélodie du *tule*, dans la transcription réalisée par François Picard (fig. 8) :



Fig. 8. Motif mélodique de la pièce « Tukã ». Transcription simplifiée en écriture occidentale moderne, d'après François Picard, « *Whooze zat song*. Un jeu sonore sur les musiques irréductibles », *Cahiers d'ethnomusicologie* n° 26, Société française d'ethnomusicologie (SFE), Ateliers d'ethnomusicologie (ADEM), Genève, 2013, p. 62.

Comme un bambou n'ayant pas de trou ne peut jouer qu'une hauteur, pour réaliser une mélodie les notes circulent d'un instrument l'autre. Les suites de danses Wayãpi sont donc jouées par un ensemble d'instruments alternant. À l'inverse, la pièce de Berlaud est un solo pour saxophone. Concernant le timbre de l'instrument *tule* appelé aussi *tulemytera*, à mettre en regard de celui du saxophone utilisé par Berlaud, il faut savoir que le *tule* est un tube évidé de longueur variable ; instrument à anche simple, il fait partie de la même famille que le saxophone et la clarinette, à la différence qu'il est idioglotte (la languette vibrante n'est pas une pièce rapportée).

La danse, associée à la musique correspondante aux *tule* avec des sonnailles (*kawai*), s'exécute sur une place du village. Une bonne dizaine de danseurs-musiciens forment une chaîne, chacun posant sa main droite sur l'épaule gauche de musicien devant lui, sauf le premier¹⁷. Ce dernier, le *dzale'et*, dirige la musique, la danse et la cérémonie. La

¹⁴ Cf. Jean-Michel Beaudet, *op. cit.*, p. 98, 103.

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 115.

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 114.

¹⁷ Pour la danse Wayãpi, on consultera avec fruit : Jean-Michel Beaudet, « Polay, Uwa : danser chez les Wayãpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des Basses Terres d'Amérique du Sud », *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 85, Paris, 1999, p. 215-237. Ainsi que : Jean-Michel

chorégraphie d'un *tule* qui se fait *sinistrorsum*, quasi circulaire sans revenir sur elle-même, avec des reculs. Les musiciens-danseurs sont quasi synchrones et homokinésiques¹⁸ avec des accents marqués par le pied droit, à plat. Alain Berlaud demande également à son saxophoniste d'utiliser le pied (fig. 14-C, ligne inférieure). Ses pas imitent le balancement que fait le toucan, repris dans les pas dansés des Wayãpi. En effet les mouvements du *tule* correspondent à son thème animalier. Ainsi pour « Tukã » de la suite Wayãpi : « tout en jouant, les musiciens sont accroupis et sautillent de côté comme l'oiseau [le toucan] sur l'arbre¹⁹. » Ceux-ci prennent plaisir à représenter la nature et à prendre la place des animaux. Si les musiciens « ne se prennent pas pour des oiseaux²⁰ », Beudet rapporte que « les origines de la musique sont hors de l'humain²¹ ». Les premières pièces du CD précité de Beudet qui sont reliées au toucan montrent bien que la musique et l'animal sont très proches :

Le toucan, oiseau répandu dans toutes les forêts amazoniennes, est pris comme modèle pour des compositions appartenant à différentes formes musicales. Si la similitude entre les pièces présentées [dans le disque] et le chant de l'oiseau est claire, il importe de ne pas oublier que le sujet de ces musiques peut également prendre en compte son comportement (courbe du vol, sautaillement, claquements du bec, inclinaison de la tête...). Le toucan est souvent apprivoisé ; bien qu'il lui arrive de pincer avec son bec, il est apprécié dans les villages d'Amazonie pour son caractère gai et plaisantin²².

4. L'élaboration d'une partition « contemporaine »

Les multiphoniques du saxophone.

C'est le 13 juin 2017 qu'Alain Berlaud rencontre le saxophonique Joël Versavaud, qui sera le déclic pour la création de cette œuvre. Ils collaborent pour l'étude des sons multiphoniques qui seront choisis dans « Tukã ». Une longue expérimentation eut lieu deux semaines plus tard (fig. 9, ci-après).

