



HAL
open science

Résurgences de la cantillation religieuse dans la musique contemporaine sud-méditerranéenne

Anis Fariji

► **To cite this version:**

Anis Fariji. Résurgences de la cantillation religieuse dans la musique contemporaine sud-méditerranéenne. *Musicologies nouvelles*, 2018, 5, pp.65-75. <hal-01786113>

HAL Id: hal-01786113

<https://hal.science/hal-01786113v1>

Submitted on 6 Mar 2019

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.



HAL Authorization

Résurgences de la cantillation religieuse dans la musique contemporaine sud-méditerranéenne

Anis Fariji

Docteur en musicologie (MUSIDANSE ; CREM)

...ces paupières abaissées mettaient dans son visage cette continuité parfaite que les yeux n'interrompent pas.¹

En vertu de leur position interculturelle, des compositeurs sud-méditerranéens se réapproprient avec distance des formes traditionnelles de leurs cultures d'origine. C'est le cas de la cantillation religieuse dont la structure resurgit chez les trois compositeurs Ahmed Essyad, Zad Moultaqa et Saed Haddad. Dès lors, elle instaure une temporalité de la stase laquelle prend différentes valeurs selon chaque contexte.

LA STASE MUSICALE RECONSIDÉRÉE

Un nombre croissant de compositeurs issus de la rive sud de la Méditerranée adhèrent au domaine de la musique contemporaine. La plupart d'entre eux retrouvent les ressources musicales orales de leurs cultures d'origine qu'ils réinvestissent de différentes manières. Cependant, il est remarquable que les compositeurs sud-méditerranéens qui évoluent dans cet univers esthétique ne s'en arrêtent pas aux aspects les plus connotés ou immédiatement identifiables dans les musiques traditionnelles (couleurs modales typiques ou cycles rythmiques). Tel est le cas des trois compositeurs sur lesquels nous allons nous arrêter plus loin : Ahmed Essyad né au Maroc en 1938, et qui peut être considéré comme pionnier à ce propos ; Zad Moultaqa né au Liban en 1967 ; et Saed Haddad né en Jordanie en 1971. La confrontation qui s'opère chez eux entre les ressources musicales de la culture d'origine et les procédés critiques de la modernité musicale occidentale participe à renouveler la sensibilité à l'endroit de l'héritage traditionnel lui-même. C'est une lecture « à rebrousse-poil » qui est à l'œuvre dans cette posture interculturelle, lecture distanciée qui permet ainsi de percevoir d'autres qualités esthétiques dans les musiques orales traditionnelles. Il s'agit essentiellement de qualités pour ainsi dire « abstraites », qui relèvent du comportement, du processus, de l'interaction spatiale et de la temporalité.

Pour cette dernière, en effet, on constate dans la musique de ces compositeurs un intérêt prononcé pour des structures traditionnelles aux temporalités statiques ou retenues. De fait, un tel « retour » vers les formes de statisme temporel participe du même phénomène observé plus généralement dans la modernité musicale occidentale ; souvent, d'ailleurs, c'est l'ouverture aux musiques extra-européennes qui en fut le stimulant, comme le souligne Philippe Albèra dans son article « Leçon d'exotisme » :

« Les démarches inspirées par les musiques extrême-orientales tendent, d'une manière générale, à une nouvelle conception du temps musical. En bouleversant les notions de durée et de développement propres à la musique européenne, les musiques exotiques ont conduit à une remise en question parallèle du concept de forme »².

Ainsi, on est conduit à voir dans l'intérêt pour les temporalités statiques ou retenues quelque chose qui ne se limite pas simplement à l'affinité personnelle que tel compositeur aurait avec sa culture musicale d'origine, mais un phénomène plus général qui serait propre à la modernité musicale elle-même. Le dynamisme esthétique que celle-ci enclenche susciterait dialectiquement la tendance inverse : le retour au statisme.

Pour éclairer ce point, il importe de rappeler d'abord que la modernité musicale s'inaugure comme processus d'autonomie de la forme musicale, notamment vis-à-vis du texte et du geste (la danse). Le dynamisme, en tant que tel, y devient alors crucial : une fois affranchie de ces deux anciens piliers, sources du sens qui échafaudaient sa forme, la musique doit mobiliser ses propres moyens afin d'apparaître comme objet investi de sens ; d'où la différenciation formelle et le dynamisme qu'elle propulse. Ce motif historico-esthétique est rappelé par Anne Boissière, en référence à Ernst Bloch

1 Marcel PROUST, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2089, 1989, p. 63.

2 ALBÈRA P., « Les leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1 décembre 1996, n° 9, p. 234. Voir aussi, dans le même sens, les influences asiatiques dans la musique de Karlheinz Stockhausen et de Giacinto Scelsi dans AGUILA J., « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », N. DONIN et L. FENEYROU (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie recherche », 2013, vol. 2/2, p. 1186-1187.

, avec l'idée de « drame musical » et sa culmination dans l'histoire de la musique occidentale en la forme-sonate :

La catégorie du drame est introduite pour qualifier la logique musicale conçue comme précisément affranchie des gestes et de la parole. Il faut relier un tel usage à l'émergence des formes musicales qui ont historiquement permis à la musique de conquérir son autonomie, en l'occurrence la forme sonate et le travail thématique qui lui est lié [...]. C'est alors le dynamisme de la logique musicale, avec le dualisme des thèmes, qui est valorisé comme signalant une autre époque de la musique, celle de la modernité.³

Cependant, un tel processus historique s'avère non pas linéaire mais dialectique ; aussi la forme musicale moderne n'en finit-elle pas de revenir à certaines configurations statiques. C'est ce qui ressort, en tout cas, de l'analyse qu'en fait Theodor Adorno. D'abord, d'un point de vue proprement formel, de même que l'idée d'une musique absolument statique est un contresens, ainsi il ne peut y avoir une musique absolument dynamique. Dans son essai écrit en 1961, « Vers une musique informelle », Adorno souligne qu'« un dynamisme absolu et indifférencié dégénérerait à son tour en statisme. »⁴ Autrement dit, le dynamisme a lui-même besoin de quelque chose de statique pour qu'il se mette en marche : « La musique connaît le développement uniquement dans la mesure où elle contient quelque chose de solide, de coagulé »⁵, écrit-il par ailleurs dans *Philosophie de la nouvelle musique*. Dans cette mesure, le dynamisme aurait tendance à s'imposer ses propres limites.

