



**HAL**  
open science

## Editorial: La composition musicale et la Méditerranée

Jean-Paul Olive, Anis Fariji

► **To cite this version:**

Jean-Paul Olive, Anis Fariji. Editorial: La composition musicale et la Méditerranée. Filigrane - Musique, esthétique, sciences, société, 2019, La composition musicale et la Méditerranée, 24. hal-02179618

**HAL Id: hal-02179618**

**<https://hal.science/hal-02179618>**

Submitted on 21 Oct 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.

# Éditorial : La composition musicale et la Méditerranée

Anis Fariji et Jean Paul Olive

La Méditerranée ne nomme pas simplement une mer, mais désigne aussi un espace culturel qui la borde, un espace où, depuis la nuit des temps, des liens se sont noués et recomposés en un vivier unifiant divers apports culturels. Fernand Braudel écrit à cet égard que « dans son paysage physique comme dans son paysage humain, la Méditerranée carrefour, la Méditerranée hétéroclite se présente dans nos souvenirs comme une image cohérente, comme un système où tout se mélange et se recompose en une unité originale. »<sup>1</sup> Il en va de même, à plus forte raison, des formes d'expression musicale que la Méditerranée a fait circuler le long de ses rives jusqu'à l'intérieur de ses terres, des cultures musicales qu'elle a portées ainsi à s'entremêler les unes avec les autres au point qu'il s'en dégage nombre d'éléments communs : des instruments comme les luths, des formes vocales comme les cantillations monothéistes, des échelles mélodiques comme celles s'apparentant au mode phrygien, etc.

Cependant, la même mer qui aide à la rencontre des hommes et au brassage des formes est aussi un facteur permanent de division. L'unité que figure la Méditerranée doit être ainsi considérée comme ayant toujours opéré sous le signe de l'écart, c'est-à-dire comme un processus tour à tour de désagrégation, de différenciation, de convergence et de recomposition. C'est naturellement le cas des cultures musicales méditerranéennes dont les histoires sont si différentes, notamment entre les rives nord et sud. Mais en vertu même de cet écart, ces cultures ne s'en trouvent pas moins appelées à s'influencer réciproquement et à exploiter les différentes ressources qui s'offrent à elles de part et d'autre, étant géographiquement en regard, c'est-à-dire inéluctablement liées. Le commun musical de la Méditerranée se comprend dès lors non simplement en tant que traces ancestrales communes, mais aussi comme processus d'inter-influences et de recompositions continues. La séparation qu'incarne la Méditerranée réalise ainsi comme une mise en perspective potentielle, réalise par conséquent comme une mise à distance critique par rapport à toute normativité. Le champ musical de la Méditerranée ne saurait donc se réduire à un quelconque substrat défini, à une quelconque identité limitée et limitante, mais doit être entendu plutôt comme disposition d'interpénétrations et d'inventions débordantes. Une telle idée ouverte et dynamique du commun est par ailleurs soutenue par François Jullien dans une réflexion plus générale sur l'interculturel : « Le commun n'est pas un fond, comme on parle du fond d'une caisse (*fundus*) apparaissant enfin quand on en a tout retiré – abstrait – toutes les différences entre cultures ; mais il est fonds (*fons*) au sens de possible à exploiter : au sens de cet *indéfiniment partageable*, donnant ainsi lieu, par débordement continu, à une compréhension qui dépasse – ne cessera d'avoir à dépasser, en les intégrant, toute frontière et tout particulier. »<sup>2</sup>

C'est dans l'esprit d'une telle conception de la Méditerranée, espace irréductiblement pluriel et cultivant un commun dynamique, critique et inventif, que ce numéro de *Filigrane* s'attache à présenter certaines démarches compositionnelles qui s'y inscrivent ou s'en inspirent. De quelles manières la musique dite « savante » occidentale investit-elle la Méditerranée, ses musiques actuelles ou passées, de tradition orale ou écrite, tout comme ses diverses ressources poétiques ou

---

<sup>1</sup>F. BRAUDEL (éd.), *La méditerranée : l'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion, 1992, vol. 1/2, p. 10.