Les sonorités très riches et bruiteuses renvoient aux sons des *tule*. Dans un manuel didactique, Marcus Weiss a décrit une série de multiphoniques au saxophone ténor²³ (manuel dont se servent Versavaud et Berlaud). Par exemple, le son n° 21 de Weiss est proche de celui de Berlaud noté B dans la fig. 11. Les multiphoniques sont déterminés par le doigté, le type de saxophone et de anches, et de manière générale, le jeu de l'instrumentiste. Le compositeur a griffonné, à l'écoute de l'énoncé quasi intégral des sons,

Beudet, « Le lien. Sur une danse des Wayãpi (Amazonie) », *Protée*, vol. 29 n° 2, Chicoutimi, Université du Québec, p. 59-66.

¹⁸ Jean-Michel Beudet, « Le lien... », *op. cit.*, p. 61.

¹⁹ Jean-Michel Beudet, *Souffles d'Amazonie*, *op. cit.*, p. 83.

²⁰ *Ibid.*, p. 185.

²¹ *Ibid.*, p. 143.

²² *Ibid.*, p. 201.

²³ Marcus Weiss, *The Techniques of Saxophone Playing*, Kassel, Bärenreiter, 2010, exemple 21.

les multiphoniques qu'il a choisi : « avec battement granulaire », « très bon spectre »... Ce qui donne le réservoir de sons pour son œuvre (fig. 10, ci-après).



Fig. 9. Joël Versavaud et Alain Berlaud, Conservatoire de Marseille, 27 juin 2017. © Avec l'aimable autorisation du compositeur.

Souffles d'Amazonie : ordre croissant des multiphoniques/tulé fonctionnant d'après l'enregistrement du 27 juin 2017

à Joël Versavaud,

alain berlaud
3 octobre 2017

Saxophone ténor Selmer série III, bec Vandoren T20, Anches Vandoren 4.

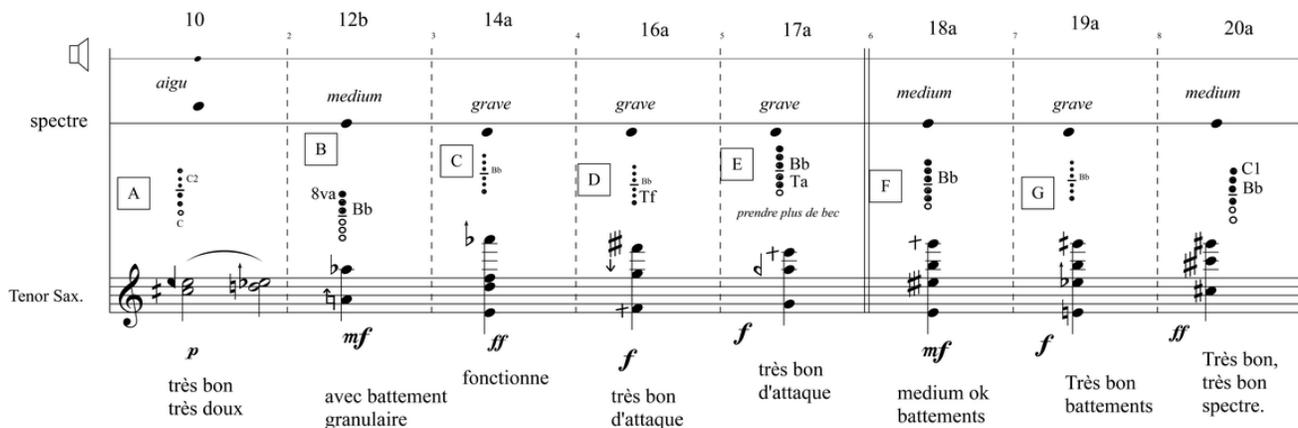


Fig. 10. Tableau des sons multiphoniques choisis par A. Berlaud.
© Avec l'aimable autorisation du compositeur