Mais, aux yeux d'Adorno, il existe un autre motif, d'ordre « historico-philosophique » cette fois-ci, qui expliquerait la dialectique du dynamisme dans la modernité musicale. Ce motif tient à l'hypothèse selon laquelle le processus d'affranchissement du détail au sein de la forme, ce qu'Adorno appelle « nominalisme esthétique »⁶, serait à l'image du processus économique libéral, du capitalisme lui-même ; de même que la forme différenciée prévoit, dans son dynamisme, développement et liberté à ses éléments du détail, ainsi l'ordre économique libéral promet croissance et prospérité aux individus prétendument libérés : « ce mécanisme, écrit-il dans *Théorie esthétique*, ne s'introduit pas dans les œuvres, par l'intrigue [littéraire] et le développement [musical], uniquement comme vie hétérogène, mais aussi comme loi de cette vie : les œuvres d'art nominalistes étaient, sans le savoir, des *tableaux économiques*. »⁷ Or, pour le philosophe de l'École de Francfort, le dynamisme musical, qui devient fin en soi, apparaît pour cette même raison d'autant plus « inutile », dit-il⁸, qu'il n'est que fictif, et surtout que le réel, ce à l'image de quoi il est, ne cesse de confirmer le caractère illusoire de sa dynamique et de ce qu'elle promet. Aussi bien, poursuit Adorno, « le potentiel de liberté [que la dynamique des œuvres d'art] laisse envisager est en même temps inhibé par la situation sociale et n'est pas substantiel à l'art. »⁹ C'est ainsi qu'Adorno en vient à postuler, en 1961, qu'« on pourrait interpréter l'évolution toute récente de la musique comme la tentative d'en finir avec ce dynamisme fictif »¹⁰.

Il y aurait donc bien lieu de voir dans l'attention portée par les compositeurs sud-méditerranéens aux valeurs du statisme musical dans les musiques orales quelque chose qui ressort à cette dialectique du temps musical dans la modernité – la condition d'interculturalité favorisant davantage une telle sensibilité chez eux. Il est significatif, à ce propos, de voir Zad Moultaqa, dans un film qui lui est dédié, évoquer le souvenir des prouesses vocales de Sabah, célèbre chanteuse libanaise de variété, dont il dit admirer la ténacité et l'immutabilité de la voix : « [elle] peut rester une minute sur une note sans respirer, elle rentre en apnée. C'est de l'énergie pure, c'est de l'électricité ; ça déchaîne les foules. »¹¹ Pour sa part, à plusieurs occasions, Essyad évoque le *msāq*, genre musical collectif improvisé du Haut-Atlas marocain, précisément pour sa qualité temporelle étirée :

« Cette improvisation ponctuée [...] s'inscrit, au début, dans un temps distant, vague, en apparence dépourvu d'articulation avec des phrases d'une lenteur solennelle. Mais, chemin faisant, on arrive à une formule rythmique de deux croches, ce qui est la formule la plus simple. Cela se fait de manière discrète »¹².

Une figure traditionnelle de la stase musicale se distingue tout particulièrement, étant largement investie dans ce secteur de la création contemporaine : c'est la cantillation.

3 BOISSIÈRE A., *La pensée musicale de Theodor W. Adorno : l'épique et le temps*, Paris, Beauchesne, coll. « Prétentaine », 2011, p. 46.

4 ADORNO T.W., *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1982, p. 317.

5 ADORNO T.W., *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit par Hans HILDENBRAND et Alex LINDENBERG, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 42, 1990, p. 170.

6 Cf. ADORNO T.W., *Théorie esthétique*, traduit par Marc JIMENEZ, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », n° 50, 2011, p. 277.

7 *Ibid.*, p. 309.

8 « Cette inutilité, écrit-il, est véritablement le point de coïncidence de l'art et du mécanisme social réel. » *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 311.

10 ADORNO T.W., *Quasi una fantasia, op. cit.*, p. 316.

11 Transcrit à partir de : KILANI L., *Zad Moultaqa*, La Huit production, 2004, min. : 28'50''.

12 CLÉMENT J.-F., « Ahmed Essyad compositeur de musique contemporaine et créateur d'opéras [entretien] », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n° 57, 2007, p. 183.

LA CANTILLATION, SA STRUCTURE ET SES VALEURS ESTHÉTIQUES

Le terme « cantillation »¹³ désigne la forme des récitations religieuses avec un profil mélodique plus ou moins prononcé, allant du *recto tono* jusqu'aux prouesses mélismatiques des récitations du Coran¹⁴. Il s'agit bien souvent de formes mélodiques improvisées. Le type de cantillation qui prédomine dans les cultures sud-méditerranéennes est celui de la récitation du Coran. Aussi la structure de la cantillation coranique a-t-elle dû profondément influencer les musiques des cultures de l'islam, comme en témoignent certaines formes instrumentales importantes telles que le *taqsim*, dont la structure est intimement proche de celle de la cantillation vocale¹⁵.

La forme de la cantillation est essentiellement déterminée par une tension qui lui est immanente. D'un côté, elle émane comme sublimation sensible du texte sacré. La ligne mélodique qui la définit et qui apparaît à même le texte récité en est l'incarnation manifeste ; le texte proféré en devient « enchanté », en quelque sorte. Mais d'un autre côté, la ligne mélodique de la cantillation doit rester sujette à la structure verbale de la parole sacrée – du moins tel que cela est strictement consigné dans l'islam¹⁶. Aussi différenciée soit-elle, la forme mélodique de la cantillation ne doit en aucun cas cristalliser un sens qui lui serait propre, un sens proprement musical autrement dit qui, le cas échéant, se mettrait à interférer avec celui divin du texte sacré¹⁷. D'une certaine manière, la forme mélodique doit contrecarrer sa propre consistance au fur et à mesure de son déploiement. « L'important c'est de ne pas trop en faire ou pas assez, et de veiller à ce que la musicalité ne prenne pas le dessus sur le Coran », tel est le credo qui préside à la cantillation, formulé par un récitant égyptien¹⁸.

