



HAL
open science

“ Le processus interculturel dans Neb Ankh de Zad Moultaka ”

Brigida Migliore

► **To cite this version:**

Brigida Migliore. “ Le processus interculturel dans Neb Ankh de Zad Moultaka ”. Le GRiii - Journal du Groupe de Recherche sur la Musique Interdisciplinaire Interlaboratoire International, 2021, 6. hal-04266826

HAL Id: hal-04266826

<https://hal.science/hal-04266826>

Submitted on 31 Oct 2023

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.

« Le processus interculturel dans *Neb Ankh* de Zad Moulaka »

Brigida Migliore

doctorante-Ater, AMU [PRISM-CNRS]

Un linguaggio diverso è una diversa visione della vita.

Federico Fellini¹

Dans un contexte international de plus en plus mondialisé, où tout paraît se mélanger et s'intégrer, la recherche interculturelle en musique peut nous permettre de réfléchir sur les phénomènes d'« échange » et d'« identité », qui sont les mots-clés pour comprendre les processus de métissage sonore.

Dans ce travail, nous voulons montrer l'importance de l'interculturalité aujourd'hui à travers l'analyse d'une œuvre créée par une personnalité de plus en plus reconnue de la musique contemporaine française, Zad Moulaka. En analysant l'une de ses compositions, nous mettrons en évidence les enjeux d'une production artistique interculturelle.

Mix-tissage, complexité

Au fondement de ce discours sur l'interculturalité, il faut d'abord bien définir la notion de « culture », soit un « ensemble d'éléments (spirituels, matériels, intellectuels) communs à un groupe d'individus² ». Il existe selon cette acception une équivalence de sens entre « culture » et « identité ».

Par conséquent, en analysant le mot « interculturalité », et en le décomposant en *inter* et *culturalité*, nous notons qu'à la notion de culture s'ajoute le préfixe « inter » qui donne un sens de réciprocité et de contamination. Ainsi parvenons-nous à la notion de « métissage ».

Par ailleurs, le terme « métis » est ce qui peut le mieux expliquer le passage entre les mondes culturels, proches ou lointains. En décomposant les mots « métis » et « métissage »,

¹ « Un langage différent est une différente vision de la vie. » Fellini, Federico, cité in D'Ambrosio, Angelillo Giuseppe, *Fellini : racconti, sogni, ricordi*, Milan, Acquaviva, 2014, p. 27.

² Hans-Jürgen Lüsebrink, « Les concepts de "Culture" et d'"Interculturalité". Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle », in Labat, Claudine, Vermès, Geneviève (dir.), *Cultures ouvertes, sociétés interculturelles. Du contact à l'interaction*, actes du colloque organisé par l'Association pour la recherche interculturelle (ARIC) en octobre 1991, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 16.

en obtenant donc « mé-tis » et « mé-tissage », le résultat conduira à une étymologie qui renvoie au tissu (« tissage » - « tissu » - « texture³ »).

Parler d'interculturalité renvoie donc à la construction d'une trame, où des éléments hétérogènes, des composants distincts, s'entrelacent. Des tissus différents sont caractérisés par des procédés spécifiques de tissage, ou plutôt un « mix-tissage », un tissage mixte qui, à travers sa structure, arrive à créer une synthèse des éléments et à devenir *unitas*⁴.

Cependant, le métissage altère la notion d'identité, ses caractéristiques doivent être réformées et, par conséquent, s'ouvrir pour en accueillir d'autres. Il s'agit d'un processus complexe - au sens de tissage : « *complexus* : ce qui est tissé ensemble » (Morin⁵) - qui développe son parcours en trois étapes fondamentales :

Étape 1. Au départ, il s'agit de trouver des éléments divers et d'en faire une collecte.

Étape 2. La phase la plus importante est l'acte de mettre ensemble, de mêler les éléments.

Étape 3. Ce phénomène donne naissance à un résultat imprévisible, chaque fois différent, nommé émergence.

Neb Ankh d'après le *Livre de Shou* égyptien

Nous expliquerons ce processus avec l'analyse d'une composition de Zad Moultaqa écrite en 2007. *Neb Ankh* est une composition pour voix et sons fixes sur support. Ses paroles ont été écrites par le compositeur lui-même et sont inspirées du *Livre de Shou*. Cette source littéraire représente l'un des textes des sarcophages des anciens Égyptiens. Le compositeur a proposé une réécriture, une version très personnelle composée dans une langue imaginaire, une glossolalie, dont les caractéristiques phonétiques rassemblent à celles de la langue arabe⁶.

