

« Cohérence d'une oeuvre métissée » : extrait de thèse de doctorat (2007)

Katia Makdissi-Warren

Volume 29, Number 3, 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1066493ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1066493ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Makdissi-Warren, K. (2019). « Cohérence d'une oeuvre métissée » : extrait de thèse de doctorat (2007). *Circuit*, 29(3), 104–107.

<https://doi.org/10.7202/1066493ar>

« Cohérence d'une œuvre métissée » : extrait de thèse de doctorat (2007)

Katia Makdissi-Warren

[ndlr] Titulaire d'un doctorat de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Katia Makdissi-Warren dépose en 2007 sa thèse menée sous la supervision du compositeur Michel Longtin, intitulée « La rencontre des musiques du Moyen-Orient et de l'Occident : esthétisme, composition et analyse ». Nous publions ici un large extrait du chapitre « Cohérence d'une œuvre métissée », qui nous a aimablement été transmis par la compositrice. Au moment de préparer ce numéro, douze ans plus tard, ce passage semble d'une actualité particulièrement vibrante. L'extrait est reproduit tel quel, à l'exception des figures qui ont été renumérotées.

Cohérence du langage

La préoccupation de la cohérence du langage est primordiale dans la création d'une œuvre métissée. Chaque création musicale, qui implique la rencontre d'univers esthétiques distincts, suscite une réflexion quant à la manière de les unir pour tramer un discours cohérent dans la forme, dans l'esthétisme et dans le déroulement. Ce souci d'unité m'amène d'abord à m'interroger sur la notion même de la cohérence d'une sémantique musicale que ce soit dans sa structure ou dans sa forme. Qu'est-ce qu'un langage cohérent ?

Relativité du concept de cohérence

À première vue, cette notion ne semble pas la même dans les mondes occidental et oriental. Même s'il est

probable que le fondement d'un langage cohérent soit le même dans les deux cultures, l'approche diffère ; il est évident que l'auditeur moyen-oriental ne perçoit pas la même logique que l'occidental dans le déroulement d'une œuvre. Pour décrire cette relativité apparente du concept de cohérence dans les divers milieux culturels, je relaterai ici des exemples de situations vécues personnellement.

Une de mes compositions orientales qui s'intitule *Sâmâi Zirkouli* a été interprétée par l'Orchestre national oriental de Beyrouth. Ne pouvant pas assister aux répétitions ni à la représentation, j'ai reçu par la poste l'enregistrement de l'interprétation. À ma surprise, des notes de la partition avaient été modifiées ou supprimées. En effet, toutes les secondes mineures, qui provenaient de la conduite des voix pour donner des tensions et des résolutions, avaient été systématiquement enlevées de l'interprétation et remplacées par la ligne mélodique à l'unisson. Cette altération ramenait à l'hétérophonie authentique de la musique arabe traditionnelle.

Ce *Sâmâi* a été par la suite interprété par *Oktoecho*, un ensemble québécois que j'ai fondé, spécialisé dans le métissage des musiques du Moyen-Orient et de l'Occident. Après la présentation, une interprète m'a fait part de son intérêt particulier pour ces dissonances. En effet, la sensibilité occidentale ne ressent pas le besoin de modifier ces passages, car elle est habituée à ce procédé d'écriture.

FIGURE 1 *Sâmâi Zirkouli* (mes. 5-6).

Dissonance, composée de la superposition de deux secondes et provenant de la conduite des voix, supprimée dans l'interprétation libanaise

Ce retrait des notes trop dissonantes à l'oreille orientale révèle que le procédé contrapuntique de conduite des voix fait partie de la logique occidentale du déroulement d'une œuvre, mais pas de celle du Moyen-Orient.

Également, dans le même morceau, le *fa* bécarre de la première mesure des violons II a été altéré vers un *fa* dièse dans l'interprétation libanaise.

FIGURE 2 *Sâmâi Zirkouli* (mes. 1-2).

Comment, pour l'artiste occidental, une note de passage qui utilise simplement les couleurs du mode mineur harmonique peut-elle gêner à ce point le musicien oriental ?

Le *maqâm Zirkouli*, mode principal du *Sâmâi*, est formé du degré *fa* dièse. Le *fa* bécarre du 2^e violon apparaît alors, à l'oreille orientale, comme une fausse note hors contexte. En effet, ce *fa* bécarre représente une note étrangère qui apporte une modulation vers un autre *maqâm*. Dans un cadre oriental, on ne peut pas moduler si rapidement. Le déroulement linéaire de l'œuvre se fait par étape posée. Le *maqâm* principal de l'œuvre doit d'abord être clairement établi et enraciné avant de passer à un autre *maqâm*. En plus d'arriver dès la première mesure, ce *fa* bécarre est superposé au *maqâm Zirkouli* dans une pluralité de voix. Ce manquement manifeste à l'esthétisme moyen-oriental a alors été restauré par un *fa* dièse.