Il résulte d'une telle ambivalence formelle les caractéristiques suivantes :

1. Pour autant que le phrasé mélodique doit rester conforme à la structure prosodique du texte, il ne saurait incorporer quelque structure rythmique propre, régulière notamment. Ainsi, si l'on abstrait le profil mélodique de son support textuel, la ligne semble comme balbutier, comme flotter dans le « désordre » de sa structure rythmique.
2. Par conséquent, le phrasé mélodique se prive d'une motricité propre. Ainsi, quand il n'est pas entrecoupé ou morcelé en de menus motifs, il semble aller rapidement s'essouffler et fléchir. Dans la pratique traditionnelle, la forme se déploie ainsi, sous forme de phrases ou plutôt de périodes irrégulières, intercalées par des moments de silences tout aussi irréguliers – pour la reprise du souffle.
3. Troisième caractéristique, qui est une conséquence de la deuxième : la courbe cantillatoire apparaît comme si elle était retenue dans l'instant de son apparition, non projetée autrement dit. Ainsi fait-elle valoir un caractère de repli, d'intériorité. L'espace qu'elle figure semble lui aussi rétréci en conséquence. D'ailleurs, hormis certains cas en *recto tono*, la cantillation est une forme éminemment soliste, réduite à un point, pour ainsi dire.

13 La même forme est appelée par ailleurs « psalmodie ». On préférera « cantillation », étant donné que l'étymologie du terme « psalmodie », de « psaumes », le restreint au seul domaine judéo-chrétien.

14 ABOU MRAD N., « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi*, 9 avril 2009, n° 28, p. 63.

15 Selon Jean During, « la psalmodie coranique a été pour beaucoup la meilleure école du chant, et il y a lieu de croire que le grand art du *taqsim* arabe, turc, persan ou azéri, c'est-à-dire l'improvisation (instrumentale ou vocale) non mesurée dans les modes classiques (*maqâm*), en est directement dérivée. » DURING J., « Le sacré et le profane : une distinction légitime ? Le cas des musiques du Proche-Orient », J.-J. NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2005, vol.3, p. 339. Voir aussi, dans le chapitre « cantillation », le lien étroit entre cantillation vocale et *taqsim* dans ABOU MRAD N., *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris/Hadath-Baabda (Liban), Éditions Geuthner/Éditions de l'Université Antonine, 2016, p. 395. Par commodité, on choisira d'utiliser le terme « cantillation » ici de manière générique, en y incluant toutes les formes homologues ou dérivées, comme notamment le *taqsim*.

16 Il existe dans l'islam tout un système canonique de règles pour la bonne déclamation du Coran : le *tağwîd*. Ce système prévoit par exemple les durées des syllabes (idéalement de 1 à 6), selon leur emplacement dans la prosodie. Par extension, le terme « *tağwîd* » a fini par désigner également la manière égyptienne de la récitation mélismatique du Coran, aussi appelée « *muğawwad* ».

17 Pour plus de précisions sur cette tension immanente de la cantillation, voir FARJJI A., « L'improvisation et la labilité mélodique comme formes d'expression du sacré : exemple de la récitation du Coran dans le style *muğawwad* », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 9, 2015, p. 123-137.

18 'Abd al-Bāsiṭ Hāšim, cité dans LAGRANGE F., « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 2, 2008, p. 37.



Exemple 1 : Transcription du début du *taqsim bayyātī* (années 1920) de Sāmī al-Šawwa

4. Enfin, on mentionne une dernière qualité qui est celle de la labilité. Idéalement, dans sa durée, la forme cantillatoire répugne à la récurrence. Cela est dû, avant tout, à sa forte dépendance à la structure prosodique, qui est non régulière, mais aussi au fait de récuser la constitution du sens proprement musical auquel la récurrence participe nécessairement. Tout élément mélodique doit paraître comme inopiné, éphémère. Et c'est bien cela qu'on constate dans la forme mélodique de la cantillation qui s'avère éminemment athématique, aussi développées que puissent être ses courbes. Si bien qu'elle se manifeste moins comme forme unie que comme égrènement de moments distincts. Cependant, il est connu que la cantillation puise sa matière mélodique d'un réservoir de motifs préexistants, réservoir assez limité au demeurant¹⁹. L'art de l'improvisation cantillatoire consiste donc à user de ce réservoir de telle manière que la récurrence des motifs soit dissimulée. Les motifs, quand ils sont reproduits, se manifestent alors comme fuyants, labiles, leur récurrence pouvant difficilement être perçue.

En résumé, 1) rythme bégayant, 2) défaut de motricité propre et tendance au fléchissement, 3) caractère de repli, d'intériorité et de rétention temporelle, 4) labilité motivique et athématisme – ce sont là autant de valeurs esthétiques propres à la forme de la cantillation que l'on retrouve dans la musique contemporaine sud-méditerranéenne.

L'INTÉGRATION DE LA STRUCTURE CANTILLATOIRE DANS L'ŒUVRE CONTEMPORAINE

Ahmed Essyad, Zad Moultaqa et Saed Haddad évoquent nommément les formes traditionnelles de cantillation dont ils s'inspirent. Ainsi Haddad parle de « dialogue antiphonique typique de l'église orientale entre chant solo psalmodique et refrain collectif » pour ce qui concerne, plus précisément, sa pièce *Contredésir* (2004) pour trio de clarinette, cor et violoncelle²⁰. Aussi bien, Essyad retient de la cantillation du Coran sa qualité temporelle flottante, faite de silences remplis dit-il d'une sorte d'écoute intérieure :

« On a un exemple frappant de cela dans le *tajwid*, la lecture stylisée du Coran. Nous sommes dans le charme de la voix, puis le silence arrive par épuisement de cette voix. Surgit alors le sens de l'écoute, de ce que nous avons entendu, dans ce silence qui s'installe et qui est aussi le temps de récupération nécessaire à l'interprète pour reprendre et son souffle et son expression. Un point d'ancrage par lequel nous nous arrimons à son monde intérieur. »²¹

Quant à Moultaqa, l'inspiration liée à cette forme religieuse est parfois explicitement révélée dans le titre de certaines pièces, comme *Tajwid* (2007) pour percussions²² et *Azan* (2007), montage électroacoustique d'enregistrements de récitants du Coran²³.

