



HAL
open science

Écouter les Visions de Zad Moulaka

Makis Solomos

► **To cite this version:**

| Makis Solomos. Écouter les Visions de Zad Moulaka. 2008. hal-00770142

HAL Id: hal-00770142

<https://hal.science/hal-00770142>

Submitted on 4 Jan 2013

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.

Écouter les *Visions* de Zad Moultaqa

Makis Solomos

Notice du CD Zad Moultaqa, *Visions*, L'empreinte digitale, 2008, ED 13231, p. 12-22, 29-39, 91/5-82/14.

COHÉRENCES

L'itinéraire de Zad Moultaqa va peut-être à l'encontre du *Zeitgeist*. Voici déjà quelques années que – en réaction aux philosophies du décentrement et de la déterritorialisation – nous sommes entrés dans une ère dominée par un retour à l'idée d'identité, d'origine, d'ancrage, une ère préoccupée par des différences parfois substantialisées, où il fait bon parler sa musique maternelle et redécouvrir quelques fois avec étonnement les écoles nationales. Les premiers essais compositionnels de Zad Moultaqa participaient en partie à cet esprit, recherchant une synthèse entre tradition musicale arabe et écriture occidentale, comme en témoignent *Anashid* (2000) et encore plus *Zàrani* (2002) où, pour prendre un exemple, était recherchée une conciliation entre le tempérament du piano et celui du oud¹. Depuis, et d'une manière très progressive – comme on en jugera d'après le présent disque si l'on écoute les pièces le constituant dans leur ordre de composition chronologique –, son langage musical, sans renoncer aux références précises, tend vers une certaine abstraction.

L'abstraction dont il est question est celle de la musique dite contemporaine qui, bien entendu, est tout aussi localisable que les autres musiques (elle est « occidentale »), mais qui encourage la voie de l'innovation radicale, de la quête de matériaux et de langages nouveaux pouvant, si on le veut bien, intégrer des références locales en les stylisant et en les subsumant. Zad Moultaqa a découvert la musique contemporaine en autodidacte et sur le tard. C'est sans doute pourquoi, précisément, il l'a appréhendée comme un processus de libération, l'adoptant non pas comme une tradition précise, mais comme un moyen pour s'acheminer vers l'abstraction, vers l'épuration – ce qui signifie également qu'il n'a pas éprouvé de gêne pour mesurer la contradiction entre la libération qu'elle offrait et les interdits qu'elle a parfois imposés. Tout compte fait, l'itinéraire de Zad Moultaqa n'est pas sans évoquer celui du jeune Xenakis qui, après avoir tenté de devenir le Bartók de la Grèce, se lançait dans la quête d'un langage hautement abstrait et finissait par ... se découvrir lui-même.

En effet, il y a dans la musique de Zad Moultaqa des signes indiquant que l'on s'oriente vers la création d'un univers musical inédit marqué par des particularités reconnaissables, fortes. À un niveau très général, cet univers est caractérisé par une subtilité de l'écriture, une subtilité toujours franche et nette, jamais tortueuse, et qui s'accompagne d'une intense poésie sonore. Autre trait général : l'énergie, dans une acception à la fois physique (acoustique) et métaphysique ; lui-même explique être fasciné par « l'image de l'élastique : partir d'un point, se tendre, revenir au point zéro »².

¹ Cf. Amine Beyhom : « Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation : exemple de la musique arabe », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°5, mai 2007, p. 84 ; pochette du disque Zad Moultaqa, *Zàrani*, l'empreinte digitale, ED 13163/Nocturne.

² Toutes les citations non référencées proviennent d'un entretien réalisé en juillet 2007.

Au niveau de la constitution technique, les œuvres musicales de Zad Moultaqa révèlent également des constantes, formant un univers sonore tendant vers la cohérence. Par exemple, on y reconnaîtra une prédilection pour l'intervalle de ton et pour le chromatisme renversé (mouvements mélodiques du type *sol, la, lab, solb*). Ou encore, des références stylisées à la musique arabe avec une écriture hétérophonique, avec des couleurs modales renvoyant souvent au tétracorde initial du mode *Sabâ* (en partant de *do* : *do, ré-, mib, fab*, où *do, ré-* forment un intervalle de trois quarts de ton³), avec, plus généralement, des mouvements mélodiques sur de simples tétracordes, évoquant également les musiques syriaque et byzantine – « Je suis fasciné par l'émotion qu'on peut tirer de quatre notes », dit-il. Au plan formel, sa musique apprécie les évolutions par juxtaposition plus que par développement et semble particulièrement attirée par l'idée de surprise, par des événements inattendus qui surviennent au tournant d'une phrase, d'une section qui indique une conclusion mais débouche sur tout autre chose.