Les sons sur support sont toujours reconnaissables et nous aident à reconstruire l'histoire cachée dans la musique : « 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 sonore⁷ [...] »

Nous pouvons reconstruire le processus de la création d'interculturalité dans cette œuvre :

Étape 1 - Choisir et collecter les éléments :

- le compositeur en fonction du sujet de son œuvre choisit des éléments inspirés de la culture égyptienne ancienne ;
- il choisit la voix comme principal instrument de la composition ; pour cette raison, en conférant une importance particulière à la voix, un tel choix

³ Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopédia universalis*, vol. 17, Paris, 1973, p. 997.

⁴ Cf. à propos de cette émergence dans l'unité Nicolas Darbon, *Musica multiplex*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁵ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF, 1990, p. 80.

⁶ Soulignons les origines libanaises du compositeur, et sa langue maternelle : l'arabe.

⁷ Makis Solomos, « Écouter les Visions de Zad Moultaqa », notice du CD Zad Moultaqa, *Visions*, Paris, L'empreinte digitale, 2008, p. 18.

montre que le compositeur est inspiré par la musique arabe traditionnelle ;

- il utilise l'électronique qui est un outil occidental ; en effet, il présente des échantillons tirés de contextes de vie dans des pays arabes (probablement dans son pays de naissance, le Liban) ; cependant il propose des sons organisés et travaillés à la façon occidentale.

Étape 2 - Mêler les éléments :

Le compositeur travaille avec la voix et l'électronique de façon à ce qu'elles voyagent toujours ensemble : la voix garde toujours un rôle d'importance puisqu'elle représente le miroir de l'histoire et des émotions de l'héroïne.

Étape 3 - Obtenir un résultat « imprévisible » :

La coexistence d'éléments hétérogènes crée une musique qui peut évoquer l'esprit de conservation de la tradition arabe et, en même temps, une recherche de modernité. Un pont relie les deux différentes façons de concevoir la construction des sons. Elles sont toujours liées au cours de la composition. Dans ce cas, le résultat n'est pas évident ou banal, il s'agit d'un point de vue très personnel du compositeur, cherchant à créer une liaison entre des éléments très lointains.

Les théories de la complexité nous renseignent sur l'imprévisibilité du résultat :

Ce n'est pas tant la MULTIPLICITE des composants, ni même la diversité de leurs INTERACTIONS, qui caractérisent la complexité d'un système (...) C'est l'IMPREVISIBILITE potentielle (non calculable *a priori*) des comportements de ce système, liée en particulier à la RECURSIVITE qui affecte le fonctionnement de ses composants (« en fonctionnant ils se transforment »), suscitant des phénomènes d'EMERGENCE certes intelligibles, mais non toujours prévisibles⁸.

Le résultat particulier d'un processus de métissage vient d'une façon spécifique, et chaque fois différente, de la maîtrise de la deuxième étape qui consiste à mêler les éléments.

Pour les arts, et notamment pour la musique, il serait possible de parler à la fois de « croisement » ou de « juxtaposition » comme des méthodes très différentes entre elles pour métisser les sonorités, les rythmes, les systèmes modal/tonal, etc. Il s'agit toujours d'un processus dynamique où les éléments se rencontrent dans une situation d'harmonie ou de tension.

En particulier, le « croisement » est une notion très proche du concept qu'Edouard Glissant appelle « créolisation⁹ », où l'œuvre se présente comme un ensemble d'éléments

⁸ Nous utilisons les majuscules pour mettre en évidence certains mots dans la citation donnée. Serge Debolt *et al.*, « Complexité », *Petit lexique de la complexité*, constitué à partir des travaux de Jean-William Lapierre et Jean-Louis Le Moigne, Réseau intelligence de la complexité, site internet de l'association APC / MCX coordonnée par Jean-Louis Le Moigne et Edgar Morin. Disponible sur <http://www.intelligence-complexite.org/fr/documents/lexique-de-termes-de-la-complexite.html>, consulté le 28 mai 2021.

⁹ Selon Glissant « les phénomènes de créolisation sont des phénomènes importants, parce qu'ils permettent de pratiquer une nouvelle dimension spirituelle des humanités [...] ; elle suppose que les éléments culturels

qui font partie d'une *unitas*. Ils sont fusionnés dans une harmonie d'échange, en gardant toujours leur diversité : un « tissu » où, dans l'ensemble unitaire, on arrive à retrouver la nature de la « trame » et de la « chaîne ».

Neb Ankh est un exemple de « croisement », qui renvoie à la définition glissantienne de « créolisation » :

La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation « s'intervalorisent », c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange¹⁰.

