

Musique Signification et Émotion

Sous la direction de
Mondher AYARI et
Hamdi MAKHLOUF

éditions
DELATOUR
FRANCE

Collection :
Culture et Cognition Musicales
dirigée par Mondher AYARI

Le programme de la collection Culture et Cognition Musicales traite des questions liées à la pensée artistique, aux connaissances humaines et à la musique comme phénomène socio-culturel. Cette collection engage des travaux de recherche portant sur les processus psychologiques et des stratégies cognitives de la performance humaine avec une mise en perspective des rapports entre l'oeuvre d'art musical et ses horizons esthétiques, sémiologiques, historico-culturels...

Cette collection pluridisciplinaire proposera des ouvrages et des recueils d'articles aussi bien en français, en anglais qu'en édition bilingue ou bien même en plusieurs langues.

The aim of this collection – Culture and Musical Cognition – is to tackle questions relating to artistic thinking, to human knowledge, and to music as a socio-cultural phenomenon. The collection follows on research studying the psychological processes and cognitive strategies of human performance, while questioning the relationships between the work of musical art and esthetic, semiotic, historic-cultural... horizons.

This multidisciplinary collection will propose books and articles in French, in English, and occasionally in several languages.

Maquette et mise en page
Mondher AYARI

Éditions
DELATOUR FRANCE

Centres de recherche associés

ACCRA : *Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques* (UFR arts, Département de musique, Strasbourg)

&

Ircam-CNRS, UMR 9912 : *Sciences et Technologies de la Musique et du Son (STMS)*, 75004 Paris

Déjà paru dans la collection

De la théorie à l'art de l'improvisation : analyse de performances et modélisation musicale, (dir. Mondher AYARI), N°1, Paris 2005

Contact

Mondher.Ayari@ircam.fr

N°2_{en 2009}

Musique, Signification et Émotion

Sous la direction de
Mondher AYARI & Hamdi MAKHLOUF

Préface
Michel IMBERTY



Cet ouvrage a bénéficié du soutien :

- du Centre Culturel d'Égypte, 111 Bd St-Michel, 75005 Paris
- de l'Équipe de Recherche ACCRA : *Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques*, UFR arts, Strasbourg
- et de l'Équipe *Perception et design sonores*, Ircam-CNRS (UMR 9912) : *Sciences et Technologies de la Musique et du Son (STMS)*, 75004 Paris

Comité de lecture

Alain BONARDI, François PICARD, Jacques VIRET, Alessandro ARBO, Márta GRABOCZ, Francis ROUSSEAU & Mondher AYARI

Illustrations

Habib BIDA

Table des matières

Michel IMBERTY

<i>Avant-propos</i> : Quelques réflexions sur les origines psychologique et biologique de la musique	1
1 Formes temporelles de l'expérience intersubjective	2
2 Contours de vitalité	4
3 Musicalité communicative	8
4 Émotions et neurones miroir	9
5 Pour ouvrir la lecture	11

Alessandro ARBO

« Apparence(s) d'expression » : les émotions musicales du point de vue de l'esthétique	19
1 Rétrospective	20
2 Transitif/intransitif	23
3 Descriptions	25
4 Émotions et propriétés expressives	30
5 Reconnaître/ressentir l'expression	35

Antonia SOULEZ

Place pour une émotion spécifiquement musicale	51
1 Dénier d'affect et formalisme musical : en quel sens ?	51
2 « Eveiller les émotions » (Kant)	52
3 De la complétude expressive de la forme - contenu de la musique à l'idée de signification musicale	54
4 En voie vers l'idée de signification musicale	55
5 « Contenu émotionnel » et « contenu conceptuel » : un parallélisme problématique (à propos de S. Langer)	56
5.1 D'une obscure affaire de logique à la symbolisation de l'aspect	58
5.2 Comprendre au sens interne	59
5.3 Le jeu grammatical de la compréhension	60
6 Exprimer un vécu qualitatif avec des mots : un symbolisme présentationnel de l'émotion musicale	61

7	Un paradigme en crise : la compréhensibilité de la musique, comparée à celle d'un langage	61
8	Sensibilité aux aspects sonores et distanciation affective	63
9	Toucher et surprendre quand l'affect a disparu	64
10	Caractère spécifiquement musical de l'émotion : un trait d'autonomie sémantique	65

Samir BECHA

	Signification et intensité de l'émotion musicale : Question d'incertitude	67
1	La signification des termes « musique/émotion »	69
2	Aspect physique et psychologique de l'émotion musicale	70
	2.1 Aspect physique	70
	2.2 Aspect psychologique	70
3	Science et non science de l'émotion musicale	71
	3.1 Approche médicale	71
	3.2 Approche culturelle	72
	3.3 Approche psychologique	73
4	Incertitude et évolution de la théorie polysémique	75
	4.1 Perspectives philosophiques	75
	4.2 Perspectives musicologiques	75
5	Langage musicale et émotivité	76
6	Biologie de l'émotion musicale	77

Jacques VIRET

	<i>Con una espressione parlante</i> - La découverte de l'émotion musicale, entre Renaissance et baroque	81
1	<i>Seconda prattica</i> : avènement de la modernité musicale	82
2	Parole et expression, l'enjeu rhétorique	87
3	La voix, exutoire des émotions	93
4	Une nouvelle syntaxe musicale	95

Marie FORMARIER

	L'émotion musicale dans le <i>De Musica</i> d'Aristide Quintilien	101
1	La fonction mimétique de la musique	104
	1.1 Dans la création musicale	104
	1.2 Dans la perception musicale	107
2	Les vertus éducatives et psychothérapeutiques de la <i>mimesis</i> musicale	111
	2.1 Musique et éthique	111
	2.2 Plaisir de l'écoute et vertu morale	117