<sup>2</sup>F. JULLIEN, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Institut de la pensée contemporaine (éd.), Paris, Fayard, 2008, p. 213.

métaphoriques ? Quels regards portent les compositeurs issus de la rive sud de la Méditerranée sur les traditions musicales de leur pays d'origine après avoir absorbé les processus et les éléments compositionnels de la modernité occidentale ? Et au demeurant, la Méditerranée, en tant qu'espace géographique de l'entre-deux (rives), saurait-elle fonctionner, par extrapolation, comme espace d'invention musicale lui aussi de l'entre-deux – entre deux paradigmes musicaux : celui de la modernité occidentale et celui des traditions orales ? Ce sont là des questions fondamentales qui ont stimulé le programme de recherche « Modernité et composition musicales autour de la Méditerranée » (2013-2018 ; Musidanse – Université Paris 8), dont dérive ce numéro. Ce programme a donné lieu à trois rencontres qui furent conçues comme autant d'occasions de dialogue entre compositeurs et musicologues : la première rencontre, tenue à Paris en 2013, avait abordé la question générale du rapport de la composition contemporaine aux diverses traditions musicales méditerranéennes, tandis que la deuxième et la troisième rencontres, ayant lieu les deux années suivantes à Athènes et à Paris, s'étaient penchées respectivement sur la dimension spatio-temporelle et la question du texte, de la langue et de l'expression<sup>3</sup>.

Les textes qui composent ce numéro, rédigés par des universitaires et par des compositeurs réfléchissant sur leurs propres démarches, reviennent de diverses manières sur les thématiques traitées lors de ces rencontres. Quatre grandes problématiques peuvent se distinguer.

La première porte sur la dimension spatiale dans la musique. La Méditerranée suggère l'espace avant tout en tant qu'elle en est un – un espace géographique. Ainsi Fabien San Martin saisit dans l'écriture de Luigi Nono une poétique aquatique essentielle, inspirée au compositeur italien par Venise, sa ville natale, poétique qui se traduit au travers d'ondes ou de résonances acoustiques. La pensée de l'espace en lien avec l'environnement aquatique vénitien se répercute également sur le plan formel de certaines œuvres de Nono, notamment par une organisation « en archipel », par exemple dans *Prometeo* (1981-1984) où l'on peut observer une structure formelle caractérisée par le multiple et le fragmentaire.

La transposition d'une configuration spatiale extérieure à l'intérieur de la forme musicale anime aussi le travail du compositeur libanais Zad Moultaqa qui nous livre un texte dans lequel il décrit les diverses techniques et poétiques de la spatialisation dans sa musique. L'espace extérieur de la ville orientale y tient lieu de modèle fondamental, notamment à travers le phénomène hétérophonique des appels simultanés à la prière émis depuis les minarets des mosquées. À cela s'ajoute aussi une poétique de l'exil, de « l'autre rive », c'est-à-dire de la fracture spatiale. L'hétérophonie est cultivée alors comme principe formel de la spatialisation. Les différentes strates de la texture hétérophonique, allant parfois jusqu'à une totale dissociation, se répercutent à leur tour sur l'espace physique du déroulement musical et génèrent ce que le compositeur désigne par « hétérotopie » – un espace morcelé en vertu d'évènements (sonores) disparates.

La deuxième problématique que nous retenons comme résurgence de la Méditerranée dans la composition musicale contemporaine procède de la temporalité. En s'appropriant certains procédés formels des musiques méditerranéennes de tradition orale, l'œuvre écrite incorpore leurs manières de façonner et de gérer le temps qui fonctionnent autrement que la concentration temporelle, presque « productiviste », caractéristique des musiques occidentales héritières de la forme-sonate. Dans l'entretien réalisé avec le compositeur marocain Ahmed Essyad, celui-ci évoque la forme traditionnelle du *taqsīm*, forme instrumentale improvisée, dépourvue généralement de pulsation et de carrures régulières, qu'il prend comme modèle d'une temporalité de l'instant présent, la jugeant être

---

<sup>3</sup><http://musidanse.univ-paris8.fr/spip.php?article1365>.

« à la fois ouverte et unifiée, imprévisible et ordonnée ». Ainsi revient-il sur la notion d' « informel » qu'il associe directement à ce type de temporalité. On notera, du reste, dans cet entretien, qu'Ahmed Essyad nous fait parcourir plusieurs thématiques relatives à la création musicale dans le contexte de l'interculturalité, thématiques pour lesquelles il nous fait part de points de vue nourris d'une expérience riche de six décennies de pratique compositionnelle.