Cela étant, en aucun cas la structure cantillatoire n'est intégrée de manière intacte dans ce répertoire, comme se suffisant à elle-même. Bien plutôt, étant transposée avec la distance spéculative que permet l'espace de la partition (ou du montage sonore), la structure orale s'insère dans de nouveaux contextes formels, avec lesquels elle interagit, en faisant valoir telles valeurs esthétiques propres.

19 Cf. LORTAT-JACOB B., « Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale », J.-J. NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, vol.5, p. 671.

20 HADDAD S., *The abstraction of Arabic musical vocabulary, spiritual and cultural values into contemporary Western music*, Thèse de doctorat de composition musicale, King's College, London, 2005, p. 21. (Nous traduisons.)

21 GLASSON-DESCHAUMES G., « Ahmed Essyad, compositeur des deux rives [Entretien] », *Transeuropéennes*, Genève, Centre Européen de la Culture, 1995, p. 96.

22 Voir la note de bas de page n. .

23 « *Azan* » ou « *ādān* » désigne l' « appel à la prière » dans la religion musulmane.

Autour du recto tono

Le *recto tono* est le principe premier de la cantillation. Il s'agit d'un degré minimal de stylisation de la parole récitée, qui la fait ainsi apparaître dotée d'une valeur de plus par rapport à la simple voix parlante : une hauteur stabilisée et maintenue. Aussi le *recto tono* fait-il figure de force de nivellement²⁴. La voix contingente du sujet récitant se sacrifie, pour ainsi dire, en faveur d'une voix impassible et « désincarnée » – une voix transcendante donc. Dans certaines pratiques religieuses, une telle désubjectivation vocale est concomitante à la dimension collective de la récitation. Le *recto tono* s'avère être alors la figure de l'homogénéisation vocale qu'ordonnerait le caractère sacré du texte²⁵. Il est, autrement dit, l'expression d'une union, qui se fait néanmoins au prix de la résorption du sujet dans l'espace impérieux du sacré.

Sous son apparence quiète, le principe du *recto tono* aurait donc ceci d'équivoque qu'il recèle à la fois force assujettissante et désir d'union. Cette équivocité « refoulée » s'expose au grand jour quand cette forme minimale de la cantillation est investie par l'écriture musicale contemporaine. La musique s'abandonne, en effet, à ce minimalisme radical, défiant *de facto* tout dynamisme pressant, mais ne laisse cependant pas de « libérer » d'autres couches d'expression, au caractère plutôt tensif.

C'est ainsi le cas dans *Ikhtifa* (2008) de Zad Moultaqa pour douze chanteurs, pièce écrite sur un texte en arabe du poète médiéval Abū al-ʿAlāʾ Al-Maʿarrī (973-1057). Il s'agit d'une récitation collective, au rythme prosodique (en longue/brève, croche/double-croche), bien énergique néanmoins, et presque strictement homophonique. Son profil mélodique est en *recto tono*, stabilisé autour de *la#*. Mais bien que la scansion se maintienne dans son profil fermement horizontal, elle n'en sera pas moins troublée. On notera d'abord ces multiples agitations sur le plan mélodico-harmonique qui se font, entre autres, par additions/soustractions de voix ; avec une broderie (*la-la#-si*) venant constamment remuer la corde de récitation ; par changement subreptice (d'un demi-ton) de celle-ci vers le *si* (mes. 27, 78) ; et par des entrées soudaines des alti, décalées d'un intervalle harmonique de quinte diminuée (mes. 54, 85).

C'est à travers la matière vocale elle-même que la forme en *recto tono* reçoit ici son véritable contenu d'expression. Moultaqa avance à ce propos que « si on prêtait attention aux bruits intérieurs que nous émettons : la respiration, le souffle, les bruits de gorge, les dents, la langue, on se rendrait compte combien notre crâne est un véritable instrument de percussion ! Tous ces bruits multipliés par un certain nombre d'humains, en l'occurrence des chanteurs, créent comme une sorte d'amplification de l'intime. »²⁶ Ainsi, dans *Ikhtifa*, des consonnes arabes, dites fricatives²⁷ (« s », « ch », « r »), s'extraient du flux verbal pour se mettre en avant avec leurs propres sonorités. D'autres, occlusives²⁸ (« m », « dh », « t »), bloquent tout d'un coup l'air et ainsi compriment la voix, partiellement ou complètement, donnant lieu dans le deuxième cas à un silence par effraction. Aussi une telle compression anticipe-t-elle les moments de césure où la voix, au lieu de se poser, explose : tantôt en se décompressant brusquement en une chute abrupte (« eh » ; mes. 130), tantôt par un cri aussi ténu que strident, lancé par la première soprano (mes. 168, 172, 180). Vers la fin de la première partie de la pièce, cette fuite brusque vers l'aigu devient signal en lui-même, isolé et intermittent, tandis que toutes les voix, nasillardes, plongent dans le mutisme de la consonne « m ». Autant d'idiosyncrasies vocales, somme toute, qui s'échappent de la scansion monotonique et qui apparaissent *a posteriori* y ayant été comme empêchées.

Exemple 2 : Extraction du mot « KHaT » et mise en exergue de la consonne « r » dans *Ikhtifa* (2008) de Zad Moultaqa (réduction)

24 Cf. GIANNATTASIO F., « Du parlé au chanté : typologie des relations entre la musique et le texte », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2007, vol.5, p. 1065.