L'écriture

Les motifs de la pièce *tule A* et *B* (fig. 9) sont les *modèles générateurs* pour l'ensemble de la pièce de Berlaud qui sont transformés par *saturation*, ou sous forme de doubles-croches donnant des blocs *archétypes*. Il faut dire qu'une caractéristique de la pièce Wayāpi est ce passage central rapide que je désigne d'une croix (X) dans la fig. 8 et la fig. 10. La tableau suivant récapitule le processus général de transformation : le début du motif *tule* Wayāpi (fig. 11) est transposé en multiphoniques (fig. 12) et travaillé pour fournir l'œuvre musicale finale (fig. 13). De la musique *tule* des Wayāpi à la partition d'Alain Berlaud :

Fig. 11
Motif *tule*
Wayāpi

ta'i
ta'i
yakāngapiya
mīte
māmā

La i +
La i
Sol i
Mi i
Do#i

Fig. 12
Multiphoniques
du saxophone

Tenor Sax.

Fig. 13
Œuvre musicale

extrêmement marqué et saturé

quasi gliss.

ppp

ppp

Fig. 11 : Début de « Tukā », suite *moyutle* des Wayāpi, transcription de Jean-Michel Beaudet, *op. cit.*, p. 112.

Chaque ligne correspond à un instrument *tule* (joué à plusieurs) dont les noms sont donnés à gauche.

Chacun ne joue qu'une seule hauteur. © Beaudet, DR.

Fig. 12 : Alain Berlaud, « Tukā » : la même mélodie avec des sons multiphoniques du saxophone choisis par le compositeur. © Avec l'aimable autorisation d'Alain Berlaud.

Fig. 13 : *Idem*, esquisse de la partition saisie sur ordinateur par le compositeur, inédit, p. 4. Ligne du haut, saxophone ; ligne du bas, pieds du soliste. (Les musiciens Wayāpi tapent du pied en jouant.)

© Avec l'aimable autorisation d'Alain Berlaud.

5. Le cycle infini de la (re)création

Un processus universel

Le calendrier maya Tzolkin est au cœur de la vie spirituelle d'Alain Berlaud, depuis plus de vingt ans, et sous-tend des œuvres musicales telles que *Cœur* (2003), pour quatre voix, grand ensemble et électronique, créée à l'IRCAM avant que Berlaud ne parte en Amérique.

Berlaud explique sa conception du processus de transformation qui est valable bien au-delà de la musique ; processus qu'il tire de son enseignement spirituel. Ce processus est un cycle qui se décompose en quatre phases. Les commentaires ci-après sont issus de ses propos²⁴ :

L'INITIATION est la prise d'information.

Dans « Tukã », il s'agit de la musique des Amérindiens, bruiteuse et riche du point de vue harmonique, de même que les sons de la forêt. Un paradoxe de la création est d'aller à cette prise d'information, dans une démarche anthropologique ou autre, tout en sachant qu'il faut être Amérindien pour comprendre la pensée Amérindienne. Un compositeur possède sa propre poésie.

La PURIFICATION est le moment du choix.

Après l'utilisation des outils de l'analyse. Berlaud cherche la correspondance des éléments amazoniens, comme les pics harmoniques du chant du toucan, et le *tule* avec le multiphonique d'un saxophone ténor. Berlaud note « bon » sous le multiphonique du saxophone qui lui convient, après écoute et discussion avec le musicien : il supprime plus des 3/4 des multiphoniques possibles tels que joués par Joël Versavaud.

La TRANSFORMATION est la phase de composition.

Elle consiste à traduire sa personnalité propre. Il ne s'agit pas de faire venir les Amérindiens sur une scène à Marseille pour qu'ils jouent « tel que » dans la forêt, à l'instar des concerts actuels. Mais de produire ce « nous » qui se développe dans l'imaginaire du compositeur, son agencement, son petit rituel. Un claquement de doigts, des cliquetis sur les clefs du saxophone font penser au poisson, selon le compositeur – tout n'est pas donc reproduction du toucan ou du *tule*, mais aussi de l'environnement amazonien.