Ces éléments de cohérence, dont la liste est loin d'être exhaustive, semblent se décanter le long des œuvres et de l'écriture, et non à l'aide d'un système conscient. Comme le compositeur l'explique : « Avec un système conscient, composer serait plus simple et moins angoissant. J'ai choisi le chemin de l'angoisse. Je sais que, de toute façon, il existera toujours des éléments qui opèreront, qui conduiront quelque part, et qui m'apprendront beaucoup sur moi-même. Si je contrôlais tout, j'aurais l'impression de travailler avec des éléments de moi-même que je connaîtrais d'avance. J'ai envie de travailler à cet endroit précis : là où les choses surgissent ». D'où, peut-être, pour l'auditeur, cette sensation de fragilité, comme si la musique elle-même assumait une part de ce risque, ne sachant pas si, malgré tout, elle le conduira quelque part, car tout surgissement peut être également un anéantissement. D'où enfin, pour l'analyste, la sensation d'une musique très construite, élaborée, pensée et, en même temps, caractérisée par une spontanéité presque mécanique.

Deux des caractéristiques des œuvres musicales de Zad Moultaqa sont plus mystérieuses et c'est pourquoi elles nécessitent un commentaire plus étendu. D'abord, cette musique semble obsédée par l'idée de chute, qui se matérialise de mille et une manières : mouvements descendants lents des voix ou des instruments, glissandi rapides, sons percussifs donnant une sensation de chute, etc. On a parfois l'impression qu'elle ne finira jamais de descendre, évoquant les illusions auditives bien connues de Jean-Claude Risset, dans une perspective moins physique, plus symbolique – rêves typiques de chute, images de la chute hors du paradis, etc. En outre, ces sons, omniprésents – dans l'écriture globale, dans les détails, dans l'orchestration – sont parfois plus concis et surtout peuvent aboutir à des coups percussifs graves. L'image est alors nettement moins symbolique : « Au début, je croyais que ces sons imitaient des percussions orientales, lesquelles font : *tak, doum*, le *tak* – parfois en tremolo : *takakakaka* – conduisant au *doum*. En fait, ce sont des sons de bombes. Transposés à l'orchestre, ces sons peuvent se matérialiser avec des vents soufflant sans note précise – *chhhhh* –, auxquels s'enchaîne un coup de grosse caisse. La grosse caisse est mon

³ Zad Moultaqa nous dit qu'il trouve ce tétracorde très « émouvant ». Si l'on prenait la notion d'« émotion » au sens littéral, on pourrait émettre l'hypothèse qu'elle découle du fait que, dans ce tétracorde, les deux dernières notes se meuvent l'une vers l'autre – c'est bien entendu une interprétation d'auditeur « occidental », pour qui le mouvement *mib, fab* (*mi* bécarre), par rapport à *do* comme fondamentale, est un mouvement mineur-majeur.

instrument de prédilection. Je l'utilise souvent selon le mode de jeu suivant : on frotte avec une brosse avant d'attaquer. Cela provient du souffle de l'obus : on a d'abord quelque chose qui gronde au loin, puis qui fait *chhhhh*, où le « h » devient de plus en plus grave, et qui éclate enfin. J'aime ces sons, comme si je voulais m'approprier le danger », explique le compositeur libanais.

La seconde caractéristique plus mystérieuse concerne le travail de plus en plus approfondi mené sur la manière de diviser les pupitres des voix. Ces divisions peuvent être systématiques ou conduites d'une manière totalement improvisée. Surtout, elles donnent rarement lieu à des individuations totales (où chaque voix suivrait sa propre ligne mélodique), mais plutôt soit à des hétérophonies, soit à des relais (chaque voix n'énonçant qu'une partie d'une seule ligne mélodique). Tout se passe comme si, sur ce point, la musique de Zad Moutaka livrait une réflexion de nature philosophique ou politique sur le rapport de l'individu au collectif, et posait des questions auxquelles elle apporterait également des solutions – musicales, bien sûr : libre ensuite aux législateurs Damon ou Platon de les transposer en politique...

Pour en venir au présent disque, il s'en dégage également une forte cohérence, malgré le fait que les pièces ont été composées une par une, sans l'idée préalable de figurer dans une même unité, à l'exception de la dernière qui, elle, a spécialement été écrite pour la circonstance. La présence des voix est, bien entendu, l'une des clefs de cette cohérence. Mais la relation au texte l'est sans doute encore plus. En effet, Zad Moutaka construit une relation entre musique et langue – qu'il s'agisse d'un texte compréhensible ou de purs phonèmes car, dans ces derniers, la langue n'est pas totalement privée de sens, sauf qu'il faut le réinventer – étonnante par sa complexité. Comme lui-même le dit, cette relation « se joue à différents niveaux. Il y a au départ un niveau poétique, où je suis marqué par un parfum, une ambiance, une sonorité, où j'entends directement les mots en timbres, en sensations musicales. Puis, il y a également l'énergie du mot. Au niveau du sens, lorsqu'une phrase ne me plaît pas, je n'hésite pas à la compacter (je n'aime pas enlever), de sorte que la substance demeure, mais le détail n'est pas audible. Enfin, j'aime parfois faire ressortir un mot, par exemple : “exil” ». Cette complexité – qui, à un certain degré, évoque Boulez⁴ – instaure un univers dense, mais, en fin de compte, naturel – la complexité étant l'une des caractéristiques les plus importantes de la nature. De sorte que, après *Khat*, qui travaille sur des phonèmes arabes laissant parfois deviner des mots, on a envie d'écouter *La scala del cielo*, au texte italien limpide, puis *Zikr*, en latin, ensuite *Neb Ankh*, en langue imaginaire, *Enluminures*, dans la poésie française de Georges Schéhadé, et, enfin, *Vision*, dans le français de Catherine Peillon.