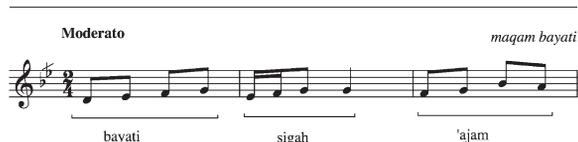
À l'inverse, les visions structurelles d'un Occidental ont de quoi étonner un Oriental. À ce propos, je me souviens de mon premier jour d'analyse musicale au Conservatoire de musique de Beyrouth dans la classe d'Antoine Farah. Ce dernier m'avait demandé d'analyser l'agencement des degrés des trois premières mesures d'un exercice de solfège¹ :

FIGURE 3 Exercice de solfège oriental.

Issue avant tout d'une formation occidentale, ma réponse à la question avait été simple. On est en mode *Bayati*. Mesure 1 : I/*Bayati*. Mesure 2 : II/*Bayati*. Mesure 3 : III/*Bayati*.

À mon étonnement, les étudiants sourcillèrent, confondus par ma logique. M. Farah m'expliqua par la suite que le *maqâm* principal était bien le *Bayati*. Cependant, la première mesure était formée du genre *bayati*, la deuxième mesure du genre *sigah* et la troisième du genre '*ajam*.

FIGURE 4 Analyse orientale d'un exercice de solfège.



À cet instant, j'éprouvai l'étendue de l'horizontalité de la musique arabe. Ma première réponse référerait à une lecture plus verticale (occidentale) qu'horizontale du mode principal. Même si la ligne mélodique se situait principalement dans le premier tétracorde de *Bayati*, l'éclaircissement de M. Farah permettait d'évaluer quelle valeur et quel sentiment donner à chaque note. L'analyse m'avait fait prendre conscience de ce qu'était le *nagham* à travers les genres et le *maqâm*. Le mode *Bayati* n'est pas composé du genre *sigah*, mais le genre *sigah* reste malgré tout une cellule mélodique présente dans ce mode. Ce sont ces *naghamat*, petites cellules mélodiques à l'intérieur du mode, qui guident l'interprétation des degrés forts et faibles, de l'articulation, de l'ornementation. Cette vision « uni-horizontale » apporte une autre façon de concevoir une simple ligne mélodique.

Un dernier exemple de la relativité de la cohérence d'un langage concerne l'interprétation d'un *taqasim*. Simon Shaheen, oudiste très réputé, est venu présenter un concert à Montréal. J'ai assisté à sa représentation en compagnie de musiciens québécois. Lors d'un *taqasim*, un collègue m'a posé une question et je lui ai brièvement répondu d'attendre la fin du *taqasim* qui achevait très bientôt. Une fois l'improvisation terminée, le collègue s'est empressé de me demander comment j'avais su que le *taqasim* approchait sa fin. C'est alors que j'ai saisi que mon collègue n'avait aucun repère pour se situer dans cette histoire musicale. Pour lui, c'était une musique sans début ni fin et découpée de silence. Il ne pouvait pas en suivre la forme. Au terme de la discussion de groupe qui a suivi, nous avons reconnu que pour l'auditeur profane, le *taqasim*,

qui n'a aucune règle d'organisation rythmique, semble totalement démunie de forme. Par contre, un musicien arabe accompagne simplement la forme par équation implicite. Il suit naturellement le déroulement d'une improvisation en même temps que l'interprète qui l'emporte, le surprend et l'éblouit.

Ces exemples illustrent la relativité de la notion de cohérence d'un style musical. Cette cohérence peut être perçue différemment selon la culture, l'éducation ou même l'individu. Ceci étant, comment puis-je, dans une composition métissée, accéder à une cohérence de langage musical qui soit admise aussi par les musiciens et les auditeurs ?

Philosophie de la cohérence du langage dans ma démarche

Étant d'abord de formation occidentale et vivant dans un milieu occidental, ma réflexion sur la conception de la cohérence d'une œuvre s'inspire de la philosophie d'Adorno. Le philosophe Michel Cinus résume habilement la pensée d'Adorno :

La qualité exemplaire d'une forme musicale – toujours associée chez Adorno à une œuvre singulière – tient à son rapport le plus équilibré possible entre ce qui constitue en elle ce que j'appellerai le local, c'est-à-dire ce qui relève du détail, de l'instant donné dans le déroulement du flux musical, et le global, ce qui est formé par la somme de tous les instants en un temps donné du flux musical. Lorsqu'une œuvre musicale est en train d'être incarnée en acte, lors d'un concert, par la médiation d'un enregistrement ou par la lecture d'une partition par un lecteur musicien, ce qui apparaît se déroule et se déploie simultanément selon des réalités temporelles distinctes².