Francesca GUERRASIO

	<i>Infinito nero</i>, pour un théâtre de l'écoute et de l'absence	125
1	Le concept d' « infini » chez Salvatore Sciarrino	127
	1.1 De la philosophie à la religion	129

1.2	Les Parôles de l'extase	130
2	Les différents procédés de formalisation de la voix	133
2.1	Fragmentation et reconstruction du texte	136
2.2	Le livret de Salvatore Sciarrino	137
3	La représentation de l'action invisible	140
Jean-Marc CHOUVEL		
	Une musique sans émotion ?	149
1	Une musique sans émotion ?	149
2	Une musique « sans qualité » ?	151
3	L'émotion ou l'art du dilemme	153
4	Émotion du temps – émotion de l'espace	156
Pierre MICHEL		
	Les musiques dites « contemporaines » peuvent-elles émouvoir ?	
	Réflexions subjectives sur la base d'expériences personnelles	159
1	« Klingt gut ? »	160
2	Expérience, imagination, mémoire	163
Márta GRABOCZ		
	La « syntaxe discursive » en musique. Analyse de l'ouverture	
	« Leonore » N°3, Op. 72/A de Beethoven	173
1	Syntaxes formelles et syntaxes conceptuelles	174
2	La syntaxe discursive et ses deux composantes	176
2.1	<i>Syntaxe fondamentale</i>	176
2.2	Syntaxe narrative de surface : la manipulation des énoncés	177
2.3	Les énoncés élémentaires de la syntaxe narrative de surface	177
2.4	Le programme narratif en tant qu'unité élémentaire opératoire de la syntaxe narrative	178
3	Analyse de l'ouverture « Léonore » N°3 de Beethoven	181
Liouba BOUSCANT		
	Sémiotique et herméneutique des émotions : l'exemple des quatuors de Chostakovitch	193
1	Une structure de sens projetée par les quatuors : introduction . .	194
2	Sémiotique des émotions tragiques	202
2.1	Le contexte poétique ancré dans les quatuors	203
2.2	Proposition d'une re-configuration des quatuors	208
3	Quand les émotions tragiques font sens : purgation et transfiguration	222
3.1	La notion de <i>catharsis</i> comme clé de la compréhension herméneutique	223
3.2	Un sujet profondément pur	224
3.3	Sens du tragique et <i>catharsis</i> chez un sujet soviétique et universel	227

François DELALANDE

	Signification et émotion dans les conduites d'écoute musicale	233
1	Écoute type, écoute actuelle	234
2	La méthode des témoignages d'écoute	235
3	La construction d'une forme et d'un sens dans l'écoute	238
4	La signification, reflet d'une conduite	241
5	Les réponses émotionnelles au cours de l'écoute actuelle	245

Mondher AYARI

	Can One Speak of Meaning in Music?	251
1	Historical Perspectives	251
2	Definition Problems	252
3	Verbal Signification as a Model for the Study of Signification in Music	255
4	Semantic Phenomena in Music	258

François PICARD (et alia)

	Musique et émotion : pour une anthropologie de la musique	265
1	Introduction : quel programme pour une anthropologie de la musique ?	265
2	Une séance de séminaire	266
3	Quelles sont les théories possibles des liaisons entre émotion et la musique ?	268
4	De l'imitation à la compétition : l'émotion dans les joutes vocales de Cantu a chiterra en Sardaigne	270
5	Du <i>rasa</i> au <i>râga</i>	274
	5.1 Théories du <i>rasa</i>	274
	5.2 La réception de ces théories aujourd'hui	275
	5.3 Les manifestations du <i>rasa</i>	276
	5.4 Comment émerge l'émotion ?	278
	5.5 Comprendre et ressentir	279
6	De l'émotion à la musique	280
	6.1 Une notion floue	280
	6.2 Des émotions secondaires à la révélation du processus de construction identitaire	281
	6.3 L'écoute musicale comme expérience de l'émotion	283
	6.4 Un renversement	284
7	Musique, émotion... et mémoire ?	286
	7.1 Babouchki et lamentations dans le Nord-ouest de la Russie : pleure ou chante	286
	7.2 Pleure ou chante : le lien entre musique, émotion et mémoire dans les lamentations	287
	7.3 Émotion et mémoire dans les lamentations	287
	7.4 Récits de vie et regard	289
8	Retour au terrain	291