Le MURISSEMENT est l'exécution sonore.

C'est l'interprétation par le saxophoniste ; la parole, la restitution, la réalisation. Le compositeur se retire alors. Ce n'est plus qu'un pont. L'acte final est confié à Joël Versavaud, qui à son tour apporte sa propre imagination. Le mûrissement pour les Amérindiens, c'est

²⁴ Entretien au domicile marseillais du compositeur le 12 octobre 2017.

le rituel restituant selon leur imaginaire le cri du toucan. La mise en espace d'une musique électroacoustique est elle-même un mûrissement ; le lieu qui vibre, à son tour, agit sur celui qui perçoit.

Le calendrier maya *Tsolkin*

Ce cycle provient du calendrier Maya Tsolkin (fig. 14) qui décrit ces quatre étapes, représentées par des couleurs : Initiation : ROUGE ; Purification : BLANC ; Transformation : BLEU ; Mûrissement : JAUNE ; et des glyphes (ou *kin*, ou soleils mayas) : dragon, vent, nuit, graine, qui comme les couleurs contiennent des significations astrologiques.

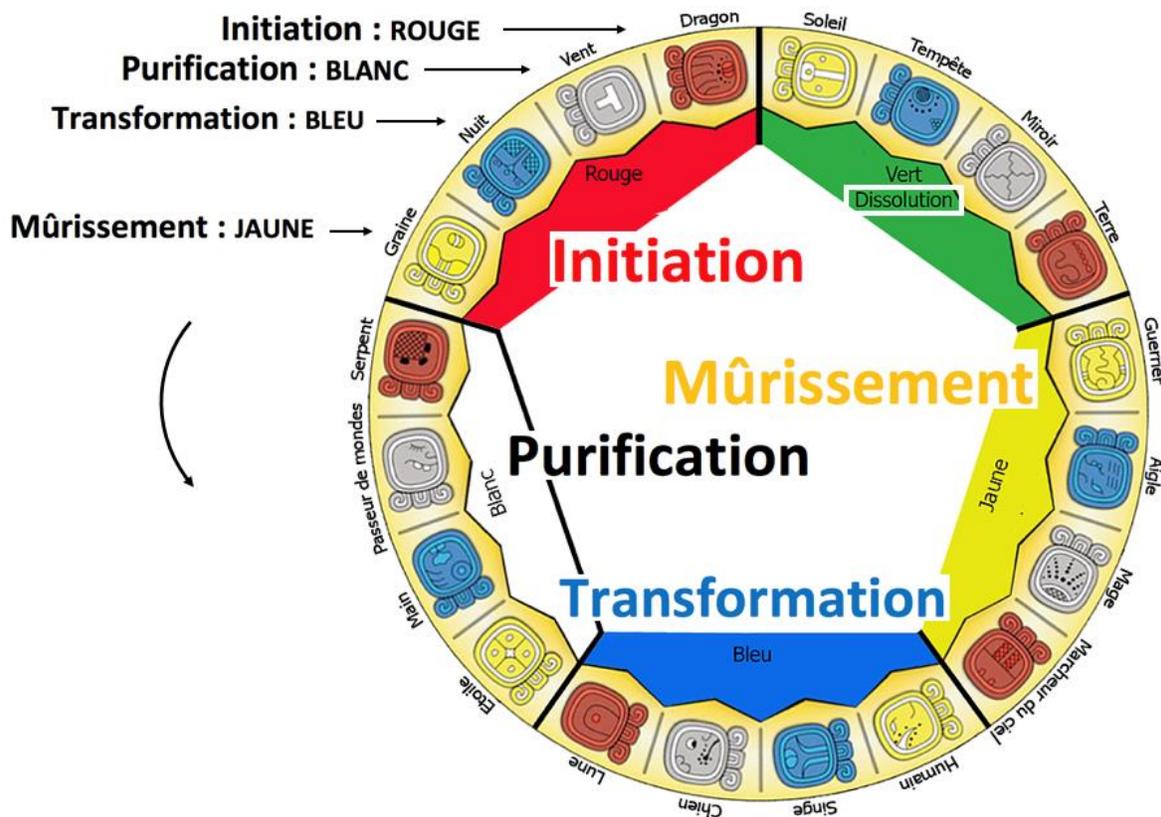


Fig. 14. La roue du calendrier Maya Tsolkin, annotations d'après des entretiens de l'auteur avec Alain Berlaud.

