



HAL
open science

Mémoire et résurgence

Mohamed Zinelabidine

► **To cite this version:**

Mohamed Zinelabidine. Mémoire et résurgence. Revue française de musicothérapie, 2008, 28 (1), pp.4-6. hal-03433281

HAL Id: hal-03433281

<https://hal.science/hal-03433281>

Submitted on 17 Nov 2021

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.

Mémoire et résurgence

Mohamed Zinelabidine

Professeur en Sciences Culturelles, Université de Tunis

La musicalité autant que la sensibilité orientale ont souvent été assimilées à l'orientalisme et à l'exotisme des caractères affectifs inhérents à cette tradition. Le chant, étant sa matrice principale, nous retrouvons dans le symbolisme des modes mélodiques, des modes rythmiques, des complexes poético-modaux un ensemble de composantes à analyser. L'œuvre musicale est en rapport avec des éléments singuliers du langage sonore, textuel et phraséologique qu'il s'agit de relever et de traiter distinctement. Cette tradition chantée relève de la technique et de l'illumination, l'improvisation y est omniprésente chaque fois que l'instantanéité prend le dessus pour y ajouter fioritures, appoggiatures. Entre stéréotypes, schémas interprétatifs, modes de reconnaissance vocale, les traditions maghrébines, proches orientales, turques se nuancent non sans admettre des lignes de partage musical esthétique et poétique. Quels éléments d'analyse en retenir ? Comment y dénicher la transe profane et l'émoi sensoriel, ce tarab caractéristique de la tradition chantée orientale, comme un déterminant psychologique et affectif ?

tarab, symbolisme mélodique

tradition, musique, temporalité psychique

4-6

L'œuvre d'art est mémorielle dans ce sens où elle se veut forme de réminiscences antérieures, mais aussi prémonitions de ce qui adviendra. Intégrant différents niveaux d'analyse, on pourrait penser qu'elle se veut poétique, s'intéressant à l'acte créateur, neutre agissant pour la musique, seule et en elle-même, et esthétique se tournant vers sa réception. Entre Mémoire et résurgence d'un passé, la connaissance de ces trois niveaux d'analyse est essentielle sous les revers : musique et temps. D'emblée, ce rapport est emblématique d'une relation à la mémoire, dans l'interface tranchée, cernant le temps en tant que signe-référent, signe-structure et signe-expressivité. C'est dire que la mémoire compte avec les paramètres d'un temps amovible, sous-jacent à la réception sensorielle qui en fait un sujet, un objet d'entendement et d'introspection, bien utile à sa polysémie. Nous prendrons pour exemple quelques travaux proposés par l'académie internationale « Musiciens du monde » de Tunisie, que j'ai fondé en 1992 grâce à l'entremise de musiciens de Tunisie, Chili, France, Espagne, Mongolie, Allemagne, Turquie, Etats-Unis, Irak, Grèce, Suisse, Hongrie, Inde, Pakistan, Afghanistan, Belgique, Sénégal, Iran, Roumanie et Liban. Dans cette congrégation interculturelle, fallait-il soupçonner que la mémoire soit à la fois affirmation, dilution, négation de repères, catalyseur de passé, réunis sous la bannière d'une appartenance réinventée, par la désagrégation, l'hybridation et la disparité des mécanismes et organisations cognitives, ses

.....
.....
comportements et figures discursives. Hormis les premières propositions faites de répertoires des pays participants à cette quête multi sensorielle, l'option fut prise depuis 1994, pour que ce groupe veuille interpréter des partitions que j'ai écrites pour lui, dans un registre d'énonciation thématique que voici :

- Mirage andalou/ texte et musique : poésie de Ali Louati - Ouverture du Festival de la Médina de Tunis – 1994
- Rencontre à Séville / Festival international de Sfax – 1995
- Maqâm en Méditerranée / Festival international de Hammamet / 1996
- Carthage/ Méditerranée / Festival international de Carthage / 1997
- Tajalliyat / Village des métiers d'art / Kèn / 1998
- Diwan al-samâ ' / Village des métiers d'art / Kèn / 1999
- Poètes de l'amour / Village des métiers d'art / Kèn / 1999
- Ghazal : songe d'Hadrumète / Théâtre municipal – Ouverture du printemps de Sousse / 2000
- Divan de passion / Théâtre municipal – Ouverture du printemps de Sousse / 2001
- Métamusique /Théâtre municipal – Ouverture du Festival international de Jazz de Tunis /2001
- Hannibal Express / Seconde ouverture du Festival des Musiques du monde de Tabarka /2001