La notion du particulier et du détail est très présente dans l'œuvre d'Adorno. Le détail donne naissance à la forme globale de l'œuvre. La forme n'est pas un concept immuable dans laquelle l'élément de détail prend place. Au contraire, le particulier engendre par son identité propre la forme globalisante de l'œuvre. Le global procède du détail.

Bien que l'élément détail soit essentiel à la conception de l'œuvre, il ne va pas de soi que l'unité formelle en découle. La nature du détail individualise l'identité globale de l'œuvre, mais « si le détail prend le dessus en importance, alors la musique tombe dans un état hétéroclite dont chaque instant se complaît avec soi-même³. » C'est pour cela que le global devient influent, car il permet au détail d'être en perpétuel état de devenir. Il permet au détail de s'inscrire dans le flux musical, dans un passé et un futur. C'est l'équilibre intime entre le détail et le global qui génère une véritable identité à l'œuvre. Comme l'explique Cinus, il n'y a pas de hiérarchie entre les aspects locaux et son aspect global en un temps donné :

Il faut bien insister sur le fait que l'unité de l'œuvre musicale n'est pas un en-soi et ne donne pas lieu à l'existence d'un objet fini. L'état du devenir ne relève jamais de l'ordre du concept, puisque ce qui tient du local, les moments particuliers liés à eux-mêmes, ne sont pas conciliables avec la constitution immanente de l'œuvre. Le dynamisme du flux musical est justement possible grâce à la tension engendrée par la dialectique du local et du global de l'œuvre. La forme est réalisée avec grandeur et authenticité – on peut alors parler de Grande Musique ou Musique Authentique – lorsque le rapport cohérent et équilibré du tout et des parties, du divers immédiat et de la durée du tout, c'est-à-dire du local et du global, est satisfait. Il n'y a pas chez Adorno un contenu subsumé sous une forme. On ne peut même pas évoquer l'idée d'un contenu de l'œuvre, car cela sous-entendrait une sorte de hiérarchie entre un contenant et un contenu qui en dépendrait⁴.

Cette conception correspond à la musique arabe ; les *naghamat* définissent l'interprétation de petites cellules mélodiques, qui à leur tour orientent les genres. Ces derniers déterminent l'interprétation globale du *maqâm* qui, lui, possède un caractère propre relié aux *naghamat* et aux genres.

Pareillement, la musique classique contemporaine propose de remarquables exemples d'œuvres dans les-

quelles le détail et le global s'équilibrent en un langage cohérent. Ayant étudié avec Armando Santiago et Franco Donatoni, disciples de Dallapiccola, tous deux prétendaient qu'une œuvre entière devrait découler d'un noyau musical et dans ce sens, cette école italienne représente un exemple éminent de l'équilibre entre le détail et le global. Ces compositeurs génèrent une œuvre entière rien qu'à partir d'un noyau musical de base. Il va de soi que dépendamment des esthétiques, des motivations des compositeurs et, bien entendu, des langages, ceci reste à discuter.

Puisque l'inhérence d'une œuvre semble gouvernée par son équilibre du détail et du global tant dans la musique occidentale qu'orientale, comment expliquer que sa perception varie ?

La musique est formée de sons. Pour que l'écriture musicale puisse bien évoluer, la constitution des sons doit être toujours présente chez le compositeur. La matière musicale est organisée via des paramètres et les paramètres sont les composantes du langage musical. C'est à travers les paramètres que le compositeur exerce un traitement du son et de la musique. Je crois que la philosophie de la cohérence d'une œuvre est la même en Orient et en Occident. La différence entre les deux mondes se situe plutôt dans la vision et dans le traitement des paramètres musicaux qui forment un tout cohérent dans un langage distinct.

1. Antoine Gz Farah, *Solfège, Cent quarante-cinq exercices en musique orientale arabe*, Beirut, Lebanon, P.O. Box 165437, p. 28.

2. Michel Cinus, « Quelques réflexions sur l'idée de la forme musicale chez T. W. Adorno », *Æ: Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 10, automne 2004. https://www.uqtr.ca/AE/Vol_10/libre/cinus.htm (consulté le 26 août 2019).

3. Theodor W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Allia, 2001, p. 48.

4. Michel Cinus, *op. cit.*