Il s'agit d'une création où tout s'harmonise. L'interculturalité, dans ce milieu, respecte le sens original de son étymologie : le contact entre deux mondes qui arrivent à se toucher, grâce à l'imagination artistique, à travers des « ponts » (« inter- ») créés par l'entrelacement des éléments dont il sera toujours possible de reconnaître la nature différente. Ils sont mis en relation, ils co-participent à la construction de l'*unitas*, qui est l'œuvre, et dans ce sens, ils interagissent. Ainsi, les uns entrent dans le système des autres pour créer le « croisement ». Il s'agit d'un processus complexe où toutes les entités, marquées par une certaine provenance culturelle, pénètrent dans un contexte où il y en a d'autres et, dans cette situation, elles doivent en même temps créer un dialogue et « *emergere* ¹¹ », apparaître telles qu'elles sont, en maintenant leur propre noyau d'identité pour être reconnaissables.

Dépasser les clichés

Dans ce travail, nous avons pris en considération le phénomène interculturel entre la culture européenne et la culture arabe : plusieurs fois dans l'histoire, les deux sont entrées en contact. Une interprétation occidentale du Moyen-Orient a souvent été le résultat de cette rencontre, en soumettant l'objet-culture étranger aux critères intellectuels occidentaux, en ne respectant pas ses caractéristiques. À ce propos, l'anthropologue Edward Saïd¹² indique que ce que nous présentons comme « oriental » ne l'est qu'à nos yeux ; il est, en effet, « oriental » relativement au contrôle que nous désirons exercer sur lui. Il est davantage une projection de ce que nous sommes que de ce qu'il est vraiment.

D'un autre côté, la culture arabe également, lorsqu'elle est entrée en contact avec l'euro-péenne, a eu l'occasion de se dépouiller de ses traditions, qui étaient alors considérées comme trop anciennes, et d'adopter une modernisation à l'aune du modèle proposé.

mis en présence doivent obligatoirement être "équivalents en valeur" pour que cette créolisation s'effectue réellement ». Edouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, 1996, rééd. « Créolisation », Edouard Glissant, *une pensée archipélique*, site internet de Loïc Céry, « Glossaire ». Disponible sur <http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html>, consulté le 28 mai 2021.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹ Nous tenons à garder le sens latin du verbe.

¹² Edward Saïd, *Orientalism*, Pinguin books, New York, 2001, p. 59-60.

Moultaka dans *Neb Ankh* cherche à dépasser ces interprétations possibles. En effet, dans cette œuvre, comme dans beaucoup d'autres, il prend des éléments très représentatifs des cultures qu'il met en relation. Il ne les interprète pas comme des clichés mais comme des caractéristiques qui peuvent enrichir la création : son objectif est d'harmoniser les composants.

La volonté de dépasser les clichés et les préjugés est déjà présente dans le parcours de vie et de formation du compositeur : il est né au Liban en 1967, il s'est formé dans son pays d'origine et a continué ses études à Paris ; il a toujours vécu entre les deux pays ; à ce propos, il a déclaré dans une récente conférence : « mon espace c'est l'avion¹³ » ; il affirme son double attachement à son pays européen et à son pays moyen-oriental.

Il propose une pensée particulière en ce qui concerne la musique contemporaine. Il l'a découverte à Paris, en autodidacte ; par conséquent il la conçoit comme un processus de libération, sans vouloir suivre une tradition précise. À travers ce parcours, il développe l'originalité d'une poétique fondée sur la synthèse entre l'écriture savante occidentale et les éléments de transmission orale arabe. Il s'agit d'une recherche sur le langage musical au cœur d'une modernité aux frontières flexibles, qui permet l'infiltration d'éléments extra-occidentaux. À l'intérieur d'un univers musical inédit, des particularités reconnaissables sont évidentes, ce qui crée un genre nouveau. Sa solution se déploie en intégrant les données fondamentales de l'écriture contemporaine occidentale (telles que structures, signes, techniques, supports technologiques) aux caractères propres à la musique arabe (tels que monodie, hétérophonie, modalité, rythmes, vocalité, sonorités spécifiques¹⁴).

La glossolalie de Moultaka

Une telle vocation est clairement lisible dans l'analyse détaillée de l'œuvre que nous voulons prendre en considération.

Dans *Neb Ankh*, le texte se compose de quatre couplets. Il commence par un bref couplet, et il augmente la longueur de son matériel littéraire dans les parties suivantes. Cependant, le quatrième couplet est plus bref et présente un distique indépendant comme final. Cette particularité aura une valeur particulière en musique puisqu'elle sera l'objet de la cinquième partie.

Nous proposons ci-après le texte complet, avec traduction¹⁵.

¹³ Conférence du compositeur sur *la Passion d'Adonis* pour le Festival *Détours de Babèle*, salle Olivier Messiaen, Grenoble 24 mars 2016.