Eftychia DROUTSA	
L'émergence de l'émotion à travers la reconstitution de la mémoire 295	
1	Contexte et enjeux du chant pomak 296
2	Reconstitution des procédés <i>mnémoniques</i> et temporels 299
2.1	Divergences et réactions : l'exemple du texte poétique . . . 300
2.2	Antinomies et ruptures créatives 302
3	Émotion : acte ou état d'âme ? 305
Amélie PAVARD	
Musique et représentations sociales dans le <i>wajd</i> 311	
1	La musique en tant que signe 313
2	L'enculturation musicale 317
3	La signification affective : le <i>wajd</i> en situation 319
4	L'apport de la psychoacoustique 323
4.1	Quelques éléments d'acoustique 323
4.2	Influence de l'intensité 324
4.3	Influence du rythme 327
Hamdi MAKHLOUF	
L'expérience émotionnelle chez le 'ûdiste arabe contemporain 335	
1	Éléments associatifs de l'émotion musicale 336
1.1	Processus émotionnel 336
1.2	Référence émotionnelle 337
1.3	Expérience émotionnelle 338
2	Analyse de deux pièces pour ' <i>ûd(s)</i> de concert 339
2.1	Théorie des liens entre événements 339
2.2	Analyse des deux pièces 341
3	De la charge intentionnelle à la charge émotionnelle 350
3.1	Éléments de compréhension de l'intention 350
3.2	L'intention au service de l'émotion 352
Zied ZOUARI	
Vers la détermination de la nature émotionnelle du <i>tarab</i> 359	
1	Introduction au thème de l'émotion 361
1.1	Aperçu historique 361
1.2	Concepts et typologie 362
2	Approche émotionnelle du <i>tarab</i> 363
2.1	Émotions entrant en jeu 363
2.2	Phases constitutives du <i>tarab</i> 366
2.3	Paramètres d'obtention du <i>tarab</i> 367
2.4	Manifestations corporelles dues au <i>tarab</i> 368
Ridha BEN MANSOUR	
Le <i>tarab</i> à travers le jeu violonistique : enjeux et contraintes 373	
1	Le <i>tarab</i> , quelle définition ? 375

2	Les enjeux techniques et mélodiques du jeu- <i>tarab</i> violonistique . . .	377
2.1	les enjeux techniques	377
2.2	Les enjeux mélodiques	382
3	Les contraintes psychotechniques du jeu- <i>tarab</i> sur le violon . . .	384
3.1	Le <i>maqâm</i> et sa transposition	385
3.2	Analyse	387
3.3	les rapports psychotechniques du jeu- <i>tarab</i>	389
Les auteurs		393

L'expérience émotionnelle chez le 'ûdiste arabe contemporain

Hamdi MAKHLOUF¹

Résumé

La composition musicale instrumentale pour 'ûd et l'interprétation de sa musique connaît, de nos jours, un développement conséquent et une élaboration de nouvelles stylistiques à tendances globalisantes. Le tarab, en tant que phénomène central dans cette musique, se traduisant par "émotion musicale", suivrait selon ces développements un schéma intentionnel qui revendiquerait les propos du compositeur-interprète. Dans cette perspective, cet article propose d'apporter quelques éléments de compréhension de l'émotion musicale dans les créations des 'ûdistes (luthistes) arabes contemporains. En traitant l'exemple du trio Joubran², ce texte met en valeur l'intention compositionnelle au service de l'émotion à travers une analyse musicale auditive de deux œuvres. À travers la détermination des éléments associatifs de l'émotion musicale, nous tentons de démontrer une étroite liaison entre l'expérience émotionnelle du 'ûdiste et son expérience compositionnelle. La notion d'« idée musicale » semble acquérir une certaine pertinence dans la démarche créative du 'ûdiste compositeur. L'idée compositionnelle, sous forme d'un thème ou d'un court leitmotiv, peut générer une suite d'événements musicaux ré-

¹Hamdi MAKHLOUF, doctorant en musique et musicologie, université Paris IV - sorbonne, PLM.

²Trio de luthistes palestiniens. <http://www.letriojoubran.com>

pondant aussi bien à un principe de cohérence langagière (la musique comme projection mentale dans le passé et qui répond à une logique de causalité) qu'à une forme de tautologie faisant que certains éléments de l'œuvre peuvent être explicitement indémontrables. L'élucidation des éléments externes à la réalité physique de la musique permettra de déceler les aspects intentionnels et de comprendre les aspects émotionnels de cette musique.

1 Éléments associatifs de l'émotion musicale

1.1 Processus émotionnel

Dans une communication précédente¹, prenant le 'ūd comme exemple, j'ai élaboré le concept de *tarab* dans la musique instrumentale arabe en mettant en valeur une gradation apparente menant à le définir en tant qu'«*état modifié de conscience* dépendant d'un individu à un autre, d'un contexte musical à un autre, d'une situation og psycho-somatique » à une autre, etc. Si le *tarab* se traduisait par *émotion musicale*, ma réflexion sur ce sujet serait partiellement erronée. La définition du terme *émotion* en est une raison. En effet, ce terme est étroitement lié au mouvement corporel, à une conduite réactive, un réflexe, un bouleversement ou une secousse qui rompt la tranquillité, réaction vécue simultanément au niveau du corps, d'une manière plus ou moins violente, et affectivement, sur le mode du plaisir ou de la douleur.² Le mouvement corporel constitue une base importante de l'émotion. Il peut se définir plus précisément comme sa réaction externe. Cependant, la relation de l'émotion humaine avec le ressenti sous-entend une autre réaction interne, qui génère le mouvement corporel, d'ordre bio-neurologique (l'activité des tissus neuronaux et des hormones) et psychologique (le rôle de la mémoire et de l'activité mnésique humaine).

Le processus émotionnel, en tant qu'association de ces deux réactions externe et interne, ne peut être dissocié d'une certaine *stimulation* qui, elle-même, peut être aussi bien interne (un souvenir) qu'externe (une confrontation à un contexte, à une situation ou à un fait donné). Dans l'émotion musicale, la musique serait donc la source de la stimulation émotive de l'être humain. Le processus émotionnel, selon ce point de vue, concernerait principalement l'auditeur qui, par exemple, grâce à

¹Conférence intitulée og Facettes du *tarab* dans la musique arabe instrumentale, dans le cadre d'un Séminaire sur le *tarab* au Centre Culturel d'Égypte à Paris, 3 mai 2007.