25 Cf. FARIJI A., « Le *recto tono* dans la récitation collective du Coran dite "lecture du *hizb*" : une image sonore d'un espace sacré étendu », *Hespéris-Tamuda*, 2017, LII, n° 2, p. 179-200.

26 PEILLON C., « Résonances poétiques chez un compositeur d'origine libanaise qui évolue dans l'univers de la musique contemporaine [entretien] », *La pensée de midi*, 9 avril 2009, n° 28, p. 130.

27 Les consonnes qui sont produites par resserrement de la bouche tout en laissant l'air s'échapper.

28 Les consonnes qui obstruent complètement l'air.

Une figure d'expression

Outre le cas radical du *recto tono*, la structure cantillatoire vaut dans la musique de Zad Moutaka à titre de caractère. Elle surgit souvent pour figurer sensiblement une image, pour l'exprimer ; et c'est alors dans sa forme courbée et librement relâchée qu'elle se manifeste. Il convient de souligner, à ce propos, que la musique de Moutaka repose en grande partie sur l'image. Tantôt l'image est suscitée explicitement par le texte chanté, tantôt elle est manifestée dans l'espace de la scène (quand il s'agit de pièces dramaturgiques), et tantôt elle est médiatisée en amont, suggérée aux interprètes dans les didascalies des partitions.

Une image revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Moutaka, c'est celle de Marie. Une passion lui est dédiée d'ailleurs, *La Passion selon Marie* (2011) (*Hachô dyôldat Alôhô*, le titre original), oratorio syriaque pour une soprano, chœur mixte et ensemble instrumental baroque. Chaque fois que la soprano (Marie) se manifeste, apparaît avec elle la ligne cantillatoire. La musique se relâche alors comme par tendresse. Aussi l'espace figuré par la ligne fragmentée se rétracte-t-il, comme pour nous attirer et nous diriger vers une intimité maternelle.

Dans un autre exemple, *Calvario* (2008) pour guitare solo et bande son, il se produit presque le même effet, toujours associé à l'image de Marie, et cela malgré l'absence du texte autant que d'une figure féminine réelle (une chanteuse) et de la voix. Comme son nom l'indique, *Calvario* est écrite sur le thème des quatorze stations du Calvaire du Christ. À la quatrième séquence de la pièce, qui correspond à la quatrième station du Calvaire, c'est-à-dire lorsque Jésus rencontre sa mère, surgit la structure cantillatoire sous la didascalie « *recitativo molto espressivo* ». Là aussi, la structure de la cantillation ne laisse pas d'exhaler une expression de tendresse, d'autant plus qu'elle se trouve nettement imprégnée par l'affect du *maqâm*²⁹, le matériau modal proche-oriental, avec ses intervalles microtonaux typiques. Même en l'absence de la voix, la structure cantillatoire n'est pas sans la suggérer, étant faite à l'image de la parole ; elle en est la trace la plus intime. Aussi fait-elle valoir un caractère de murmure et de chaleureuse proximité.

113 $\text{♩} = 72$
Guitare
recitativo molto espressivo *laisser résonner*
p *ppp* *p* *ppp*
mf *ppp* *mp*
sans ralentir le trille

Exemple 3 : Structure de la cantillation à la guitare dans *Calvario* (2008) de Zad Moutaka.

Dans une autre pièce, *Zajal* (2010), qualifiée par le compositeur d'« opéra de chambre arabe », l'image que vient sous-tendre la ligne cantillatoire est celle d'un inconscient, ou de quelque chose de l'ordre d'une confuse réminiscence. Il s'agit d'une dramaturgie en trois actes, écrite pour une chanteuse, un comédien, un petit ensemble d'harmonie et des percussions. Elle met en scène deux protagonistes : un chef de village et un visiteur étranger, celui-ci étant masqué. D'emblée, tous deux se mettent au défi et s'engagent alors dans une joute poétique. La fin de la dramaturgie révèle que le visiteur étranger n'est autre que le propre fils du premier, lequel fils a dû quitter le village quelques années auparavant. À travers ce duel intergénérationnel, la pièce donne à voir la tension qui agit au plus profond du sujet, entre le moi et le surmoi, en l'occurrence soi-même et le père, celui-ci étant d'ailleurs projeté sur un écran géant, derrière le fils pour qui il reste invisible. Tout au long du premier mais aussi du troisième acte, la joute poétique reste sous-tendue par une nappe rythmique binaire, aussi énergique qu'obstinée, traduisant ainsi le caractère dualiste et belliqueux de la dramaturgie. Le deuxième acte, en revanche, est annoncé comme moment de repos – de sieste. Les lumières s'éteignent et la musique, après avoir cessé, revient tout discrètement pour emplir l'espace obscur, à travers des sons prolongés. On est dès lors plongé dans quelque chose de ténébreux – le sommeil. Et c'est alors qu'apparaît, par intermittence, une ligne cantillatoire au saxophone soprano, hésitante et comme grisée.

29 Il s'agit en l'occurrence du *maqâm sabâ* ($\frac{3}{4}$ de ton, $\frac{3}{4}$ de ton, $\frac{1}{2}$ ton), successivement en *si* et *ré*. Le long de la pièce, du reste, le guitariste est amené à désaccorder trois cordes (dans l'ordre décroissant *mi*, *ré* et *la*), ce qui lui permet de jouer des intervalles à quart-de-ton.



Exemple 4 : Courbe cantillatoire dans *Zajal* (2010) de Zad Moutaka.

Le temps devient élastique tant la structure cantillatoire de la ligne planante défait tout striage temporel – tout comme les repères spatiaux se sont résorbés dans l’obscurité. Ainsi une temporalité d’inconscient est-elle façonnée, préludant au surgissement d’images télévisuelles datant de l’enfance libanaise du compositeur, images projetées en hauteur, d’abord muettes, par bribes, puis peu à peu sonores et à peine plus nettes – une sorte de réminiscence.