Cette expérience, il faut bien le dire, pose un problème de mémoire ou plutôt de référence à une mémoire humaine, ce qui fera consentir certains et redouter d'autres sur les portées d'une mémoire en déperdition, selon les puristes, brisant un passé en éclat, si tel est vraiment le souhait des musiciens, réunis, sans doute pour bien d'autres motifs que ceux-là. Dans cette interface qui fait que l'œuvre, au regard du temps, acquiert référence socioculturelle, fixation de stéréotypes et d'archétypes et au besoin conservation ou rejet de ces mémoires imprégnantes ou volatiles : comment les musiciens ont-ils pu construire ce "temps musical" et sont-ils parvenus à décliner le rapport à la musique du temps, le temps d'une mémoire, dans ce charivari pluri identitaire ? A admettre d'emblée que le temps musical soit avant tout verbalisation discursive, déploiement d'une ligne mélodique, en phase ou en rupture, selon la volonté qu'en font ses musiciens. Le champ sémantique du temps musical peut être chronologique ou historique. Devancier, au besoin d'un futur, d'un moment à recourir. Le temps mémorial est ainsi jonction et injonction, continuité et fragmentation, sens et non-sens d'un espace débridé où passé, présent et futur s'articulent en pointillés. Les musiciens du monde entendent évoquer le temps de l'œuvre, quand l'auditeur rétorque son propre temps. Or quels sont les temps de l'auditeur ? Un temps biologique où l'oreille imprègne l'œuvre de variations propres à ses résonances et consonances. Un Temps physique qui alterne durabilité et cyclique mélodico-rythmique, effet de mesure et affect de durée. Une mémoire musicale qui intégrera le temps culturel : communautaire et tribal, distinctif de la prééminence du langage, de la singularité de l'attente, à la manière de laisser la musique provoquer grâce et disgrâce, passions et crispations. Certes, ce temps est subjectif, car alternatif et psychique, lié au vécu, au senti et au ressenti. En somme, fallait-il échapper à travers les musiciens du monde à une mémoire sage, peu turbulente, « contentatoire », fidèle à la normativité, au pléonasme et à l'identificateur, trop sérieux pour être artistique. Le temps de l'art ne semble pas

.....

compter le temps en besoin sécuritaire, corrélatif, immunitaire et identitaire, un temps par lequel on campe sur ses valeurs, comme pour se prémunir davantage de ce qu'on aura refoulé. Le temps des musiciens du monde se voulait résurgence du latent et imprégnation d'un doute, pour rappeler tour à tour le temps réversible mythique, éternel construit d'image de passé ressuscité, de souvenir, mais présent en cours. Un temps où la musique dégage ses propres restrictions, transcende ses formes délimitatives et qu'au-delà de sa nudité enivrante, elle se revêt. Ainsi donc, la construction phrasique n'est pas de pure forme, mais dépassement d'une intentionnalité réductrice sans doute de tout ce que la musique peut regorger d'insensé, d'aléatoire, de précaire, imprégné de lassitude et de fortuit. « Métamusique » se déclamaient art du nombre, se récusant qu'il en soit ainsi. Art du temps, de vie et de non-vie, elle courbe la linéarité, compte et décompte, monte et démonte les sentiments de dépendance et de liberté. Division et indivision de ce temps musical, pulsation, mesures, temps forts, temps faibles, rythmes, accents, temps lisse, temps strié, déroulement du temps, à travers le tempo, ralenti, accélération, régulier, irrégulier, mobile, immobile... Le temps s'organise et se réorganise, dans la construction et la déconstruction, en durée, succession, répétition, juxtaposition, continuité, discontinuité et forme. Comme si l'écrit décline ses phases, au-delà de la mémoire, au-delà du temps. Ainsi on peut retrouver dans « *Poètes de l'amour* » les effets du temps pulsé, mesure et rythmes repérables, temps forts, temps faibles, tempo stable, division du temps marquée par la basse continue, successions de motifs, repérage d'une forme construite, répétition du refrain qui balise le temps, homogénéité et continuité du discours musical dans le temps. Modalité et rythmicité s'alternent créant un conditionnement auditif et interprétatif où temps pulsé mais irrégulier, tempo instable, superposition d'éléments continus et discontinus, accents imprévisibles, esprit d'improvisation, temps musical morcelé, ruptures, contrastes, succession de moments musicaux à caractère différents, instants qui se succèdent sans lien perceptible, forme imprévisible et difficile à discerner. Temps non pulsé ou lisse, pas de scansion, de mesure ou de rythme repérable, écoulement continu dans le temps d'une masse sonore en évolution, statisme, musique hors du temps, temps suspendu, sentiment d'éternité. Il est un fait, la musique d'expression orientale est connotée au point d'en faire une expression momifiée au nom de la préservation de son caractère et ses formes éternelles, reprises de maître à disciples. Quelque soit le jugement esthétique qu'on porte sur Pierre Boulez, et la notion même d'art contemporain, il aura permis de décrier le formalisme de la musique classique pour en faire une écriture libérée des contingences du passé. Dans *Relevés d'apprenti* : il note « la pensée sérielle dérive d'une réaction totale contre la pensée classique, qui veut que la forme soit pratiquement une chose préexistante, ainsi que la morphologie générale. Ici, il n'y a pas d'échelle préconçue, c'est-à-dire des structures générales dans lesquelles s'insère une pensée particulière ; en revanche, la pensée du compositeur, utilisant une méthodologie déterminée crée les objets dont elle a besoin et la forme nécessaire pour les organiser, chaque fois qu'elle doit s'exprimer. La pensée tonale classique est fondée sur un univers défini par la gravitation et l'attraction ; la pensée sérielle sur un univers en perpétuelle expansion ». Force est d'admettre qu'on en est bien loin, et la musique orientale campe sur ses acquis dont elle s'affuble. Libérer la