KHAT

⁴ « Si je choisis un poème pour en faire autre chose que le point de départ d'une ornementation qui tissera ses arabesques autour de lui, si je choisis le poème pour l'instaurer source d'irrigation de ma musique et créer de ce fait un amalgame tel que le poème se trouve “centre et absence” du corps sonore, alors, je ne peux me limiter aux seuls rapports affectifs qu'entretiennent ces deux entités ; alors, un tissu de conjonctions s'impose qui, entre autres, comporte les rapports affectifs, mais englobe par ailleurs tous les mécanismes du poème, de la sonorité pure à son ordonnance intelligente » (Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 58).

Au niveau de l'écriture vocale, *Khat* (« écriture »), composé en 2007, est la pièce la plus avancée du disque. C'est pourquoi les pupitres sont totalement divisés : chacune des 18 voix (5 sopranos, 4 altos, 4 ténors, 5 basses) a sa propre portée. Comme il a été dit, il ne s'agit pas d'une individuation, mais d'une écriture plutôt hétérophonique, avec, parfois, des unissons (ou octaves). Est aussi très avancée la recherche de timbres et de modes de jeu : « oscillations » lentes ou rapides de la hauteur et « vibrations », « changement de timbre en arrondissant le palais », « sons “gom” avec un coup de glotte », « va et vient du bout de la langue extrêmement rapide et régulier en cognant sur l'intérieur et l'extérieur de la lèvre supérieure », « bouche presque fermée », voix « nasillarde », son « assez pincé faisant ressortir les harmoniques », etc.⁵. Certains timbres sont très évocateurs : « m (meuh) ou l (leuh) : lâcher le L ou le M comme dans une expiration de fatigue » ou « sourire moqueur ».

Le sous-titre de la pièce, « Trois calligraphies pour dix-huit chanteurs », explicite l'idée principale : le compositeur explore les relations possibles (réelles, virtuelles, inventées) entre les mots, l'écriture et les sons – l'écriture, que possède tant la langue que la musique formant une médiation entre les mots et les sons. Dans la première « calligraphie », sont mis à nu des phonèmes arabes correspondant à des lettres suivantes de l'alphabet : « H guttural », sixième lettre ; « S rond », quatorzième ; « D rond », quinzième ; « T rond », seizième ; « ayn laryngale », dix-huitième ; « K guttural », vingt et unième. Mais on peut également prendre ces phonèmes pour des mots comprimés. Par exemple, au tout début, après un phonème « êl », on entend, dans le pupitre des ténors, des « K » aboutissant à un « t » : il s'agit du mot *kâria(t)* (le « t » final étant normalement muet), qui signifie « sonner, tinter ». Zad Moultaqa traduit ces lettres-phonèmes en sons. Par exemple, le « K » en question, très guttural, est attaqué par les trois ténors en léger déphasage sur un ton et un demi-ton (*ré, mi, mib*), produisant des vibrations qui traduisent l'idée de guttural ; puis, les trois chanteurs se rejoignent sur le *mib*, sur lequel se sont également rejointes les voix de femme – principe de l'hétérophonie. Autre exemple, le son « êl » du tout début, qui indique en fait le « aleph », première lettre de l'alphabet : le compositeur traduit cette fois sa calligraphie, c'est-à-dire une longue ligne droite légèrement penchée, par un bref glissando d'une neuvième mineure (déviation de l'octave). Il ne faut cependant pas chercher de systématisme dans cette « traduction » tantôt de la sonorité pure du phonème, tantôt de sa calligraphie : « Des lettres m'ont suggéré des intervalles, d'autres des ornements, par exemple le “waw”. [...] Ce fut un simple moyen pour faire naître une matière sonore. Lorsqu'on retombait sur la même lettre, il n'y aurait pas eu de cohérence à réutiliser la même matière sonore. C'est ainsi que cela se passe dans l'écriture arabe : l'“aleph” s'écrit différemment en fonction du contexte, parfois on ne le note pas ; il n'existe pas de “aleph” seul ».