Une fois ce cycle réalisé, alors seulement nous sommes capables d'entendre une autre information et de repartir sur un nouveau cycle. « C'est un peu *New Age*... reconnaît

Berlaud, assez loin des vrais chamanes, mais le principal, c'est de l'utiliser comme un outil ouvert que chacun peut adapter à sa façon, non comme un dogme²⁵. »

Emboîtements paradoxaux

Selon moi, ce processus semble exister à toutes les échelles et incorporer en lui d'autres cycles. Ainsi Joël Versavaud, lorsqu'il joue la pièce, met en œuvre à son tour, en un espace de temps plus court, ce cycle entier. Il restitue la pièce de Berlaud et ne fait pas que la restituer. Il la transforme par le prisme de sa propre personnalité. Et par conséquent, un cycle entier est contenu dans la phase 4 d'un cycle, l'interprétation musicale. Cet emboîtement de cycles est incessant et instantané ; même « entre des chants d'oiseaux, il existe un instant de silence, car on a besoin de temps, de mûrissement, de réflexion », explique le compositeur.

Fig. 15. Alain Berlaud, *Quintette avec clarinette* (2006), page 2 de la partition saisie par le compositeur, avec des indications d'oiseaux ajoutées par l'auteur. © Avec l'aimable autorisation du compositeur.

En outre, un cycle reprend un autre cycle ; la musique des *tule* se réalise à partir du chant du toucan. Ainsi Berlaud ne fait que "reprendre" un élément qui matérialise un cycle préexistant des Amérindiens. Lorsqu'il écrivait un quintette pour clarinette et quatuor à cordes en hommage à Wolfgang Amadeus Mozart (il voulait une musique volubile en phase avec le style de l'Autrichien)... c'est alors qu'il entendit le cri d'un oiseau de Guyane :

²⁵ Alain Berlaud, entretien cité.

« *kikiwi...* », émis dans son jardin à Rémire en Guyane. Ce cri qui ressemblait à certains couacs bruyants de la clarinette fut aussitôt inséré dans la pièce musicale, en compagnie d'autres congénères : caciques, grenouilles, et le vent dans les palmes (fig. 15).

Ces reprises et transformations peuvent avoir également des limites. Pour revenir à « Tukâ », la pièce des Wayãpi, François Picard montre que cette musique perd tout son pouvoir lorsqu'elle n'est pas jouée par les Wayãpi, parce qu'elle ne peut être séparée de la danse, du rituel, de la symbolique, du timbre singulier des *tule*²⁶. Pour cela, l'ethnomusicologue réalise un montage son et image humoristique, en fournissant une transcription moderne de la pièce, différente de celle de Beaudet.

Autre paradoxe : la spatialisation est certes une restitution, comme nous l'avons vu, mais celle-ci existe déjà dans l'acte de composition : « tu composes quand tu prévois la spatialisation » ; la phase 4 est donc prévue dans la phase 3.

*
* *

Je finirai en faisant un parallèle avec l'ensemble des problématiques liées aux musiques actuelles dans le contexte de la globalisation, celle-ci considérée comme un « rouleau compresseur ». Voici quelques tendances qui méritent discussion.

La première tendance est la "plastification" – la transformation et pollution des éléments matériels et immatériels sous l'empreinte de la modernité – au sens, pour la musique, d'électrification et d'amplification sonore, ce qui n'existe pas dans « Tukã » : toucan, *tule*, saxophone.