¹⁴ Le compositeur révèle sa fascination pour l'énergie qui vient du son, par exemple pour « les mouvements mélodiques sur des tétracordes » et, généralement, il est très intéressé à « l'émotion qu'on peut tirer de quatre notes par juxtaposition ». Cf. Makis Solomos, *op. cit.*, p. 2.

¹⁵ Pour le texte et la partition, nous avons consulté : Zad Moultaka, *Neb Ankh*, pour voix et électroacoustique, Marseille, Onoma, 2007.

I

*May yeh KoM maya kss so KêN nyha sk sk
A ThiN tou chaM Ta sym KHay
Ay teuheum KHofou chaKasou sk sk*

« Je suis le feu secret de la lumière et des mutations en lumière
Je suis le feu secret de la lumière dont la forme demeure cachée
Je suis celle qui rend silencieux le ciel »

II

*Day Ho saym Kasou méhé Ty tR
Raha yeh aKHna thiN bahé mo aKHna thiN néhé ko Ta ha kRrrr mN guém toho kaby hy
Kabyhy guém KhéTo g°M guéhé ye Ho to méy méhé méy Hoto saKé méhi sakasa méy
mésah saha y saKo KHaTo o saym KHaKa ha Ta tR Kasou KaKa guem KaKa tiR
Day Ho saym Kasou méhé Ty tR Raha aKHna thiN ba héhém o aKHna thiN néhé ko Taha
kn mN guém toho Kaby hy yém KhéTo g°M guéhé yah*

« Ne vous souciez pas de mes transformations hors de l'océan des énergies primordiales !
Je connais l'endroit où je suis venue à l'existence
Je suis l'unique
Dieux m'a créée au moyen de sa lumière rayonnante
Il m'a expiré au moyen de sa narine
Je suis celle dont la forme est l'expiration
Dieu m'a façonné au moyen de son cœur
Il m'a créée au moyen de sa lumière »

III

*chaya Kahou maKHé téki Ho rana kaba bénté K
TaKa Ha béké béké wés sk ké ks sé da yé Tabén Mé KHêt KHêt H
Cha ya Ka Hou ma KHêt KHêt ma béntous sakar ks ks chou
chou TaKa Ha ni béké wiséké lêy ni béké wiséké lêy béké Dayé mé KHêt
ma KHêt KHêt sa kataka chou chou KHêt
Ho mata ka foubu ka bN tS sK cha ma yaHou ma KHêt KHêt cha maya Hou
séké séké ba bN tS sK
TaKa téké TaKa téké Da yé mé KHêt TaKa Ha béké béké TaKa Ha ni béké wissék ké Krrrr*

« Je suis celle qui est au cœur de son mouvement
Je ne suis pas née d'une naissance humaine
Je suis celle qui fait les pains des dieux
Je rends vivant ce qui me rend vivant, je pose l'obstacle j'ôte l'obstacle
Je suis le brûlant de la flamme du feu ; l'ardeur de sa bouche ne peut me brûler »

IV

sa KHo yah sa ya ho
yah sa Ka yah Ka o ny a mât ny ya
mât ny ya mât sou KHêt KHêt sou weh
Sa haKa Ka ga Sa Ka ma ha so ho
Ka ha Kr
cha y sa KHa saM mah sou na y sym Ka
aym Say Ngn

« Le souffle de vie est mon vêtement
J'ai façonné mon feu secret autour de moi
Je féconde sans cesse, mon feu secret ne cesse de féconder les déesses »

« Je suis le feu secret de la lumière... »

1^{er} épisode [0 - 1'45"].

Nous proposons une structure fondée sur une succession de cinq épisodes enchaînés. Chaque partie représente un moment particulier vécu par cette « Néfertiti », revenue de la vie après la mort.

Après quelques sons d'objets métalliques, une voix féminine se présente à notre attention par un *crescendo* très délicat (28" - mesure 12). La chanteuse entonne une mélopée construite sur des sons issus de l'allongement des consonnes et de sons intervocaliques. Nous pouvons constater, ici, une véritable exploitation des caractéristiques de l'articulation de la voix¹⁶, au sein des propriétés linguistiques¹⁷ (fig. 1).

¹⁶ Ces caractéristiques ont été étudiées et valorisées pendant le XX^e siècle par des compositeurs comme Luciano Berio ou John Cage. L'innovation de Zad Moultaqa est dans l'application de ces observations dans une langue qui, même si est construite sur des phonèmes inventés, semble être très proche de la langue arabe.