²Définition donnée par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/emotion>, dernière consultation le 02-09-2008.

l'écoute d'une musique, manifesterait un mouvement stimulé par un ressenti. Qu'en est-il pour le compositeur ? La création d'une œuvre musicale suivrait-elle un tel processus ? Dans quelle mesure l'émotion musicale jouerait-elle un rôle important dans les choix compositionnels des 'ûdistes compositeurs ?

1.2 Référence émotionnelle

Dans le cadre de ce débat, une note très importante concernant la musique instrumentale traditionnelle arabe mérite d'être mentionnée. Du *bashraf* au *samâ'î*, de la *tahmîla* à la *lûnga* ou même au *dûlâb*¹, celle-ci reste prisonnière de sa vocation introductive ou préparatrice du corps musical fondamental. La considérable recension de *Kitâb Al-Aghânî* de Abu-l-Faraj Al-Asfahânî², revenant jusqu'à l'époque anté-islamique et citant d'innombrables chanteurs et chanteuses, montre clairement la primauté du chant et de la voix humaine dans l'expression artistique arabo-islamique ou arabo-orientale. La musique instrumentale dans ce contexte a très peu d'importance. Cette hypothèse se fonde sur deux arguments de base :

a. Nous disposons de peu d'éléments musicaux ou paramusicaux fonctionnels qui permettent d'élucider une quelconque pensée compositionnelle relevant d'un cadre sémantique déterminé. Rien ne prouve qu'un *samâ'î*, par exemple, signifierait un ou d'autres éléments que sa forme en soi-même. Son appellation désigne, dans la majorité des cas, le nom de sa forme associé à son maqâm et à son rythme. Son but principal, si ce n'est l'unique, est d'exposer le mode en question sous ses différentes articulations ou cheminements mélodico-rythmiques : caractéristiques modales principales, modulations éventuelles, etc.

b. Bien que l'improvisation représente la capacité technique et expressive de l'instrumentiste, elle ne reflète par ailleurs que la prestation vocale du chanteur dans un contexte musical traditionnel. La manifestation du *tarab* à la suite d'une improvisation instrumentale du 'ûd a de fortes chances d'être une répercussion émotionnelle de ce qui pourrait être le résultat d'un *mawwâl*.³ Cette hypothèse reste à démontrer par

¹Formes musicales instrumentales traditionnelles arabo-orientales.

²Abû Al-Faraj Al-Asfahânî (ou Al-Isfahânî ou encore moins fréquemment Al-Asbahânî) (mort en 976) est un juriste, artiste et écrivain. Son ouvrage monumental *Kitâb al-aghânî* (Le livre des chansons) en 21 ou 23 volumes (selon les éditions) est une sorte d'un grand recueil qui réunit plus que de deux centaines de biographies, de récits et d'anecdotes de poètes et de musiciens de l'époque anté-islamique (*jâhiliyya*) jusqu'à l'époque des Abbassides. Yûsif 'Awn Al-Khûrî et 'Abd Allâh Al-'Alâyîlî, *Aghânî al-aghânî : mukhtasar aghânî al-Asfahânî* (Les chansons des chansons : abrégé du livre des chansons de Al-Asfahânî), vol.1, Talasdar, Damas, p. 15-35.

³Forme vocale improvisationnelle pratiquée dans le chant arabe.

une étude analytique comparant la phrase instrumentale avec la phrase vocale et testant leurs niveaux d'affection sur l'auditeur.

Le langage conduit à une association du type signifiant/signifié quasiment sans ambiguïté. Dans la langue arabe, l'intonation ne joue aucun rôle si ce n'est pour l'interrogation et l'exclamation. Les autres types d'intonations sont plutôt intentionnels liés au sens du mot. L'incapacité de la musique instrumentale traditionnelle à se détacher de la musique chantée oblige les instrumentistes à entrevoir une alternative aussi bien authentique d'un point de vue identitaire que significative dans la perspective d'égaliser la puissance du langage. L'authenticité identitaire et la signification constituent le dilemme qui régit l'aspect créatif de la musique instrumentale arabe actuelle. Quelle est la nécessité de se créer une identité musicale instrumentale devant une interchangeabilité globalisante avec les autres cultures musicales du monde ? L'émotion est au centre de ce dilemme car elle sert comme point de référence de l'auditeur pour comprendre une musique et manifester une réaction.

1.3 Expérience émotionnelle

La composition, ou l'acte de composer, plutôt différé qu'instantané, ne semble pas avoir toujours les mêmes enjeux émotionnels que l'acte d'écouter en temps réel. Dans son article « Du fonctionnement Biologique à l'écriture de l'œuvre. Aspects analytiques de la mémoire » Arthur Thomassin écrit : « Quel que soit l'objet « présenté » en tant que résultat de l'acte créatif, il trouvera le potentiel biologique d'une caractéristique (fonction bio-physique) de la capacité organique préexistante de ce que nous appelons mémoire ». ¹ Bien que l'aspect biologique de la mémoire soit mis en valeur dans cette citation, sa fonction purement psychologique n'en est pas moindre. Son caractère d'importante référence de l'acte compositionnel (différé) lui donne une dimension statique sous forme d'ancrages mémoriels précis situés dans le passé. La projection mentale du compositeur dans ce passé, formant son *background* culturel, témoigne de son expérience émotionnelle. Dans cette perspective, la musique composée serait de l'ordre du revécu ; une sorte de réinstantiation de cette expérience émotionnelle.

Dans le cadre de cet essai théorique, l'expérience émotionnelle chez le compositeur et d'un processus émotionnel chez l'auditeur ne peuvent être dissociés dans leurs évolutions temporelles relativement aux champs des références émotionnelles communes ou différentes (comme le montre la figure 1).