Autre idée sonore : certains chanteurs jouent des lames métalliques montées sur un résonateur. Le compositeur s'explique : « Au départ, il s'agissait d'une idée naïve : *kâria(t)*, c'est ce qui tinte, d'où ces lames. Mais il y a aussi le fait que le chanteur chante la note qu'il joue, comme s'il y avait une rencontre. C'est une idée qui m'émeut ». Dernière idée sonore étonnante : de brefs sons « n-g-n-g-n-g », parlés, sur des rythmes très rapides, en unissons, imitant des *col legno* d'instruments à cordes (la corde est frappée avec le bois de l'archet), et

⁵ Notes explicatives de la partition de *Khat*, éditions onoma.

évoquant l'étonnement. Le compositeur traduit ainsi des lettres que l'on rencontre dans certains textes arabes, lesquelles n'ont pas de signification. La première calligraphie, après ce jeu sur les phonèmes-lettres, aboutit à un unisson des basses, un *ison* (bourdon) duquel émerge (mesure 49 : **1'56''** du présent enregistrement) une mélodie modale, fondée sur un tétracorde qui sera repris au demi-ton supérieur. La voix devient alors « chant » (à l'unisson) et l'on entend clairement des phonèmes nouveaux. Puis, on repart sur le jeu du début pour aboutir (mesure 93 : **3'55''**) sur une seconde séquence modale construite sur des tétracordes intégrant cette fois le chromatisme renversé et tissés selon une longue chute aboutissant à un *mi* grave des basses. Quelques mesures plus loin, la pièce se conclut sur les basses produisant des « glissandi sur un petit intervalle », que l'on perçoit nettement comme des gémissements, lesquels sont suivis, chez une des sopranos, par un dernier son d'étonnement.

La seconde calligraphie (qui démarre à **5'18**) fait alterner deux types de gestes sonores. On y entend d'une part des phrases que la partition demande de « chuchoter rapidement », dont on parvient, à force de tendre l'oreille, à saisir quelques mots. D'autre part, au milieu de phonèmes ou sons divers tels que des « n(euh) », quelques voix en unisson chantent par bribes, selon une écriture qui évoque le *tajwîd* (lecture psalmodiée du Coran).

À **7'25''** commence la dernière calligraphie, composée selon un geste limpide (accompagné par des chuchotements d'autres phrases). Partant d'une des basses pour aller jusqu'à la soprano 1, ensuite redescendre à nouveau et remonter pour conclure en descendant une dernière fois, les voix s'enchaînent en relais, formant une arabesque correspondant à une lettre calligraphiée imaginaire : « Comme j'avais beaucoup travaillé la calligraphie, j'avais envie de tracer un signe qui ne correspond pas à une lettre existante. Un peu comme le geste de quelqu'un qui, après avoir écrit, fait un geste lent pour vider sa plume de l'encre restante ». À la toute fin, les cinq basses se relayant chantent les dernières lettres de l'alphabet : mym, noun, hê, waw, yê.

LA SCALA DEL CIELO

La Scala del cielo (« l'escalier du ciel », 2006) confronte – d'une manière ludique – un chœur mixte et un piano joué par deux musiciens. Le premier l'aborde normalement (sur le clavier), alors que le second (plutôt percussionniste) explore les possibilités infinies qu'il recèle à l'intérieur. Il attaque les cordes avec une mailloche ou bien une tige en bois ou encore « une tige en bois à laquelle sont pendus par des fils des balles de ping-pong (entre trois et cinq) », « une guirlande de crayons en bois »⁶ et, enfin, un plectre. Pour Zad Moultaqa, qui, rappelons-le, commença une carrière de pianiste avant de se mettre à la composition, cette manière de jouer le piano évoque des sons « anciens » : « L'intérieur du piano m'a toujours fasciné. Il m'a toujours fait l'impression d'un personnage antique ou bien d'une grosse bête monstrueuse, qui a oublié son visage premier ». C'est sans doute pourquoi ils sont à même de rendre musicalement le texte chanté, qui est constitué par un montage d'extraits du *Livre des morts égyptiens*, un livre qui, nous dit le compositeur, « parle de la mort de manière très ludique ». « Ô toi à la tête de serpent, regarde ! [...] Arrière ! Va-t-en, celui dont les lèvres

⁶ Notes explicatives de la partition de *La Scala del cielo*, éditions onoma.

broient ! [...] Regarde Chou ! Voilà Djedu ! [...] » : on constatera aisément que ce texte possède également des qualités théâtrales, avec sa foule de personnages ou ses injonctions, d'où peut-être le choix de le faire chanter en italien.