¹⁷ Selon le principe que le compositeur explique : « La poésie (et par conséquent - nous ajoutons - la langue) se suffit à elle-même, c'est pour cette raison que la notion de "mettre en musique" sonne faux à mes oreilles » ; et encore : « le texte devient un prétexte. Mais ce n'est pas si facile, car lorsqu'on est confronté au sens, les choses se compliquent. Cette quête de "son" ou de "chant" primitif implique un certain espace d'abstraction, dans lequel le sens et le moyen de son expression sont entièrement fusionnés ». Cf. Catherine Peillon, « Entretien avec Zad Moultaqa. Résonances poétiques chez un compositeur d'origine libanaise qui évolue dans l'univers de la musique contemporaine », *La pensée de midi*, n° 28, Arles, Actes Sud, 2009, p. 126-131.

Fig. 1 : exemple d'exploitation des caractéristiques de la voix articulée : *Neb Ankh*, mesures 23-40, le son « ch » est mis en relief avec un prolongement et répétitions ; mesure 39, tremolo sur le son « sk ». © Onoma.

Dans cet épisode les gestes particuliers de la voix, avec ses « sons » et ses « bruits », et les sons métalliques marchent parallèlement. Ils ne se recouvrent jamais, pourtant, nous n'observons que la création d'intersections agréables (fig. 2). Dans le cours du développement de cette première partie, la voix est accompagnée par les sons sur support, en soulignant, ainsi, sa fonction centrale dans l'œuvre.

Fig. 2 : *Neb Ankh*, mesures 9-22, intersections entre la voix et le support. © Onoma.

La voix provoque ici une tranquillité sonore, elle crée des segments mélodiques sur des mouvements lents dans leur commencement avec des conclusions rapides. En effet, les intervalles que ces segments présentent sont très resserrés (ton ou demi-ton). Ces mélodies semblent avoir leur partie centrale toujours concentrée sur la même « *repercussio*¹⁸ », le fil rouge qui lie cette première partie.

« Ne vous souciez pas de mes transformations... »

2^e épisode [1'45" - 3'56"].

La conclusion de la section précédente s'effectue par un *diminuendo* sur un trille des sons métalliques et un allongement du son « s » de la voix qui fonctionne comme un *tremolo*. Cet épisode présente un changement d'atmosphère immédiat à travers un geste percussif brusque qui détruit le calme créé par la mesure de silence qui marquait la fin de l'épisode précédent (mesure 40).

Les sonorités deviennent, donc, plus fortes, tout est amplifié. Parmi les sons de la bande qui accompagnent la voix, il est possible d'entendre, avec les sons métalliques, beaucoup d'autres sons qui semblent être produits par des ustensiles de cuisine. Leur présence se multiplie, toujours construite sur de brèves cellules rythmiques suivies de petits silences (fig. 3). Ces sons commencent à résonner différemment ; au début de la partition, ils étaient secs, alors que dans cet épisode, ils sont soutenus par la réverbération.

41 *f* *f* *f* *pp* *f* *pp* *f* *f*

Da y Ho sa ym Ka sou mé-hé Ty ttr Ra ha yeh

48 *f* *sf* *p* *f* *pp* *f*

aKH na thiN ba hé heM mo aKHna thiN né-héb ko Ta ha kRrr eh

Fig. 3 : *Neb Ankh*, mesures 41-54, exemple de notation de plusieurs types de sons du support ; ils sont construits en cellules rythmiques brèves suivies par des silences. © Onoma.

¹⁸ Étant donné que nous ne sommes pas dans un territoire tonal, nous utilisons le terme « *repercussio* » avec son signifié originaire ; nous l'entendons donc comme une des notes importantes autour de laquelle la mélodie se déroule, et qui revient régulièrement.

La voix développe les éléments qui s'étaient déjà manifestés dans l'épisode précédent, mais ici tout est agrandi, étendu : les dynamiques s'ouvrent, le registre aussi s'étend avec des intervalles de quinte, d'octave, de neuvième, créant une mélodie avec des intervalles disjoints (fig. 4).

Fig. 4 : *Neb Ankh*, mesures 41-54, agilités mélodiques de la voix. © Onoma.

Au niveau de l'organisation du matériel, dans cet épisode, la ligne vocale et le support tendent à se croiser encore plus, à se superposer et, parfois, à s'imiter. Par exemple aux mesures 61-64 (2'20"), une sorte de trille qui commence à la percussion du support est redoublée par la voix (fig. 5).

Fig. 5 : *Neb Ankh*, mesures 60-64, trille au support redoublé par la voix. © Onoma.