¹Arthur Thomassin, « Du fonctionnement biologique à l'écriture de l'œuvre. Aspects analytiques de la mémoire », *Musique et Mémoire*, L'harmattan, Paris, 2003, p. 68.

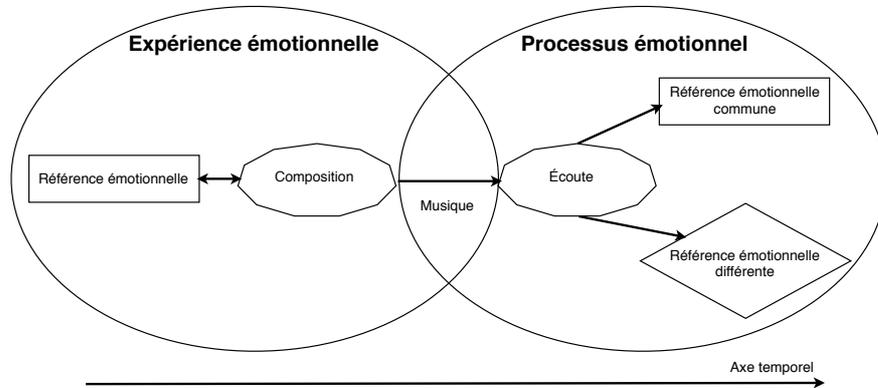


FIG. 1: Éléments associatifs de l'émotion musicale

Le choix terminologique part du fait que le « processus », d'un côté, serait une succession logique de plusieurs éléments dans le temps. L'écoute d'une musique déclenche un processus émotionnel dans notre cas. De l'autre côté, « l'expérience » fait référence à une forme de volonté ou d'engagement, dans le sens où le compositeur met en épreuve des éléments d'ordre spéculatifs et rationnels; ce qui sous-entend un travail conscient et réfléchi. Le terme « expérience » dénote également une occurrence prompte et imprévue des faits; ce qui laisse une marge aux ressentis (phénomène central dans la musique arabe) pour se manifester.¹

2 Analyse de deux pièces pour 'ûd(s) de concert

2.1 Théorie des liens entre événements

Selon Ian Bent, « l'analyse musicale est la résolution d'une structure musicale en éléments constitutifs relativement plus simples, et la recherche des fonctions de ces éléments à l'intérieur d'une structure ».² Cette définition, aussi sommaire que déterminante, de l'analyse musicale, insiste sur l'importance d'établir un ensemble de points de jonctions entre des moments précis de l'œuvre et de la segmenter en ce que Bent désigne par « éléments ». D'un point de vue terminologique, et par rapport au but

¹Le mot *tarab* même est étroitement lié à la musique et fait partie de son champ lexical. Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990, p. 494.

²Ian Bent et William Drabkin, *L'analyse musicale. Histoire et méthodes*, traduit par Annie Coeurdevey et Jean Tabouret, Editions Main D'œuvre, Paris, 1998, p. 9.

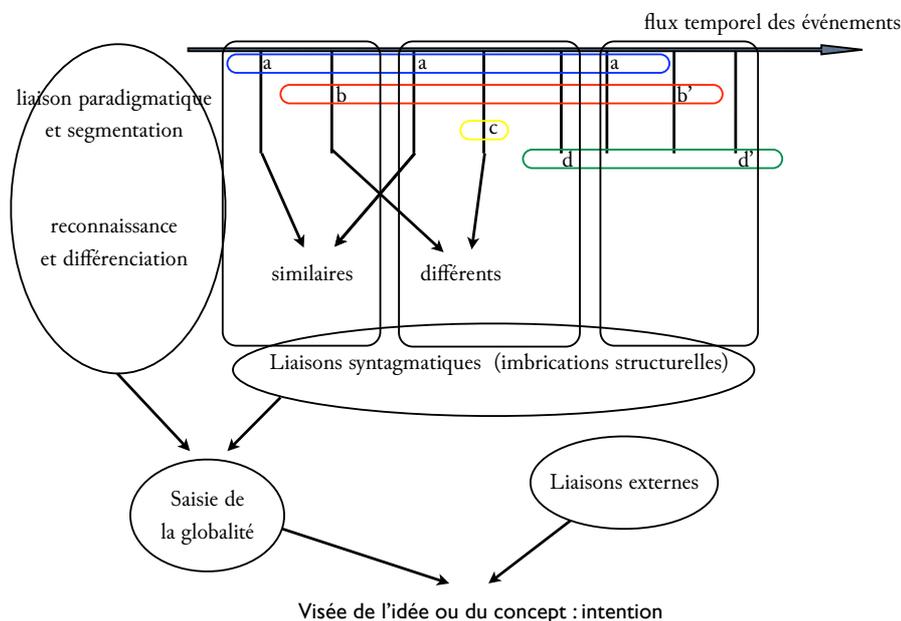


FIG. 2: Schéma des principaux liens entre événements

principal de la présente analyse, le terme "événements" serait plus adéquat par rapport à la notion d'écoute. Un événement musical pourrait bien contenir un ou plusieurs éléments musicaux – relatifs à la phrase musicale, aux sonorités utilisées ou à la manière de l'interprétation – constitutifs des segments établis. Dans ce cadre, Jean-Marc Chouvel¹ propose le schéma ci-contre (figure 2).