La Scala del cielo est la pièce où l'on entend le plus clairement les « chutes » et les « bombes » caractéristiques de l'univers sonore de notre compositeur. Par exemple, à la mesure 71 (**1'30''**), les sopranos, altos et ténors, rejoints rapidement par les basses, commencent de lents glissandi, qui les mèneront une octave plus bas. Ou encore, toute la fin de la pièce, à partir de la mesure 199 (**6'22''**), est fondée sur des agrégats, entrecoupés de silences, lesquels descendent d'une manière discontinue pour atteindre les notes les plus graves de chaque pupitre. Quant aux « bombes », on en entend par exemple avec les sons grattés à l'intérieur du piano auxquels s'enchaînent des sons obtenus en attaquant les cordes avec la paume de la main (par exemple, mesure 71 : **1'30''**), ou encore, avec des attaques de plectre de plus en plus resserrées qui aboutissent à des sons indiqués sur la partition de la manière suivante : « quelque chose qui s'écroule (crayons de bois reliés par un fil) » (mesures 87-90 : **2'02''-2'09''**).

La forme de la pièce découle du texte, composé de cinq strophes. Au début, le piano commence seul, joué au clavier, sur des clusters très graves et des sons suraigus, en rythmes irréguliers, vite rejoint par le percussionniste. L'entrée du chœur, sur des arabesques, dessine le « serpent ». Sur la phrase : « Voici la devise écrite », que conclut le mot « Lynx » chanté comme un rugissement chuchoté, le piano (clavier) accompagne les voix avec une marche boiteuse. Le second couplet (mesure 71 : **1'30''**) est composé (voix) de la première chute et (intérieur du piano) des sons de « bombe » évoqués ainsi que, dans l'extrême grave du clavier, de clusters. Le troisième couplet (mesure 102 : **2'35''**), sur les paroles : « Arrête-toi Rerek, recule démon à la tête de serpent ! Vois : Chou et Geb entravent ton chemin ! Ne bouge pas, reste où tu es ! Parce que tu manges des rats que Rê déteste et que tu broies les os du chant, pourriture », est le plus théâtral. On lit sur la partition les indications : « menaçant et ludique » (« Arrête-toi... »), « chercher différents jeux de voix pour théâtraliser ce passage », « rires rapides bouche fermée », « étonnement, inspirer bruyamment à l'envers », « comme un rugissement », « l'air dégoûté », etc. Le pianiste, qui s'était tu, attaque vers la fin une monodie dans le registre médium grave, qui combine les notes du tétracorde *Sabâ* en tempérament égal (*fa#*, *sol#*, *la*, *sib*). Il dialoguera, durant le quatrième couplet (mesure 134 : **3'36''**) avec le chœur, qui chante comme une comptine : « Regarde Chou ! Voilà Djedu ! Regarde Djedu ! Voilà Chou ! [...] », pour finir par faire émerger des sons parlés sur « Sek Sek » (« le démon Sek Sek »), moment à partir duquel ses pupitres commencent à se diviser avant d'aboutir à des superpositions rythmiques chaotiques. Le dernier couplet (mesure 199 : **6'22''**) est composé aux voix de la dernière chute évoquée et de clusters dans le grave du piano, une structure sonore qui fait émerger les deux derniers mots prononcés : « vérité justice ».

ZIKR

Zikr est l'œuvre la plus ancienne du disque (2003 – composée juste après *Zàrani* – pour la première version, 2004 pour la nouvelle). Ceci explique sans doute le fait que ses

références, notamment celles vocales, sont moins stylisées que dans les autres pièces, qu'elles sont plus précises. Inspirée (début de la pièce) de la *Selva morale* de Monteverdi, en hommage à l'ensemble Flamand Ex tempore spécialisé en musique renaissance et baroque et qui en assura la création, *Zikr* peut se transformer en monodie syriaque intégrant des quarts de ton (mesure 30 : **2'37''**) ou en chœur de lamentations (mesure 133 : **8'25''**). Par ailleurs, le projet de synthèse (entre l'Orient et l'Occident) y est encore très lisible. Le mot *zikr* (*dhikr*) désigne, notamment chez les soufis, « un exercice de piété consistant à répéter le nom divin en vue de se remémorer Dieu et en même temps de se rappeler à lui, ceci dans l'espoir de s'attirer sa bénédiction » ; ce rituel recherche la sortie de soi et peut mettre en œuvre « une technique très élaborée de souffle, pouvant aboutir à l'état d'anéantissement *fanâ*, lequel consiste en une absorption totale en Dieu »⁷ : tout un programme que Zad Moultaqa va tenter de concilier avec un autre programme tout aussi précis, puisé dans la tradition chrétienne. En effet, le texte chanté constitue un montage de textes latins racontant d'une manière linéaire et très expressive la souffrance de Marie.