La troisième problématique qui ressort de l'intérêt des compositeurs contemporains pour la Méditerranée concerne le rapport aux textes anciens et plus particulièrement aux mythes. Ainsi, dans son analyse d'une œuvre de Maurice Ohana, l'*Office des Oracles* (1974), Jean Paul Olive, tout en rappelant le milieu profondément méditerranéen qui a marqué le compositeur, montre la place importante qu'occupe l'univers mythique dans cette œuvre. S'inspirant d'une forme théâtrale baroque espagnole – l'*auto sacramental* – la pièce mobilise en effet quantité de figures mythiques héritées de l'Antiquité, d'éléments liés à l'astrologie, ainsi que d'autres dérivés de rituels. Ces éléments opèrent comme une force créatrice d'imaginaire pour Ohana, lequel, en les transportant dans le temps et en les transformant, les fait revivre et interagir. Aussi leur résurgence médiatisée dans l'univers contemporain d'Ohana agit-elle dans le sens de réveiller des strates enfouies chez l'auditeur.

On retrouve également la structure du rite en tant que ferment de création musicale chez le compositeur espagnol Enrique Muñoz. C'est le cas de sa pièce *Acordai* (2016) dont il explique dans son article la poétique et le fonctionnement. La pièce s'inspire, en effet, d'un rituel religieux et populaire portugais qui célèbre la mémoire des défunts. La dramaturgie du rituel tient alors lieu d'une strate formelle dans le déploiement de laquelle le compositeur espagnol insère de nouvelles matières sonores, tantôt légères tantôt ténébreuses, mais néanmoins constamment ponctuées par la sonorité céleste de la *viola beiroa* portugaise.

Dans son article, le compositeur italien Gianvincenzo Cresta montre comment il arrive quant à lui à nouer un lien avec l'ancien au travers d'une thématique commune à des textes chantés – en l'occurrence l'amour dans *Alle Guerre d'Amore* (2014). L'écriture contemporaine se met proprement en dialogue, sous forme d'alternance de pièces, avec des madrigaux baroques italiens. L'enjeu pour le compositeur est de créer à partir de ce vis-à-vis anachronique une unité fusionnelle. Les textes des divers pièces – le *Cantique des cantiques* en ce qui concerne celles composées par Cresta –, étant sous-tendus par une thématique commune, offrent ainsi le substrat à la fois expressif et dramaturgique, mais aussi vocal, qui permet que les formes passées et les formes contemporaines s'interpénètrent en apparaissant comme autant d'étapes d'un seul parcours.

Enfin, la quatrième problématique que nous pouvons relever concerne le matériau musical lui-même. Le matériau, en tant que réservoir de l'expérience musicale accumulée à travers l'histoire, est recueilli par les compositeurs aujourd'hui pour la puissance expressive qu'il recèle. Dans son article, Anis Fariji prend l'exemple du *maqām* – le système des modes mélodiques du Proche-Orient – et analyse différentes techniques avec lesquelles il est intégré dans la musique contemporaine sud-méditerranéenne. Il montre, en outre, que ce transfert, loin d'être évident, se réalise de manière pour le moins ambivalente. Car si le matériau musical traditionnel injecte dans l'œuvre une matière d'expression stimulante, il peut tout aussi bien y apparaître comme élément de connotation usée. Seule l'inventivité du compositeur peut donc surmonter cette difficulté, lequel compositeur se trouve alors comme dans un rapport de forces avec le sédiment expressif de l'histoire, avec quoi il doit négocier dans le détail et la singularité de chaque œuvre.

En guise d'introduction, nous faisons le choix de placer en premier lieu le beau texte de Françoise Graziani dans lequel elle tisse une réflexion sur la figure plurielle et dynamique de la Méditerranée du

point de vue des rapports entre musique et poésie. D'Homère à Valéry en passant par Dante et Boccace, l'auteure parcourt les images que la Méditerranée a inspirées aux anciens comme aux modernes en tant que lieu de rencontres et d'interconnexions, lieu fondateur d'une identité composée. Le mythe d'Orphée apparaît au fil de cette histoire littéraire – et suivant les différentes interprétations dont il n'a cessé d'être l'objet – comme l'allégorie du pouvoir de la musique et de la poésie à rapprocher les milieux et à « résoudre les dissonances ».