Un thématisme vapoureux

Dans la musique de Saed Haddad, la structure cantillatoire émerge à titre de topique thématique. Il convient à cet égard de souligner que Haddad, qui débat souvent sur les possibilités de la création musicale interculturelle, revendique ouvertement la catégorie de thème, qui plus est dans le sens mélodique du terme, et cela à titre de valeur de « clarté » formelle, argue-t-il :

Le thématisme mélodique devrait renforcer la relation entre le local et le global, d’autant plus que les mélodies s’avèrent être un des éléments significatifs communs à de nombreuses cultures. De plus, le thématisme mélodique nécessite aujourd’hui un acte de courage de la part des compositeurs, non seulement dans le sens qu’il nous met au défi vis-à-vis de l’immense répertoire thématique de la musique classique occidentale, non seulement pour briser le tabou anti-mélodique que la composition du 20^e siècle nous avait imposé, mais aussi pour assumer la dimension de clarté que la composition mélodique implique, de telle sorte qu’on ne pourrait plus se cacher derrière quelque réseau complexe de gestes musicaux, ni derrière de long tableaux de signes musicaux qui parfois remplissent inutilement nos partitions musicales.³⁰

L’élément thématique dans la musique de Haddad est, cependant, loin de la notion classique de thème. Il ne s’agit pas d’une mélodie univoque, arrêtée et déterminée une seule fois pour toutes dans la clôture des éléments motiviques qui la composent, éléments fixés à partir desquels un développement peut enclencher sa dynamique. L’élément thématique chez Haddad emprunte en fait le phrasé cantillatoire. La fonction thématique attribuée à ce dernier se confirme d’autant plus qu’une même arche cantillatoire, spécifiée par la couleur du *maqām sīkāh*³¹, se retrouve dans presque toutes les premières pièces du compositeur d’origine jordanienne, une arche qui plus est souvent placée au tout début (Exemple 5)³².

Or, relâché, voire fragmenté et foncièrement accidenté dans sa structure motivique, le phrasé cantillatoire se donne en soi comme quelque chose de non consistant, de lâche et d’inaccompli. Ce n’est pas quelque chose de solide, pour ainsi dire, sur quoi une dynamique de développement pourrait reposer. On l’altérerait et c’est à peine si l’on pourrait percevoir une différence. Autant dire qu’on a à faire à quelque chose de malléable. Et c’est la raison pour laquelle la valeur thématique du phrasé cantillatoire dans la musique de Haddad vaut moins à titre d’élément mélodique spécifique qu’en sa qualité (globale) de caractère, de quelque chose de générique. C’est en effet la cantillation comme *genre* mélodique qui définit ici la catégorie de thème, avec les qualités qui la caractérisent.

30 Haddad S., « Komposition im 21. Jahrhundert und die Begegnung mit dem Anderen », http://www.saedhaddad.com/writings/Interkulturrismus_oder_Neoxotismus.pdf. Consulté le 17 février 2018 (Nous traduisons.)

31 *Sīkāh* : ¾ de ton, 1 ton.

32 Cf. FARJJI A., « Esquisse d’une physionomie formelle de la période dite de “synthèse” chez Saed Haddad », J.-P. OLIVE et Á. OVIEDO (dir.), *La forme engagée. Espaces et comportements dans la composition musicale contemporaine*, Paris, L’Harmattan, coll. « Arts 8 », 2016, p. 99-129.

Exemple 5 : Début de zone thématique dans *On Love II* (2006) de Saed Haddad.

En outre, il ne s'agit pas dans cette musique d'un élément thématique strictement assignable ou isolable, mais de tout une zone, une sorte de poche thématique, où plusieurs phrasés cantillatoires s'égrènent, se contorsionnent, se mettent en contrepoint, jusqu'à générer, même, une certaine tension³³. Tel est bien le cas dans *On Love II* (2006) pour piano et ensemble, dont la zone thématique du début (indiquée par « Misterioso e lamentoso ») dure à peu près une minute. La tension accumulée débouche alors, non pas sur un développement, mais sur une sorte de liquidation : les éléments cantillatoires se dissipent et avec eux les qualités caractéristiques d'une telle structure, à savoir repli, élasticité temporelle, rétrécissement spatial, etc. Il est vrai que, ainsi, la musique de Haddad tend à surpasser le caractère statique de ce qu'elle pose comme élément central – non sans violence parfois. Mais, le cas échéant, elle ne laisse cependant pas de recouvrer ce qui aurait été liquidé, la zone cantillatoire, tant celle-ci figure quelque chose comme un sujet, un chant solo, fût-il sans cesse transfiguré et diffracté et au demeurant vaporeux.

L' « informel », l'éphémère et la labilité

Aussi bien chez Zad Moultaqa que chez Saed Haddad, le modèle cantillatoire demeure assez caractérisé. Quand bien même tous deux y appliquent-ils différentes techniques d'écart, le contour formel global de la structure cantillatoire n'en reste pas moins reconnaissable : des périodes successives, au profil fondamentalement conjoint, au déploiement bredouillant, et souvent intercalées de silences. La structure cantillatoire se distingue chez les deux d'autant plus qu'elle se trouve souvent raffermie par le matériau modal du *maqām*, même altéré, qui lui confère un surcroît de caractérisation, une « chair » si l'on veut dire.