La musique suit ce texte de près. La première partie, sur *Audi Coelum*, est une prière (« Écoute ô ciel mes paroles [...] »), d'où la référence initiale. Mais celle-ci est sans cesse brouillée. Par exemple, au sein des trois notes initiales qui renvoient à Monteverdi, *do, ré, fa*, apparaît soudainement (mesure 10 : **0'43''**) un *solb* très dissonant, qui finit par donner naissance à une quinte à vide *solb, réb*, très médiévale, mais également dissonante par rapport au style du début. Ailleurs, des superpositions de quintes à distance de demi-ton : *sol, ré* et *sol#, ré#* (mesure 19 : **1'37''**) produisent d'exquises vibrations.

La seconde partie (mesure 30 : **2'37''**), qui attaque brutalement : « Laisse-moi mourir mon fils [...] », utilise la référence au chant syriaque avec l'entrée de la contralto. Cette partie est construite en trois sous-sections s'animant progressivement. Au début, la soliste, empreinte de douleur – une douleur ressassée, presque savourée à pleines dents –, chante dans le grave de son registre, sur le tétracorde *fa+*, *sol, la, si* offrant plusieurs points de consonance avec le chœur d'hommes qui chante un *ison* sur *mi* : une tierce mineure (lorsque la voix s'arrête sur *sol*), une quatre (*la*) ou une quinte (*si*). Après une brève apparition du chœur des femmes et des instruments (mesure 49 : **3'56''**), la chanteuse conquiert un registre plus aigu, jusqu'au *ré* formant une septième tendue avec l'*ison*, avant de redescendre. Une seconde intervention du chœur féminin et des instruments (mesure 59 : **4'38''**) conduit au dernier développement de la contralto, consistant en une montée très progressive, sur des mouvements de plus en plus rythmés, dans un crescendo en paliers, l'*ison* étant cette fois noyée dans le chœur féminin qui se fait l'écho de la soliste.

Nous sommes alors prêts, au moment où Marie s'adresse d'une manière pressante à son fils (« Ah ! Jésus, la mort me semble douce à présent ! Vois mes larmes, entends mes cris. Quoi, mon fils, tu ne me réponds pas ? [...] »), à entrer dans le rituel du *zikr* (mesure 77 : **5'38''**), qui sera mené par une grosse caisse délivrant régulièrement ses ponctuations, nous délivrant de notre lourdeur. Les basses entament leur première incantation répétitive, suivis par les ténors en déphasage (hétérophonie ou fugato, selon l'interprétation choisie). Une « bombe » (mesure 87 : **6'06''**) conduit à l'entrée d'autres voix et d'instruments, répétant

⁷ Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 361.

inlassablement la même formule mélodico-rythmique. Puis, on repart (mesure 92 : 6'22'') avec quelques voix et instruments sur des sons de souffle, pour réattaquer un ensemble plus dense (mesure 98 : 6'37''). Une dernière dédensification de la texture (mesure 104 : 6'53'') sera suivie de l'ultime sous-section (mesure 111 : 7'11'') marquée par l'entrée du xylophone dans un tutti bruyant. Cette partie très constructiviste évoque le Stravinsky du *Sacre du printemps* qui, lui aussi, était à la recherche de rituels.

La dernière partie (« Ô Jésus, laisse vivre mon pauvre cœur plein de douleur et toi, mon fils, fortifie-toi de l'amour d'une mère ») démarre sur une ultime incantation des basses (mesure 118 : 7'31'), qui laisse place aux lamentations des hommes, puis des femmes, le tout enveloppé par l'*ison* sur *mi* et les coups fatals de la grosse caisse. Les lamentations de la fin demandent aux chanteurs d'improviser. « J'avais envie que les musiciens se retrouvent avec eux-mêmes, qu'ils prennent leur liberté », précise Zad Moulaka, en ajoutant que, lors de la création, les chanteurs avaient été effrayés par cette demande. La pièce se conclut par la grosse caisse seule, à laquelle il est demandé de « continuer ad libitum jusqu'à extinction ».

NEB ANKH

Neb Ankh (« sarcophage », 2007) n'est pas sans évoquer certaines pièces de François-Bernard Mâche fondées sur des langues anciennes et/ou utilisant une musique sur support faite de sons concrets reconnaissables. Inspiré du *Livre de Shou*, un des textes des sarcophages des anciens Égyptiens, le texte de *Neb Ankh* est écrit dans une langue imaginaire, dont le compositeur a travaillé la prononciation avec la chanteuse⁸. Quant aux sons sur support : « Une princesse égyptienne, lors de son dernier voyage dans un grand sarcophage, emporte avec elle les objets qu'elle a aimés dans la vie, et leur environnement sonore : ustensiles de cuisine, cosmétiques, sons d'aujourd'hui », s'explique Zad Moulaka.

