

Zad Moulataka, la modernité aux confins des mythes

par Anis Fariji

Musicologue

Pour le compositeur
franco-libanais,
la voix humaine demeure
une source sonore singulière.
À travers elle, il cherche
à saisir ce qu'il appelle
«énergie première».



Zad Moulataka © Catherine Peillon

...Mais les nuages pleurent...¹

S'il y a une pièce de Zad Moulataka dont le titre peut résumer la poétique qui anime son parcours de compositeur, ce serait *Ubi es* – «où es-tu ?». Quelque chose n'est tristement plus de notre temps et cependant ne cesse de nous hanter : tel est, en effet, le nœud complexe que la musique de Moulataka cherche à explorer, auquel elle semble même vouloir s'abandonner. Encore un tel choix requiert-il pour le moins d'être audacieux. Car, au risque de succomber à une facilité nostalgique, rien n'est moins évident que de rendre actuel ce qui paraît ne plus l'être, ce qui à peine transparaît au loin – tel des nuages. Pour ce faire, Moulataka revendique cette catégorie ô combien devenue suspecte : l'émotion. Il la recherche même, dit-il, tout en prenant garde à tout passéisme. C'est que l'émotion s'avère être l'apparence sensitive de ce nœud complexe où le plus ancien, le refoulé à vrai dire, vient effleurer le temps présent, fût-ce l'intervalle d'un embrasement éclair.

C'est dans ce sens, par ailleurs, que doit se comprendre la pluralité culturelle qu'assume le compositeur franco-libanais dans son projet de création : non point un multiculturalisme de surface, encore moins une ostentation biographique, mais une quête d'«enfance»², en ce que celle-ci a d'indicible voire d'immémoriale. C'est pourquoi d'ailleurs l'interrogation «où es-tu ?» ne trouve satisfaction chez Zad Moulataka ni exclusivement dans la culture d'origine – arabe – ni dans celle qui nourrit la modernité de sa musique – occidentale –, mais dans les deux à la fois (ou plus), souvent indistinctement, en les faisant s'altérer réciproquement. Voilà qui est, du reste, signe de quête.

Ré-enchantement

Pour retrouver l'effluve expressif de l'ancien, la musique de Moultaqa se tourne spontanément vers le domaine du sacré, et plus généralement vers le mythe; l'Orient échoit par ce biais-là aussi. Toutefois, le recours est ambivalent, car le mythe lui-même l'est essentiellement. Celui-ci, en effet, s'il s'inaugure comme une sorte de figement – le rite en représente une modalité – il s'avère par là même conservation, scellement d'expériences vécues sinon opprimées. Ainsi la figure de Marie stimule-t-elle deux des pièces présentées au Festival Musica, *La Passion selon Marie* (2011) et *Ubi es* (2015); la première d'après une compilation d'écrits anciens et modernes, dont des fragments des Évangiles, et la deuxième d'après la mystique et compositrice médiévale Hildegard von Bingen. C'est alors la femme comme allégorie qui est exaltée: solitaire, endurante de souffrances et cependant opiniâtre – «Là je resterai... Tant que mon enfant dort.»

Rien de surprenant si la musique s'enchantait sitôt que Marie surgit. Elle se pare alors de la tendresse qui s'exhale du *maqām* et de ses configurations microtonales typiques, notamment

le *ṣabā*, noyau modal rétracté comme par douleur³. Une telle dose d'expression semble répondre à la plainte qu'on rencontre aussi bien dans *La Passion selon Marie* que dans une pièce antérieure, *Lama sabaqtani* (2009): «j'ai soif!» Cependant, nulle concession n'est accordée à quelque exotisme suffisant. De même, en effet, que la musique de Moultaqa recherche dans le mythe non pas son caractère impérieux mais plutôt la poésie qu'il renferme, son «envers» pour ainsi dire, de même elle n'introduit le matériau musical proche-oriental que pour l'absorber, souvent par différentes techniques de distorsion, dans une construction globale. L'enchantement provoque ainsi, en même temps, son propre contraire.

Prima vox*

L'œuvre de Zad Moultaqa est en grande partie vocale – les pièces programmées dans le Festival Musica en témoignent. Pour le compositeur franco-libanais, la voix humaine demeure une source sonore singulière. À travers elle, il cherche à saisir ce qu'il appelle «énergie première». Aussi s'imagine-t-il dans une situation où il n'y aurait plus aucun autre moyen musical que le corps nu, *a fortiori* la voix, de sorte qu'alors tout

le sédiment expressif que celle-ci contient puisse amplement s'épanouir. À défaut, il tente de dépouiller la voix de la pesanteur sémantique afin qu'une expressivité immanente surgisse, à même la matière sonore. D'où sa prédilection pour les langues anciennes (araméen, latin...) ou celles qu'il méconnaît (russe), quitte à en inventer comme dans *Neb Ankh* (2007). Et s'il affectionne plus particulièrement les langues sémitiques anciennes – comme le syriaque dans *La Passion selon Marie* –, c'est qu'elles ont l'avantage de lui être à la fois intimes, par leurs sonorités proches de l'arabe, et obscures.