Les émotions que ce passage véhicule sont bien différentes de celles écoutées précédemment. Au début le ton était tranquille et plutôt délicat, l'atmosphère renvoyait à la même perception de stabilité qu'on peut ressentir pendant les récitations coraniques en style *murattal*¹⁹. Cependant, à ce moment-là, tout devient plus actif, avec de petites vagues instables vers un retour à la situation précédente. Le parcours procède jusqu'à la rupture de l'indécision (3'50") qui donne une anticipation de ce qui se passera après (fig. 6a, b).

¹⁹ *Murattal* : style de récitation coranique qui prévoit que le texte soit interprété de manière intelligible, lentement, afin que le signifié soit bien clair. En effet, on emploie ce style soit pour l'apprentissage, soit pour la dévotion personnelle. Il s'oppose au *mujawwad* qui s'exécute en public et veut montrer la beauté du texte à travers l'ornement mélodique. Cf. Kristina Nelson, « The Sound of the Divine in Daily Life », *Everyday Life in the Muslim Middle East*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2002, p. 257-261.

(a) Mes. 11-16 :

(b) Mes. 41-47 :

Fig. 6 : *Neb Ankh*, comparaison entre deux groupes de mesures 11-16 / 41-47, différences mélodiques d'atmosphère musicale et de style. © Onoma.

« Je suis celle qui est au cœur de son mouvement... »

3^e épisode [3' 56" - 5'26"]/

Cet épisode s'ouvre à la suite d'une petite pause de 3 secondes où tout s'arrête (mes. 121). Un passage fondé sur le contrepoint est mis en place.

La voix et les sons sur support avancent en jouant sur des imitations libres. La vocalité présente une scansion rythmique très dynamique, ce rythme est la « conséquence » d'un développement des propriétés phonétiques de cette langue inventée, avec une utilisation importante des consonnes occlusives et fricatives. Les sons sur support proposent des sonorités plus vastes. Le son métallique, qu'on avait déjà entendu dans les épisodes précédents, constitue une base ; un ensemble de vraies percussions s'ajoute, en composant un système plus complexe, présentant aussi des échos d'autres instruments et de voix lointaines (fig. 7).

Au cours de cet épisode, la musique nous laisse apercevoir que la protagoniste s'approche d'un contexte différent, inattendu. La « technique » utilisée ici est le lent dosage d'éléments nouveaux. La section peut être divisée en six phrases séparées les unes des autres par de brefs silences introduits par des nuances en *diminuendo*. Chaque début de phrase est marqué par des coups percussifs métalliques.

122 $\text{♩} = 160$

un plus vite $\text{♩} = 160$

très ludique et dansant
telle une percussion orientale

cha - ya Ka - hou ma - KHé té - ki Ho - ra - na ka - ba bén - té K K

127

Ta - Ka Ha bé - ké bé - ké wés sk ké ks - sé da - yé Ta - bén Mé KHét KHét H H

Fig. 7 : *Neb Ankh*, mesures 122-130, imitation libre entre voix et support ; emploi de fricatives et occlusives au parcours mélodique vocale. © Onoma.

Les deux premières phrases (3'56"/4'06" ; mes. 122-125 et 127-130, fig. 7) présentent l'alternance de voix et de sons de percussions. La voix prend un aspect percussif pour le type de sonorité donnée aux consonnes (pour la plupart occlusives et fricatives), renforcée, comme l'indique le compositeur, de façon « très ludique et dansant, telle une percussion orientale ». Avec la troisième phrase (4'18" ; mes. 131-134), la ligne mélodique de la voix suit le parcours observé précédemment. De petites innovations commencent à se présenter avec l'ajout des sons des vents, sur bande, qui donnent une couleur orientale. Dans la quatrième phrase (4'29" ; mes. 135-142), la voix fait évoluer son profil mélodique avec ses petites acrobaties d'intonation et se croise avec les percussions qui l'accompagnent. Avec la cinquième (4'39" ; mes. 143-149), il est possible de retrouver la nette division voix / sons sur support, sans superposition. Cette phrase est enrichie par l'ajout d'échantillons où des instruments à corde et des percussions nous dévoilent, encore une fois, l'atmosphère du Moyen-Orient qui donne l'idée d'une musique de danse. La sixième phrase (4'52" ; mes. 150-158) est caractérisée par une rythmique différente de la voix, avec un ton « menaçant », tel que la partition l'indique, soutenue par un support de sons percussifs, battements de mains, voix lointaines.

Dans la deuxième section de cet épisode (5'04" ; mes. 159), la protagoniste arrive finalement dans une nouvelle étape du parcours de son histoire musicale. Des éléments sonores nous montrent qu'un milieu public est évoqué, probablement une fête (fig. 8). Il s'agit d'un évènement qui ressemble aux fêtes folkloriques des pays arabes : dans une atmosphère de confusion, le support électronique propose la superposition de bruits de voix, du chant, des sons d'instruments typiques des pays arabes, tel que *darbouka* ou *riqq*, et la voix participe à cette ambiance sonore.