La correspondance de la définition de Ian Bent avec ce schéma résiderait dans la détermination du flux temporel d'une structure musicale donnée et la mettre en rapport avec la visée de son concept par le truchement des paradigmes et syntagmes qui les lient. Ce schéma se distingue par la mise en valeur des « liaisons externes » dans le discernement du concept. Le complexe « liaisons externes/saisie de la globalité » permettra de rendre compte de la complexité à laquelle l'auditeur, notamment celui qui écoute la musique instrumentale arabe, est confronté. La compréhension de l'œuvre est une nécessité inhérente au processus émotionnel. À travers ce modèle, dans le cadre de la musique instrumentale du *'ūd*, il est question de savoir à quel niveau de l'analyse on peut discuter d'une visée intentionnelle chez le compositeur.

¹Jean-Marc Chouvel, *Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 48.

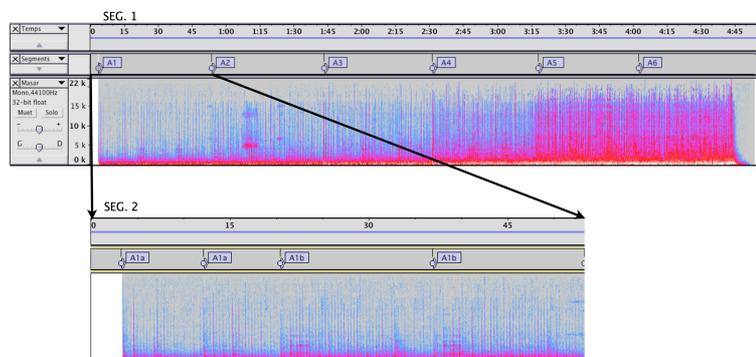


FIG. 3: Segmentation de la pièce *Masar* à partir de sa forme spectrale

2.2 Analyse des deux pièces

2.2.1 Analyse auditive et immanente de la première pièce intitulée *Masar*

Les frères Joubran forment un trio de 'ûd. Toutes leurs compositions dans leur dernier disque, intitulé *Majâz*¹, sont interprétées à quatre avec un percussionniste (hormis les improvisations individuelles). En prenant la répétition des phrases musicales comme élément de base pour une première segmentation globale (SEG.1) de la pièce occupant la première plage du disque, nous pouvons distinguer à l'écoute six grands segments équidistants qui forment le corps de la pièce. Sa structure est sous-tendue par le premier segment (A1) qui, visiblement, présente une démarche mélodique se répétant six fois à différents niveaux d'interprétation (de A1 jusqu'à A6). La segmentation (SEG.2) de (A1), qui s'applique de la même façon sur les autres segments (de A2 jusqu'à A6), dévoile quatre points de jonction dont la reconnaissance est également basée sur la répétition des phrases mélodiques comme le montre la figure 3.

Les quatre sous-segments correspondent à deux phrases mélodiques (A1a et A1b) qui se répètent chacune deux fois. Au niveau du rythme, on peut observer des accentuations ternaires, qui marquent les temps forts des cellules rythmiques, générées par frappes puissantes des plectres et apparentes sur les pics denses du spectre (figure 4).

Il importe de savoir à ce stade si on peut procéder à une troisième segmentation plus détaillée et qui peut prendre pour repère les indications rythmiques relevées. La notation élémentaire du segment (A1) pourrait éclaircir certains aspects de l'analyse (figure 5).

¹Le trio Joubran, *Majâz*, Randana, réf. RAN002, page 1.

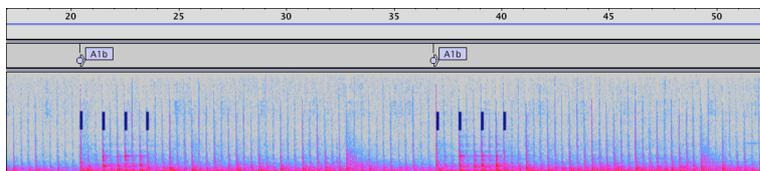


FIG. 4: Aspect ternaire des phrases mélodiques d'un extrait du segment (A1)



FIG. 5: Notation musicale du segment (A1)

Comme on peut le constater, le peu de notes utilisées dans le segment ne permet pas de découper davantage les fragments (A1a) et (A1b). Le choix d'une mesure comprenant deux triolets de croches est justifié par l'exécution d'une figure rythmique, par la section percussive, qui marque un temps fort après chaque groupe de six notes jouées (au niveau des segments (A2) et (A3)). En insistant sur la note fondamentale (Si) à leur fin, nous relevons un effet d'alternance entre cette note et sa quinte (Fa#). Cet effet, additionné à la répétition du segment tout au long de la pièce et à l'utilisation de la même structure rythmique ternaire, entraîne une sorte de monotonie mélodico-rythmique qui suscite un bon nombre d'interrogations sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement.

La formation instrumentale adoptée par le trio Joubran est culturellement très hétérogène. Avec les trois *'ûd* des frères, on entend une section rythmique constituée d'un *bendir* (grand tambour sur cadre), d'un *riqq* (petit tambour sur cadre muni de petites cymbales), de sonnailles, de clochettes et de cymbales. L'utilisation de cette section au sein de la pièce musicale est progressive. Chaque élément intervient à un moment différent et avec une dynamique montante.