La voix est explorée de différentes manières: chuchotement, *parlando*, voix étouffée (sur la consonne «m»), échappées brusques dans l'aigu (confinant aux cris), écroulements soupirants vers le grave, etc. Bien plus, la parole elle-même désarticule son propre flux phonique afin de révéler son réservoir immanent d'expression. Quelques syllabes saillissent ainsi par intermittence, en s'extrayant du langage, pour faire valoir leurs propres sonorités. Autant de techniques, en somme, par lesquelles la voix puise son expression par-delà le sens, encore qu'à même la langue.

S'il affectionne plus particulièrement
les langues sémitiques anciennes
– comme le syriaque dans *La Passion*
selon Marie –, c'est qu'elles ont
l'avantage de lui être à la fois intimes,
par leurs sonorités proches de l'arabe,
et obscures.

La pluralité culturelle qu'assume le compositeur, en ce qu'elle a d'irréductible, peut s'avérer en être la poétique. Un tel regard sur le divers culturel – Orient/Occident en l'occurrence – inspire *Combattimento II*, d'après Monteverdi.

Temps retenu, espace diffracté

La musique de Moultaqa évoque d'autant plus essentiellement les mythes qu'elle leur emprunte, en quelque manière, leur mode (a)temporel. Le temps semble comme mû par le désir d'être suspendu alors qu'il s'écoule. Ainsi la texture musicale se laisse-t-elle parfois gouverner par des pédales impassiblement tenues. Aussi bien, il arrive que la trame musicale se résout ouvertement à de sobres bribes monodiques, ponctuées par des silences flottants. Par ailleurs, la prégnance du vocal induit la structure musicale qui lui est la plus intime : la cantillation – aussi proprement vocale qu'instrumentale (toute une séquence au clavecin dans *La Passion selon Marie*). Alors une ligne se distingue, aérienne, librement elle s'éclaire, se courbe, ondule, et inopinément expire. De telles modalités temporelles récuse de facto toute idée de progression qui se voudrait inexorable.

Résolument moderne cependant, la musique de Moultaqa ne laisse pas d'introduire la durée à partir de telles formes de stase temporelle. Elle mobilise alors différents moyens pour un surcroît d'énergie. Parmi ces moyens, la spatialisation occupe chez le compositeur une place centrale

– lui qui fut nourri dès son jeune âge par le théâtre d'avant-garde dont ses parents étaient pionniers au Liban. La ligne se répand dès lors dans l'espace en se démultipliant. Écho, tressages de voix ou hétérophonie concourent ainsi à insuffler une énergie à la texture musicale. Même plus, des strates simultanées peuvent achever parfois de se scinder tout à fait. La pluralité culturelle qu'assume le compositeur, en ce qu'elle a d'irréductible, peut s'avérer en être la poétique, comme dans *Cinq haïkus* (2012) où un chant japonais dans le style du théâtre Nō se superpose à une ligne proche-orientale à l'alto ; c'est le cas différemment dans d'autres pièces – dont *La Passion selon Marie* – lorsque les cuivres se dressent en plein cœur de la texture pour entonner des bribes de *maqām*. On notera qu'un tel regard sur le divers culturel – Orient/ Occident en l'occurrence – inspire également *Combattimento II*, d'après Monteverdi, œuvre donnée en création mondiale au Festival Musica. De la même manière, enfin, la pluralité temporelle peut n'être rien d'autre que la projection spatiale, par agrégation, de différentes strates historiques. C'est ainsi le cas dans *Ubi es* lorsqu'une texture hétérophonique, indémêlable et presque incantatoire, se grossit

discrètement et progressivement par la superposition de lignes revenantes depuis le Moyen-Âge de Hildegard von Bingen ; un véritable remous extatique en résulte. Ainsi le temps se remplit de l'énergie qui parcourt un espace œuvré par la diffraction et la profusion.

¹ Dans *Ubi es*, d'après Hildegard von Bingen.

² Du latin *in-fans* : celui non encore pourvu de parole.

³ *Maqām* : système des modes mélodiques proche-orientaux ; *ṣabā* : $\frac{3}{4}$ de ton, $\frac{3}{4}$ de ton, $\frac{1}{2}$ ton.

⁴ Dans le texte *Ubi es*.

→

Rencontres Musica à la BNU

p. 14 n°13

Ensemble De Caelis

n°15

La Passion selon Marie

n°24

Combattimenti, Moultaqa / Monteverdi

n°34