.....
.....
musique orientale pour en faire une idée, un son, un dépassement peut paraître pour certains de l'ordre de la transgression, un acte inqualifiable perpétré contre son histoire, son intégralité. Y a-t-il un seul temps musical ?

Le temps musical n'est donc pas seulement la durée de l'œuvre: il est temps voulu et délibéré du compositeur pensant l'œuvre telle qu'une architecture avec une forme et une logique qu'on retrouvera du hasard et de l'intention. C'est aussi le temps de la notation et de l'improvisation, propres aux partitions, tout en étant indépendants, laissant une marge de manœuvre à l'interprète. Y a-t-il lien entre ce qui est écrit ou improvisé et ce qu'on en entend ? La mémoire musicale part des possibilités suggestives de la ligne mélodique, soutenue par sa cellule rythmique pour que le temps musical de l'interprète soit réel et dont dépendront à la fois le choix du tempo et la qualité de l'interprétation. Le temps de l'auditeur imprimera l'écoute par la reconnaissance des structures musicales et l'état psychologique de la réception du temps, soit une mise en évidence des repères auditifs : motifs, thèmes repérables, cadences, articulations, développement et retour de thèmes. Au contraire, on peut retrouver dans certaines parties de «Rencontre à Séville » une absence de repères auditifs, de mélodie repérable, à travers un éparpillement qui dénigre la rythmique cyclique. S'il est vrai que ces Musiciens du monde créent une mémoire distancée, c'est parce que l'auditeur est appelé, contre toute attente présumée de la musique formaliste, où ce qu'on recherche c'est d'induire la transe profane, selon Gilbert Rouget, la transe sacrée selon Dering et prend soudain conscience des connexions structurelles de la musique, des détails de l'architecture formelle : ce qui participe à la création d'une autre temporalité psychologique, une sorte de présent virtuel différent du temps objectif qui correspond au déroulement linéaire de la musique par la forme. Par ses structures préétablies qui comptent phrases, thèmes, développements, cadences, alternances de tensions et de détentes créées, dissymétrie et rythmes composés rétablissant ainsi une expressivité intérieure au déroulement de la musique dans le temps. Celle dont débat Adorno dans *Philosophie de la nouvelle musique*, quand il fait référence à l'illusion de la suspension temporelle. L'aléa de la mémoire trouve forme dans cette citation de Grisey pour qui " la musique spectrale a une origine temporelle. Elle a été nécessaire à un moment donné de notre histoire pour donner forme à l'exploration d'un temps extrêmement dilaté et pour permettre le contrôle du plus petit degré de changement entre un son et le suivant. Dès son origine, elle se caractérise par une hypnose de la lenteur et par une véritable obsession de la continuité, du seuil, du transitoire et des formes dynamiques... Tandis que la musique est pour Stravinsky, ce qu'il note dans *Chronique de ma vie*, « le seul domaine où l'homme réalise son présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps – de ses catégories de passé et d'avenir – sans jamais pouvoir rendre réelle donc stable, celle de présent... Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit... ». Au-delà de la musique chronométrique, et pour paraphraser Eric Emery, en recoupant ses propos au regard de la musique orientale, faudrait-il qu'on la discerne, autrement que par le sens du temps et en équilibre avec le processus musical. Soit la prise en compte d'un auditeur, en mesure de retrouver l'ordre

.....
.....
intérieur du temps présidant à l'élaboration de l'œuvre. Un discours pour une musique chrono-amétrique de sensibilité et de pouvoir psychologique. Les musiciens du monde participent de leur part à une mémoire résurgente, une conception du temps réversible, basé sur le souvenir et l'anticipation. Le temps d'une résurgence éphémère, celle d'une musique en question, en doute, aux prises de ce qui l'exprime et la fait taire, comme réalité et illusion.

Descripteur Thesaurus SantéPsy

SOCIETE/ART

MUSIQUE/CULTURE/CIVILISATION/TRADITION/
TEMPS/TEMPORALITE PSYCHIQUE/MEMOIRE