Il en est autrement dans la musique d'Ahmed Essyad, où le modèle de la cantillation est investi de manière bien plus médiatisée. On n'a plus vraiment affaire à un objet qui conserve son aspect premier, mais à une structure qui tantôt se morcelle davantage, tantôt s'élanche plus librement et, ce faisant, se départit de ses saillies traditionnelles. Le modèle cantillatoire se dé-caractérise dès lors, pour faire d'autant mieux valoir ses qualités les plus abstraites. Essyad évoque à ce propos la notion d'« informel » qu'il rattache expressément à la forme cantillatoire du *taqsīm* :

« Comme dans les *Préludes* de Debussy, la forme [dans le *taqsīm*] résulte de l'idée, non de la soumission de la pensée à un moule aussi parfait soit-il. [...] C'est pour ce qu'il a de souple ou d'« informel » que le *taqsīm* a pu répondre à cette capacité de transgression des moules et des pré-établis, et être le véhicule des idées les plus diverses. »³⁴

Cette idée d'informel se trouve pleinement réalisée dans le *Cycle de l'eau*, suite de pièces écrites entre 1980 et 1992 pour flûte et piano. Excepté la seule pièce pour piano solo (*La mémoire de l'eau*), la trame principale est partout ailleurs confiée à la flûte, qui tient lieu de soliste « chantant ». Tout comme l'indication du tempo, qui est suggéré « libre », la trame de la flûte semble affranchie de toute contrainte temporelle ; l'absence de barres de mesure et l'utilisation de

33 *Ibid.*, p. 110-115.

34 Essyad A., « Taq'sime », note de concert, Nice, 1982.

la notation approximative (de durée et d'intonation) concourent ensemble à cette qualité « fluide » du temps. Essyad explique à cet égard que

« l'écriture pour la flûte n'est pas un problème technique, c'est plutôt la question du rapport au temps. Les techniques orientales pour cet instrument s'inscrivent dans une perception du temps en courbe. C'est le souffle qui n'est pas un temps chromatique ou ponctué, à l'opposé du temps occidental. »³⁵

Exemple 6 : Phrasé fluide dans *Tamda* (1990) pour flûte solo d'Ahmed Essyad³⁶.

Toujours est-il que c'est bien la souplesse et la liberté propres à la structure cantillatoire que le compositeur marocain tente de transcrire ici pour la flûte, indépendamment de toute référence traditionnelle stricte. En effet, comme dans le *taqsîm*, la flûte dans le *Cycle de l'eau* se perçoit comme si elle était en train de se délecter dans une sorte de flânerie motivique et gestuelle, prenant le temps d'explorer les diverses possibilités dont elle disposerait : une « espèce d'exercice de soi d'aller d'une note vers l'autre, témoigne le flûtiste Pierre-Yves Artaud ; c'est [...] comme une génération des sons les uns par rapport aux autres »³⁷. Aussi, à l'instar des improvisations cantillatoires, l'éphémère se trouve chez Essyad promu en valeur formelle, en expérience d'un temps musical « qui soit un acte et non un état »³⁸, souligne Alain Féron dans le livret du CD du *Cycle de l'eau*. Cependant, si la forme jouit d'une telle fluidité temporelle et assume grandement sa nature évanescence, Essyad n'en recourt pas moins à quelques moyens pour l'endiguer ; et c'est là que réside, de ce point de vue, la différence décisive avec les improvisations orales. C'est le cas, par exemple, d'une sorte de thématisme « microscopique » que l'on peut observer dans *Les eaux meurent en dormant* (1992) pour flûte et piano, et *Asselman* (1992) pour flûte solo. Il s'agit d'un élément motivique minimal dont les apparitions participent à contrebalancer l'élan relâché de la trame mélodique, et ainsi à contenir dans une certaine mesure la forme.

Exemple 7 : Occurrences variées du motif thématique dans *Les eaux meurent en dormant* (1992) d'Ahmed Essyad.

Seulement, ce thématisme n'est réalisé qu'en tant qu'il est labile – et voilà que l'on retrouve cette valeur essentielle dans les formes cantillatoires qui, de la même manière, ne mobilisent les idiomes mélodiques préexistants que de façon fort labile (cf. *supra*). En effet, déjà si peu caractérisé, le motif thématique central dans ces pièces du *Cycle de l'eau* prend les aspects les plus divers et se fond si bien dans le foisonnement de la forme qu'on a peine à dégager quelque hiérarchie

35 MALLET F., « Chercher l'écho dans le regard de l'autre. Dialogue entre Ahmed Essyad et Kaija Saariaho [entretien] », *Le Monde*, 15/09/1994.

36 Les deux chiffres entre parenthèses dans les exemples d'Essyad correspondent respectivement à la page et au système dans les partitions du *Cycle de l'eau*, éditées par Durand.

37 Transcrit à partir de : F. Duval, « Interpréter la musique d'Ahmed Essyad. Musique écrite et tradition orale dans l'interprétation musicale », Archives Ina(thèque), 1h, Paris, France Culture, émission *Euphonia*, 5 septembre 1997, min. : 15:08:45.

38 FÉRON A., « Le Cycle de l'eau », *Le Cycle de l'eau* [Livret de CD], Etcetera, 1993.

temporelle dans ses apparitions variables. Il n'a pas valeur en soi, autrement dit, mais vaut en tant qu'il prolifère, se dissout, et caractérise par ces traits minimaux la forme globale. Ainsi fluidité temporelle et rationalité formelle peuvent-elles être conciliées chez Essyad sous le signe de la labilité.

CONCLUSION

Au travers même d'écarts, s'engendre un commun tel que [...] une intelligence mutuelle peut émerger dans cet *entre* devenu actif³⁹.

Dès lors qu'elle est intégrée dans l'œuvre contemporaine, la structure de la cantillation retient le temps ; elle instaure une temporalité de la stase en désamorçant toute logique d'articulation progressive. Mais le temps ne s'évide pas pour autant. Les différentes configurations qui adviennent à même la structure de la cantillation, selon chaque compositeur et selon chaque contexte formel, sont autant de contenus esthétiques qui remplissent la stase temporelle : musicalité de la langue (arabe) ; expressivité de la courbure ; nébulosité de la structure ; caractère éphémère et labilité. C'est que la cantillation regorge originairement de contenus, notamment anthropologiques. N'étant en effet rien d'autre qu'une trace formelle du texte sacré, la structure de la cantillation en conserve quelque expérience ; le relâchement temporel qu'elle figure se donne à l'image de l'« atemporalité divine », de même que le foisonnement d'arabesques mélodiques qui la constitue fait office d'auréole nébuleuse d'enchantement. Un tel contenu, qui ne saurait toutefois être univoque, se conjugue suivant de nouveaux contextes formels, d'où ressortent les différentes qualités analysées.