La partie sur support, très travaillée malgré les apparences, a été composée sur l'impulsion spontanée de cette idée, en faisant appel à tous les ustensiles qui se trouvaient dans la cuisine du compositeur ou dans le reste de son appartement, et selon un procédé original : « En fait, j'ai triché. Un jour, j'ai brusquement voulu travailler cette pièce. J'avais chez moi deux micros, mais je n'avais qu'un pied pour les mettre. Comme il fallait que la qualité du son soit impeccable, j'ai fait le tour de mon quartier pour trouver un autre pied. En vain. En rentrant, j'ai eu une idée. Je me suis dit : je vais enregistrer en mono, mais je répéterai immédiatement le son, essayant d'être le plus fidèle possible ; ensuite, je mettrai ces deux sons très proches à droite et à gauche. J'ai donc créé une fausse stéréo, et ce fut un travail de fou ». On retrouve peut-être ici le principe du dédoublement, de l'hétérophonie, si cher au travail choral de Zad Moulaka, comme on l'a vu.

La partie vocale, elle, a été composée après une longue réflexion, car il fallait trouver des espaces pour elle dans la partie sur support, qui allait en quelque sorte devenir son sarcophage. Écrite avec beaucoup de minutie et des articulations très fines, elle conclut parfois ses phrases avec des sortes d'interjections qui renvoient à la partie sur support. Finalement, la chanteuse a préféré l'enregistrer sans la partie support, et c'est le montage final

⁸ « Pour la prononciation, se référer au disque », lit-on dans la préface de la partition de *Neb Ankh*, éditions onoma.

qui les a fait communiquer. « Ce fut donc intéressant : j'ai amené la voix à la bande, puis la bande à la voix », conclut Zad Moultaqa.

Neb Ankh est composé de quatre parties, qui s'enchaînent. Après quelques sons métalliques, la chanteuse entame une mélodie – dans laquelle se glissent quelques bruits tels que des « kss » – composée de lents mouvements travaillant des intervalles très resserrés. Dans la seconde partie (mesure 41 : **1'45''**), les sons sur support se débrident, nous livrant à une avalanche d'ustensiles de cuisine. La chanteuse, quant à elle, développe une mélodie qu'on pourrait qualifier d'« extatique » – si l'on pense à Olivier Messiaen – fondée sur une combinatoire de notes au sein d'un tétracorde très étiré, *mi, la#*, construit en gamme par tons, qui s'ouvre progressivement avant de se replier sur un intervalle de ton. La troisième partie (mesure 122 : **3'56''**) donne naissance à une fête, où l'on entend de plus en plus des échantillons de musique de danse, que la chanteuse accompagne avec divers sons vocaux rythmés, à propos desquels la partition lui demande : « très ludique et dansant telle une percussion orientale ». À partir de la mesure 159 (**5'04''**), la fête s'installe pour de bon. Elle est prolongée par la dernière partie (mesure 176 : **5'26''**) où la chanteuse se livre à un *taqsim* très virtuose fondé sur des tétracordes de gammes par tons sans cesse déformés. La fête se conclut par un passage (mesure 199 : **7'06''**) de la partie sur support seule, qui déforme, en les ralentissant (impression de chute), des musiques de dans. Une brève coda ramène la voix.

ENLUMINURES

Enluminures (2004) diffère des autres pièces du disque parce qu'elle est composée de très brèves pièces : des miniatures. Chacune correspond à une seule idée (ou une idée principale) et constitue en quelque sorte une image sonore. Mais la relation au texte – en l'occurrence, la poésie du poète libanais francophone Georges Schéhadé, une poésie très colorée et tout en finesse – est identique à celle des autres œuvres. Zad Moultaqa explique qu'il aimait depuis plusieurs années ces poèmes, jusqu'au jour où, d'un coup, il a commencé à entendre la musique pouvant aller avec. Il a alors composé très rapidement plusieurs miniatures et il en a finalement gardé les neuf présentes. La musique se concentre sur des mots ou des phrases, qui portent en quelque sorte leur propre musique, les autres passages du poème étant compactés. Conscient des libertés qu'il a pris avec une poésie reconnue, il note : « Je n'ai pas craint ces libertés, car, de cette manière, je m'efforçais de restituer l'essence des poèmes ».

Dans la première *Enluminure*, l'idée de base est donnée par un mot du poème : « derrière ». Les sons et les mots apparaissent brusquement, comme s'ils avaient été cachés. Au niveau harmonique, on notera la prédilection pour l'intervalle de ton, qui caractérise, comme on l'a vu, toutes les pièces contenues dans ce disque. La seconde évoque peut-être, par son hétérophonie, « l'eau » où le mouvement d'ailes de « colombes » du poème. Dans la troisième, l'idée qui fonde la relation musique-texte se voit clairement sur la partition – elle s'entend moins : « Je me dériderai », nous dit Schéhadé, et la musique construit plusieurs accords en éventail, selon un mouvement de chute. La miniature suivante nous donne un exemple de ce que Zad Moultaqa appelle « compactage » : les vers : « Celui qui pense et ne parle pas / Un cheval l'entraîne vers la Bible / Un bâton ne lui fait pas peur / Car l'esprit ne l'a