Ensuite l'inculturation : la modification d'une culture traditionnelle selon les critères d'une autre dite moderne, mais « Tukã » a été écrit loin des Wayãpi, sans contact avec eux, ni volonté d'interaction, de dialogue, de rencontre, même si le compositeur a très longuement vécu en Guyane et rencontré les amérindiens.

Autre tendance, la spectacularisation : la pièce de Berlaud n'est pas une mise en spectacle d'une culture, mais un spectacle autonome.

La désacralisation : Berlaud tient compte de la sacralité des Wayãpi, sans y prétendre, certainement en « laïcisant » la mélodie du *tule*, mais il la re-sacralise, dans la mesure où, pour lui, la musique et sa restitution entre dans un processus spirituel, au sens large.

L'urbanisation concerne peu le style musical du compositeur (il ne s'agit pas de « musique urbaine » par exemple) et moins encore son style de vie.

²⁶ François Picard, « *Whooze zat song*. Un jeu sonore sur les musiques irréductibles », *Cahiers d'ethnomusicologie* n° 26, Société française d'ethnomusicologie (SFE), Ateliers d'ethnomusicologie (ADEM), Genève, 2013, p. 55-71.

L'innovation à l'évidence est une donnée présente dans cette œuvre qui cherche, non des prouesses technologiques, mais des sonorités nouvelles, des multiphoniques.

La standardisation est à la fois évidente et absente : « Tukã » est de la "musique contemporaine" occidentale, celle-ci se répandant dans le monde, mais elle est à ce point confidentielle qu'elle ne peut pas être considérée comme appartenant à un standard aux allures hégémoniques.

Si l'on passe du plan sociétal à celui de l'intimité compositionnelle, « Tukã » met en lumière une conception du cycle de transformation, conception à la fois intérieure, universelle et métaphysique. Une pensée extra-occidentale chamanique influe profondément sur un compositeur au langage tout à fait "moderne". Il s'agit d'une mondialité imaginaire autour d'un bien commun : les racines ancestrales de la spiritualité reliée à la nature.

Références bibliographiques

- BEAUDET Jean-Michel, *Souffles d'Amazonie*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1997.
- BEAUDET Jean-Michel, « Polay, Uwa : danser chez les Wayãpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des Basses Terres d'Amérique du Sud », *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 85, Paris, 1999, p. 215-237.
- BEAUDET Jean-Michel, « Le lien. Sur une danse des Wayãpi (Amazonie) », *Protée*, vol. 29 n° 2, Chicoutimi, Université du Québec, 2001, p. 59-66.
- BEAUDET Jean-Michel, Pawe, Jacky, *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*, Paris, CTHS, 2010. NOTE 16
- BERLAUD Alain, documents pour la conférence donnée à Aix-en-Provence à propos de son œuvre « Tukã », dans le cadre du colloque *Création, musiques du monde et technologies : problèmes, outils, méthodes*, Aix-en-Provence, Faculté ALLSH, Aix-Marseille Université, vendredi 1^{er} décembre 2017.
- BERLAUD Alain, « Sur le vif. Anthropologie et création musicale », *Journal du Griii* n° 3, s.l., 9 avril 2021, p. 4-22.
- BERLAUD Alain, carnets et journaux de bords, inédits, confiés à l'auteur.
- DARBON Nicolas, « Aux sources du Tout-monde : Thierry Pécou et Alain Berlaud », Philippe Cousinié, Pierre Albert Castanet (eds.), *Normandie Impressionniste*, Rouen, PUHR, 2013, p. 117-142.
- DARBON Nicolas, *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Paris, Garnier Classiques, 2018. Particulièrement : « La protest-song du fleuve (reggae) [Wayana Boys] » p. 40-41 ; chap. « Alain Berlaud ou l'océan des rêves » p. 257-268 ; « Pascal Arnault et Tawayakale [Guillaume Kouyouri] ou le réveil des humbles » p. 269-284.
- DARBON Nicolas, « Composition musicale et chamanisme », *Chroniques phénoménologiques*, n° 9, Atelier de phénoménologie expérientielle (APHEX), Marseille, <https://sites.google.com/site/aphexmarseille/chroniques-phenomenologiques>, mars 2018, p. 7-15.