La densité du spectre dans la figure ci-dessus affirme l'évolution progressive de l'énergie produite lors de l'interprétation. Les deux indications

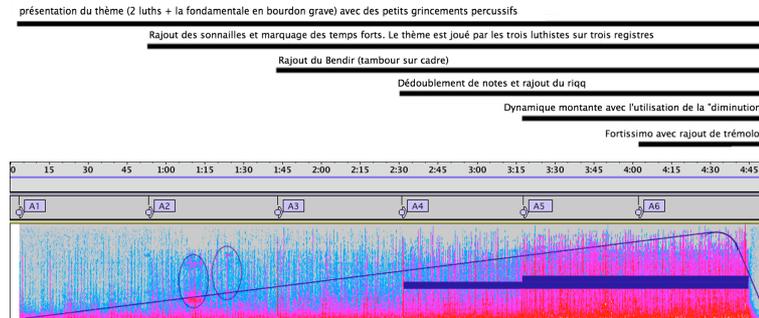


FIG. 6: Représentation spectrale du déploiement de l'énergie

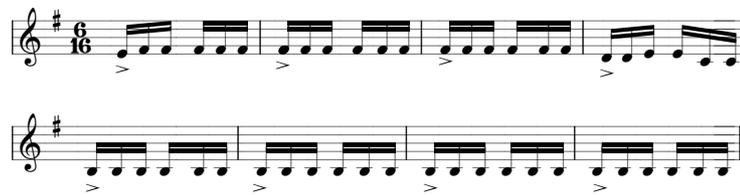


FIG. 7: Notation musicale du fragment (A4a)

circulaires indiquent l'intervention des clochettes et des sonnailles au sein de la pièce. Certaines techniques de percussion, consistant en un effleurement agressif, nettement audible, des doigts sur la peau, produisent des effets de crépitement « grinçant » (mêmes indications circulaires sur la figure 6). Au niveau du trait horizontal, dé-coupant la pièce en deux parties égales, la section rythmique prend son élan et s'installe d'une manière claire en donnant une puissance dynamique jusqu'à la fin. Au niveau de (A4), nous assistons à un dédoublement de notes à l'intérieur de la pulsation rythmique qui désigne le procédé de la diminution.¹ Ce procédé qui, pour autant, ne change pas la durée initiale du segment, favorise la montée de la puissance dynamique (figure 7).

¹« Procédé très employé au XVII^e siècle qui consiste à orner considérablement le chant lors de la reprise d'une pièce vocale ou instrumentale. D'une manière plus générale, le terme est utilisé couramment comme synonyme de coloration, figuration, ornementation. », Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique, science de la musique*, vol. 1, « Techniques, Formes, Instruments », Bordas, Paris, 1976, p. 299.

2.2.2 Analyse poïétique inductive de *Masar*

À partir des données analytiques dégagées de la description structurale de la pièce, il est possible de construire un deuxième niveau d'analyse relevant de l'interprétation de ces données. Ce niveau, dit *poïétique inductif* dans la terminologie sémiologique de Jean-Jacques Nattiez¹, rejoint ce que Pierre Boulez désigne par « l'interprétation de la structure² » et ce que Jean-Marc Chouvel classe dans le « Pourquoi » au sein de sa théorie des *trois liens* lors d'une représentation analytique.³ L'analyse poïétique inductive permet en l'occurrence une compréhension plus profonde de l'œuvre musicale ; notamment les intentions et stratégies compositionnelles à partir de la description analytique/technique établie.

Commençons par l'intitulé de la pièce. *Masar* est un terme littéraire arabe qui porte plusieurs significations. Au sens de « itinéraire », il évoque le champ lexical de « route » et de « marche ». Il peut également faire allusion au sens de « voyage » et de « départ ». L'idée, ou l'impression, que l'on a au dévoilement de l'intitulé de la pièce rejoint trois de ces critères apparents autant indépendants que liés : l'aspect rythmique, l'aspect dynamique et l'enchaînement instrumental. Avec la monotonie ternaire du rythme, la « marche » semble être sans fin ; une sorte d'errance interminable qui peut très bien rappeler une étendue territoriale à perte de vue (un désert ou une savane). La répétition de la même mélodie selon une segmentation symétrique et quasi-parfaitement égale en termes de durée accentue le sentiment de cette marche. Le dédoublement de la pulsation rythmique interne, juste au milieu de la pièce, relève une certaine tension marquée par un sentiment de comblement. Le dédoublement entraîne une multiplication du son percuté au plectre et remplit les « espaces » vides entre les notes comme si on avait plus conscience de cette marche. Ce changement de mouvement rejoint l'aspect dynamique de la musique qui prend une ampleur sonore aussi bien dans l'interprétation musicale que dans l'arrangement instrumental. L'addition successive des instruments de musique peut refléter en quelque sorte un passage d'une marche solitaire à une marche collective. La manière de finir la pièce est assez étonnante. Elle entraîne une brutalité par rapport à la « logique » du parcours mélodico-rythmique. La brutalité fait qu'on ne s'attend pas à une telle fin : le processus dynamique ascendant au niveau de la continuité de la pièce est très différent par rapport à un modèle compositionnel qui propose en général une phase de décroissance

¹Jean-Jacques Nattiez, *La musique, la recherche et la vie. Un dialogue et quelques dérives*, Leménac, Montréal, 1999, p. 66.

²Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier (1ère édition), rééd. Gallimard, 1987, p. 14.

³Jean-marc Chouvel, *op. cit.*, p. 42.



FIG. 8: Notation musicale de la fin du segment (A6)

dynamique symétrique (figure 8).

La « logique¹ », quant à elle, se comprend par la mélodie elle-même. Le segment (A1), qui se développe de six manières différentes l'une de l'autre, représente la thématique de l'œuvre. La symétrie que l'on a pu constater à travers la précédente analyse met en évidence une sorte de « développement thématique où le thème s'affirme comme conscience de soi c'est-à-dire en capacité de normer sa propre altération ».