Fig. 8 : *Neb Ankh*, mesures 155-168, le rôle central de la voix dans la nouvelle étape du parcours de la protagoniste. © Onoma.

« Le souffle de vie est mon vêtement... »

4^e épisode [5'17" - 7'57"].

Dans cet épisode nous distinguons deux sections différentes [5'17"-7'04" et 7'04"-7'57"] selon les éléments développés.

Dans la première section (mes. 176), des percussions introduisent un *taqsim*²⁰ vocal virtuoso (fig. 9), dans lequel la chanteuse montre ses qualités propres et son habileté.

Fig. 9 : *Neb Ankh*, mesures 175-177, *taqsim* vocale, présence d'éléments qui renvoient à la tradition de la musique arabe. © Onoma.

C'est son moment ; elle est au centre de la fête ; et avec la sinuosité de sa ligne mélodique, qui monte et descend avec agilité, elle domine le fond sonore. Il s'agit d'une

²⁰ *Taqsim* : improvisation mélodique instrumentale ou vocale, typique de la musique arabe.

véritable improvisation vocale où les mélismes montrent des intervalles particuliers, comme les quarts de ton qui donnent une connotation plutôt arabe à la section. Malgré ces observations, nous remarquons encore la « manière » occidentale de gérer les particularités linguistiques de la voix, dont nous avons parlé précédemment.

La section suivante est introduite par un écho de sons des vents et des percussions, auquel se superposent différents échantillons qui présentent des sons de cordes. Au fur et à mesure, ce paysage sonore prend la forme d'un tourbillon. Il s'agit d'un passage construit sur un collage : en écoutant les cordes, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une superposition de morceaux de styles différents.

Ce tourbillon avance selon un *crescendo* de sonorité et d'intelligibilité du matériel musical (des parties de ce collage). Il rejoint son *climax* et se dissout avec un *diminuendo*, jusqu'à sa transformation soudaine en silence.

Retour au début

5^e épisode [7'57" - 10'15"].

L'ambiance sonore nous fait comprendre que la fête est terminée. L'atmosphère est vide, coupée par des sons du support.

Nous distinguons des bruits d'objets qui se déplacent et sur ce fond sonore la voix reprend le parcours présenté au début de la composition. À ce moment, sa mélodie est fatiguée, moins dynamique qu'avant, présentant des éléments reconnaissables qui prennent forme dans une allure où tout est plus lent, l'allure du retour au sarcophage.

Tous les sons et les bruits s'étendent doucement, pour se transformer en silence.

Forme, sémantique, vocalité, histoire

Nous avons considéré et analysé une œuvre qui supporte l'interculturalité à plusieurs niveaux. Concernant le « signifiant », sous l'aspect de la forme, il s'agit d'une composition « cyclique », puisque le début est repris avec quelques variations dans le final. Dans ce cas, il serait possible de parler de réexposition (A') ; pourtant cette partition semble reprendre une forme qui appartient à l'histoire occidentale. Sous un autre aspect, le signifiant se compose de plusieurs épisodes différents ; il prend, donc, la structure de « *wasla*²¹ » en exprimant sa dimension arabe.

Sur le plan du « signifié », concernant les matériaux utilisés, d'une part, nous observons l'arabité des mélismes de la ligne mélodique de la voix, des sonorités percussives d'instruments du Moyen-Orient proposés par le support électronique, les échantillons reproduisant la « fête » qui sont sans doute des enregistrements d'ensembles

²¹ *Wasla* est une sorte de suite de pièces instrumentales et vocales de genres différents, typique de la musique arabe. Cf. Amon Shiloah, *Music in the world of Islam. A socio-cultural study*, Aldershot, Scholar Press, 1995, p. 135.

musicaux moyen-orientaux ; d'autre part, nous constatons l'emploi du support électronique qui est un outil occidental.

Concernant l'organisation des matériaux, nous remarquons le rôle central de la voix et d'une vocalité qui, comme nous l'avons déjà expliqué, peuvent être interprétées comme éléments de provenance arabe²². En outre, l'utilisation de la langue inventée par le compositeur a beaucoup de sonorités en commun avec la langue arabe²³, et en même temps elle est très capable d'interpréter l'exploitation des consonnes à la manière occidentale. À ce propos, nous voulons souligner que toutes les chanteuses qui ont interprété *Neb Ankh* étaient d'origine arabe, probablement, parce qu'elles avaient une prononciation adéquate à sa langue imaginaire.