point quitté » sont chacun prononcé verticalement (les chanteurs en donnant simultanément une syllabe différente), ce qui permet de faire ressortir le dernier vers, énoncé en relais par les voix : « Celui qui rêve se mélange à l'air », selon un mouvement ascendant évocateur. Dans l'*Enluminure* suivante, le compositeur semble avoir retenu « enfant de la terre » ou « fagots ». C'est sans doute pourquoi la pièce constitue une référence stylisée à des bergers. Ainsi, la mélodie principale, chantée en hétérophonie par deux mezzo, sur le tétacorde *Sabâ*, est entourée de divers sons avec lesquels ces derniers appellent les moutons : « fR », « TKTK », claquements des dents, « Ch », ainsi que de grands coups tapés avec les pieds. « Un violon aveugle », dit le poème suivant : la musique met en œuvre « quelque chose qui cherche à trouver sa forme. Une harmonie se crée, puis s'écroule. Elle recommence, laissant des traces, puis elle finit par trouver sa forme », explique le compositeur. La septième *Enluminure* contient une autre référence à la culture traditionnelle : les voix de femme faisant des « you-you » lors de mariages. Le compositeur joue à nouveau avec une fausse stéréophonie, car, après un long solo, une seconde voix entre, selon un léger déphasage au début et à la fin. À chaque entrée de ce(s) voix, des traces supplémentaires subsistent, « comme ces terres lointaines où l'on perd son nom », comme dit Schéhadé. Dans la miniature suivante, les voix dessinent, de l'une à l'autre, des mouvements lents, tels des vagues sur « ces lacs qui font très mal », et sur le tétacorde *Sabâ*. Dans la dernière, au texte le plus long, le compactage se produit à plusieurs reprises. À chaque fois, il laisse des traces de plus en plus denses, se concluant sur une sorte de figement après l'audition des vers : « Ô colombe / Tout passe comme si j'étais l'oiseau immobile ».

VISION

Vision (au singulier) met en musique un texte de Catherine Peillon destiné au théâtre, et a été composée pour ce disque. La partition précise : « pour chœur mixte et voix enregistrées ». En réalité, les « voix enregistrées » sont des extraits mixés des autres cinq pièces du disque, comme si Zad Moultaqa voulait faire appel à la mémoire de l'auditeur ou à sa propre mémoire qui, une fois la synthèse effectuée, lui permettra de rebondir : « C'est un espace de transformation du passé. Lorsqu'on traverse les expériences, on les nourrit de cette traversée. C'est pourquoi la bande constitue un endroit de transformation et peut être une incitation pour repartir », dit-il. L'idée d'un support transformant des musiques déjà composées avait été expérimentée dans « *Cadavre exquis*, qui comprend une mise en abîme de la mémoire et du temps, d'un temps très proche en l'occurrence : les quatre premières minutes de cette pièce sont chantées et enregistrées, puis restituées avec leur propre transformation par-dessus ». Le compositeur précise que, dans *Vision*, il s'est attaqué au mixage sans savoir où celui-ci le mènerait, sans plan préalable, en suivant la matière sonore : « J'ai commencé à travailler et je fus pris dans des émotions très fortes. Les transformations ont été travaillées un peu comme chez Borges, lorsqu'il parle de la recherche du mot unique, selon une élaboration dans un temps compressé qui, à partir du même, finit par produire l'autre ».

Le chœur écrit et chanté par-dessus ce mixage est à quatre voix, mais joue le plus souvent en unisson ou en hétérophonie. À la différence des autres pièces, il élabore un

continuum, où la tension s'accumule, le point culminant étant constitué par le crescendo qui commence à la mesure 227 (**6'16''**). L'ensemble est basé sur la sensation de descentes perpétuelles ou de montées suivies de descentes, selon un chromatisme linéaire ou renversé. Écriture (illusionniste) à quatre voix, continuum, chromatisme : l'ensemble dégage un parfum de *Passion* (Bach) et, par sa circularité, est à même de figurer un temps de « vision ».

Le plus étonnant reste la superposition de ces deux espaces, celui d'extraits d'œuvres déjà entendues dans le disque – on reconnaîtra par exemple *Zikr* à la mesure 21 (**0'35''**), la septième *Enluminure* à la mesure 98 (**2'41''**), *La Scala del cielo* à la mesure 169 (**4'40''**), *Neb Ankh* à la mesure 301 (**8'21''**), pour nous limiter à quelques indications – et celui des voix écrites, chantées en continu. Pour l'auditeur du disque, il s'agit *a priori* du même espace, puisque le mixage final tend à les fusionner. Parviendra-t-il à les distinguer, aidé bien sûr par quelques artifices de ce mixage, par sa propre mémoire et, surtout, par le travail du compositeur ? Voilà un pari qu'a voulu relever Zad Moultaqa. Le pari principal consistant, bien entendu, à tenter de faire *entendre* des visions...