- DARBON Nicolas, LE FUR, Iris, « *Matariki* d'Alain Berlaud et le mythe māori : genèse d'une œuvre multisensorielle », *Journal du Griii* n° 4, s.l., 24 avril 2021, p. 2-18.
- DAVY Damien, « *Vanneries et vanniers* ». *Approche ethnologique d'une activité artisanale en Guyane française*, thèse, Université d'Orléans, 2007.
- DAVY Damien, « Vanneries amérindiennes de Guyane. Des usages et des symboles », *Boukan, le courrier ultra-marin & Une saison en Guyane*, www.une-saison-en-guyane.com/article/culture/vanneries-amerindiennes-de-guyane-des-usages-et-des-symboles, s.d. Consulté le 22 novembre 2019.
- DÉLÉAGE Pierre, « Les répertoires graphiques amazoniens », *Journal de la société des américanistes*, vol. 93 n° 1, Société des Américanistes, Musée de l'Homme, Paris, 2007, p. 97-126.
- GALLOIS Dominique Tilkin, *Kusiwa : pintura corporal e arte grafica wajãpi*, Rio de Janeiro, Museu do Índio-FUNAI, Centro de trabalho indigenista, Núcleo de história indígena e do indigenismo, 2002.
- GRENAND Pierre, *Introduction à l'étude de l'univers Wayãpi : ethnoécologie des Indiens du Haut-Oyapock, Guyane française*, Paris, SELAF, 1980.
- LAGROU Els, « Le graphisme sur les corps amérindiens », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire de l'art*, n° 13, dossier *Pièges à voir, pièges à penser*, Musée du Quai Branly, Paris, 2011, p. 76.
- LE FUR Iris, « Alain Berlaud : entre sons et formes, la promesse d'un voyage », *Journal du Griii* n° 3, s.l., 9 avril 2021, p. 2-3.
- LE FUR Iris, cf. DARBON Nicolas
« Les expressions orales et graphiques des Wajapi », UNESCO, Patrimoine culturel immatériel, <https://ich.unesco.org/fr/RL/les-expressions-orales-et-graphiques-des-wajapi-00049>, s.d. Consulté le 16 novembre 2019.
- MORIN Edgar, *Sur l'esthétique*, Paris, Laffont, 2016.
- NARDY Jérémy, *Le Serpent cosmique. L'ADN et les origines du savoir*, Genève, Georg, 1997.
- PICARD François, « *Whooze zat song*. Un jeu sonore sur les musiques irréductibles », *Cahiers d'ethnomusicologie* n° 26, Société française d'ethnomusicologie (SFE), Ateliers d'ethnomusicologie (ADEM), Genève, 2013, p. 55-71.
- WEISS Marcus, *The Techniques of Saxophone Playing*, Kassel, Bärenreiter, 2010.

Ressources électroniques (consultées entre le 7 et le 18 novembre 2019) :

- Alain Berlaud, par Kef Connects : <https://www.youtube.com/watch?v=g14jEiPVzSU>, déposée le 4 août 2015.
- Alain Berlaud, site internet officiel du compositeur : <https://alain-berlaud---compositeur-et-peintre-23.websself.net>.
- Chants de toucans de Guyane citée par Berlaud : <https://www.youtube.com/watch?v=s3DUbfeZrQ0>, déposée le 30 mars 2015.
- Marcus Weiss, site du livre *The Techniques of Saxophone Playing*, avec les sons mutliphoniques : https://www.baerenreiter.com/materialien/weiss_netti/saxophon/multiphonics.html.

« Wayãpi », « Wayampi », « Oyampi », pistes sonores, catalogue accessible sur le site du Centre de recherches en ethnomusicologie (CREM), <https://archives.crem-cnrs.fr>.