Même du point de vue historique, qui est le fondement de la pièce, nous pouvons apprécier une coparticipation d'éléments, donc une démarche interculturelle. Nous avons observé précédemment que le rôle de la protagoniste s'inspire de la mythologie égyptienne, en effet, nous l'avons identifiée avec une princesse qui sort de son sarcophage et parcourt des temps-espaces de vie éternels. Non seulement une trame interculturelle mais aussi interhistorique.

Les actions de la protagoniste sont typiques d'une femme. Sur ce point, nous ne voulons pas donner de spécification « arabe » ou « occidentale ». Elle représente le concept de féminité commun à toutes les cultures, avec ses clichés caractéristiques, mais aussi avec l'« esprit d'indépendance » qu'une femme peut avoir. La partition raconte sa relation avec les objets de cuisine et son utilisation de cosmétiques (dont le support reproduit la présence), son parcours vers la fête (où elle en devient la figure centrale), et son retour chez elle, ou mieux, dans son sarcophage où elle emporte tous les objets et leur environnement sonore.

²² Sur l'importance de la voix dans la musique arabe : « L'importance de la voix et de ses vertus expressives est un sujet de prédilection de la littérature musicale arabe. Les observations et analyses qui lui ont été consacrées embrassent tous les phénomènes qui s'y rattachent, de l'émission de sons non articulés au chant sophistiqué, en passant par le parler ordinaire. (...) Dans la gamme des produits de la voix, le chant alliant l'expression poétique et musicale se trouve placé au sommet de la hiérarchie et devient dans le domaine de l'art le symbole de la musique parfaite. (...) La théorie de l'évolution musicale d'al-Fārābī dégage et souligne la prédominance du concept de *ghinā'* (chant) comme symbole de la musique la plus parfaite. » Amon Shiloah, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 4, Paris, 1991, p. 85.

Références

- Barthes, Roland « Théorie du texte » , *Encyclopedia universalis*, vol. 17, Paris, 1973, p. 996-1000.
- D'Ambrosio, Giuseppe Angelillo, *Fellini : racconti, sogni, ricordi*, Milan, Acquaviva, 2014.
- Darbon, Nicolas *Musica multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Debolt, Serge (et al.), « Complexité », *Petit lexique de la complexité*, constitué à partir des travaux de Jean-William Lapierre et Jean-Louis Le Moigne, Réseau intelligence de la complexité, site internet de l'association APC / MCX coordonnée par Jean-Louis Le Moigne et Edgar Morin. Disponible sur <http://www.intelligence-complexite.org/fr/documents/lexique-de-termes-de-la-complexite.html>, consulté le 28 mai 2021.
- Glissant, Edouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, « Les concepts de "Culture" et d' "Interculturalité". Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle », in Labat, Claudine, Vermès, Geneviève, (dir.), *Cultures ouvertes, sociétés interculturelles. Du contact à l'interaction*, actes du colloque organisé par l'Association pour la recherche interculturelle (ARIC) en octobre 1991, Paris, L'Harmattan, Ecole normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, coll. Espaces interculturels, 1994, p. 14-20.
- Morin, Edgar, Le Moigne, Jean-Louis (dir.), *Intelligence de la complexité : épistémologie et pragmatique*, Paris, Le Harmattan, 1984.
- Morin, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF, 1990.
- Moultaka, Zad, *Neb Ankh*, pour voix et électroacoustique, Marseille, Onoma, 2007.
- Nelson, Kristina, « The Sound of the Divine in Daily Life », *Everyday Life in the Muslim Middle East*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2002.
- Peillon, Catherine, « Entretien avec Zad Moultaka. Résonances poétiques chez un compositeur d'origine libanaise qui évolue dans l'univers de la musique contemporaine », *La pensée de midi*, vol. 28, Arles, Actes Sud, 2009, p. 126-131.
- Rafoni, Béatrice, « La recherche interculturelle. État des lieux en France », *Questions de communication*, vol. 4, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2003, p. 13-26.
- Shiloah, Amon, *Music in the world of Islam. A socio-cultural study*, Aldershot, Scholar Press, 1995, p. 135.
- Shiloah, Amon, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 4, Paris, 1991, p. 85-101.
- Said, Edward, *Orientalism*, New Delhi, Penguin books, 2001.
- Saoud, Rabah, *The Arab Contribution to Music of the Western World*, Manchester, FSTC, 2004.
- Solomos, Makis, « Écouter les Visions de Zad Moultaka », notice du CD Zad Moultaka, *Visions*, Paris, L'empreinte digitale, 2008, p. 12-22.