De fait, l'émergence de cette structure de la stase temporelle dans l'œuvre musicale écrite constitue un contrepoids à l'injonction d'un dynamisme inexorable. Les compositeurs issus de pays de forte tradition orale participent d'autant mieux à ce contrebalancement dans la création musicale qu'ils sont sensibles aux teneurs d'expérience que renferment des structures musicales locales, comme la cantillation. Mais aussi et inversement : c'est parce qu'ils se sont appropriés les questions de la modernité musicale occidentale qu'ils parviennent à distinguer dans le patrimoine musical oral des structures qui, ayant valeur de processus et de médiation, satisfont à des besoins esthétiques par-delà leur contexte originel. Ainsi la position d'interculturalité ouvre-t-elle un espace fécond pour l'invention musicale, un espace de l'« entre » où les divers legs musicaux s'invitent à se recomposer mutuellement.

39 JULLIEN F., *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, l'Herne, coll. « Cave canem », 2016, p. 86.

BIBLIOGRAPHIE

- ABOU MRAD N., *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris/Hadath-Baabda (Liban), Éditions Geuthner/Éditions de l'Université Antonine, 2016.
- ABOU MRAD N., « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi*, 9 avril 2009, n° 28, p. 53-65.
- ADORNO T.W., *Théorie esthétique*, traduit par Marc JIMENEZ, Paris, Klincksieck, coll.« Collection d'esthétique », n° 50, 2011.
- ADORNO T.W., *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit par Hans HILDENBRAND et traduit par Alex LINDENBERG, Paris, Gallimard, coll.« Tel », n° 42, 1990.
- ADORNO T.W., *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque des idées », 1982.
- AGUILA J., « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », N. DONIN et L. FENEYROU (dir.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Lyon, Symétrie, coll.« Symétrie recherche », 2013, vol. 2/2, p. 1151-1190.
- ALBÈRA P., « Les leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1 décembre 1996, n° 9, p. 53-84.
- BOISSIÈRE A., *La pensée musicale de Theodor W. Adorno : l'épique et le temps*, Paris, Beauchesne, coll.« Prétentaine », 2011.
- CLÉMENT J.F., « Ahmed Essyad compositeur de musique contemporaine et créateur d'opéras », *Horizons Magrébins*, n° 57, 2007, p. 172-184.
- DURING J., « Le sacré et le profane: une distinction légitime? Le cas des musiques du Proche-Orient », J.-J. NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Paris, Actes Sud Cité de la musique, 2005, vol.3, p. 323-344.
- DUVAL Frédéric, « Interpréter la musique d'Ahmed Essyad. Musique écrite et tradition orale dans l'interprétation musicale », Archives Ina(thèque), 1h, Paris, France Culture, émission *Euphonia*, 5 septembre 1997.
- ESSYAD A., « Taq'sime », note de concert, Nice, 1982.
- FARIJI A., « Le *recto tono* dans la récitation collective du Coran dite "lecture du *hizb*" : une image sonore d'un espace sacré étendu », *Hespéris-Tamuda*, 2017, LII, n° 2, p. 179-200.
- FARIJI A., « Esquisse d'une physionomie formelle de la période dite de "synthèse" chez Saed Haddad », J.-P. OLIVE et Á. OVIEDO (dir.), *La forme engagée. Espaces et comportements dans la composition musicale contemporaine*, Paris, l'Harmattan, coll.« Arts 8 », 2016, p. 99-129.
- FARIJI A., « L'improvisation et la labilité mélodique comme formes d'expression du sacré: exemple de la récitation du Coran dans le style *muğawwad* », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 9, 2015, p. 123-137.
- FÉRON A., « Le Cycle de l'eau », *Le Cycle de l'eau [Livret de CD]*, Etcetera, 1993.
- GIANNATTASIO F., « Du parlé au chanté: typologie des relations entre la musique et le texte », *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Paris, Actes Sud Cité de la musique, 2007, vol.5, p. 1050-1087.
- GLASSON-DESCHAUMES G., « Ahmed Essyad, compositeur des deux rives [Entretien] », *Transeuropéennes*, Genève, Centre Européen de la Culture, 1995, p. 93-106.
- HADDAD S., *The abstraction of Arabic musical vocabulary, spiritual and cultural values into contemporary Western music*, Thèse de doctorat de composition musicale, King's College, London, 2005.
- HADDAD S., « Komposition im 21. Jahrhundert und die Begegnung mit dem Anderen », http://www.saedhaddad.com/writings/Interkulturalismus_oder_Neoexotismus.pdf.
- JULLIEN F., *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, l'Herne, coll.« Cave canem », 2016.
- KILANI L., *Zad Moultaqa*, la Huit production, 2004.
- LAGRANGE F., « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 2, 2008, p. 52-65.
- LORTAT-JACOB B., « Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale », J.-J. NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Paris, Actes Sud Cité de la musique, 2003, vol.5, p. 669-689.
- MALLET Franck, « Chercher l'écho dans le regard de l'autre. Dialogue entre Ahmed Essyad et Kaija Saariaho », *Le Monde*, 15/09/1994.
- PEILLON Catherine, « Résonances poétiques chez un compositeur d'origine libanaise qui évolue dans l'univers de la musique contemporaine [entretien] », *La pensée de midi*, 9 avril 2009, n° 28, p. 126-131.

Discographie

- ESSYAD Ahmed, *Le Cycle de l'eau*, Etcetera/IMA KTC 1152, 1993.
- HADDAD Saed, *Les Deux Visages de l'Orient*, WERGO WER 65782, 2008.
- MOULTAKA Zad, *Rituels*, L'empreinte digitale – ED13246, 2016.
- MOULTAKA Zad, *Zajal : opéra arabe*, L'empreinte digitale – EDVD732, 2014.
- MOULTAKA Zad, *Calvario*, L'empreinte digitale / « Œuvre par œuvre » - EDN001, 2014.
- SHAWWA Sami al-, *Prince of the violin*, L'Autre Distribution, 2015.