2.2.3 Analyse auditive et immanente de la pièce intitulée Roubbama

Comparée à la première pièce, la deuxième² atteint un niveau de complexité plus important dans la démarche mélodico-rythmique. L'analyse de cette dernière se construira, dans un premier niveau, sur la diversité et la multiplicité des éléments mélodiques et rythmiques de l'œuvre. La rétention des répétitions interviendra sur un deuxième niveau pour définir la réductibilité maximale qui permettra de cerner la phrase musicale sous-tendant chaque segment. L'écoute de *Roubbama* dévoile quatre grands segments différents (B), (C), (D), et (E) comme le montre la figure 9. La distinction entre ces segments s'est appuyée essentiellement sur le repérage des changements du rythme et des phrases mélodiques. En termes de durée, nous remarquons d'emblée la longueur du segment (B) qui, au début et à la fin, occupe quasiment la moitié de l'œuvre. Cela pourrait témoigner d'une idée principale qui la sous-tend dans sa globalité. Le deuxième niveau de segmentation (deuxième ligne sur le schéma) permet en l'occurrence de saisir nettement les variantes mélodico-rythmiques de la pièce. Le segment (B) se divise en trois sous-segments :

- un sous-segment (B1) qui présente l'idée musicale de (B) avec une

¹François Nicolas, « Qu'est ce qu'une logique musicale ? », *Mathématiques et Musique, Logique mathématiques, logiques musicales au XXe siècle*, Conférence, Quatrième forum Mathématiques Diderot, Paris, IRCAM, 4 décembre 1999, <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Diderot/LogiqueDiderot.html>, dernière consultation : 17/09/2008.

²Le trio Joubran, *Majâz*, Randana, réf. RAN002, page 2.

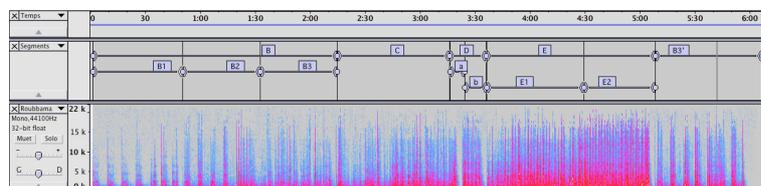


FIG. 9: Segmentation de la pièce *Roubbama* à partir de sa forme spectrale



FIG. 10: Transcription linéaire simplifiée de la phrase mélodique du sous-segment (B2)

interprétation *rubato* ;

- un sous-segment (B2) qui présente également la même idée avec sa structure rythmique et accompagnée par les percussions ;

- un sous-segment (B3) qui présente toujours la même idée avec des variations mélodiques. Chacun de ces sous-segments se divise lui-même en deux phrases. Ci-dessus (figure 10) la transcription simplifiée de (B2) qui représente clairement l'idée musicale dépourvue de toute variation.

Les sous-segments (B1), (B2) et (B3) suivent la même démarche mélodique que celle présentée dans cette figure. La différenciation entre eux réside au niveau de leur interprétation. En effet, (B1) se caractérise par l'annonce du thème dépourvu de la section rythmique. Son interprétation est faite par deux *'ûd* à l'octave en *rubato* avec des notes piquées. Le troisième *'ûd* garde un bourdon continu sur la note fondamentale du mode (Si) dans le registre grave de l'instrument. Le sous-segment (B2) se caractérise par l'entrée de la percussion qui marque le rythme et remplit les espaces de silences par des ornements rythmiques. La mélodie est interprétée par les trois *'ûd* à la double octave. Dans (B3), nous remarquons la dissociation d'un *'ûd* de l'ensemble pour établir une interprétation appropriée et variée du thème. Les silences sont remplis par les deux autres *'ûd* à travers des petites phrases de liaison.

Par ailleurs, la transcription simplifiée faite ci-dessus nous permet de relever deux critères déterminants quant à l'évolution mélodico-rythmique de chaque sous-segment. Le premier critère se manifeste dans la succes-





FIG. 12: Transcription simplifiée de la phrase mélodique du segment (D)

Le segment suivant (E), est caractérisé par un retour de la section rythmique. Le tempo de la pièce devient plus rapide avec un rythme binaire et le niveau sonore prend une dynamique montante. Ce segment se compose de deux sous-segments (E1 et E2) qui suivent la même structure (figure 13). Nous relevons d'après cette transcription trois mouvements musicaux qui sous-tendent (E1) :

- un premier mouvement (E1.1) qui met en valeur l'intervalle de la quarte juste (Mi et Si) accompagné d'une variation qui substitue un Mi par un Ré# ;

- un deuxième mouvement (E1.2) qui suit un schéma mélodico - rythmique descendant qui marque, avec sa variation dépourvue de mesures de silence, l'appui du deuxième degré (Do) du mode.

- un troisième mouvement (E1.3) qui se détache de l'aspect rythmique des deux premiers mouvements et enchaîne une figure ternaire non mesurée et non conforme au tempo d'origine de tout le sous-segment (E1), ce qui accentue une sensation de brutalité et de déchaînement instantané. Ceci peut être justifié également par le léger arrêt sur la note (Mib). La fin de la pièce se caractérise par un retour au segment du début (B) ; plus précisément par la ré-interprétation du sous-segment (B2). Nous retenons à l'écoute deux éléments musicaux nouveaux :

- l'interprétation des deux premières mesures de la première phrase musicale (correspondant à [B2.1, figure 10]) à la reprise suit une nouvelle structure de notes agressivement piquées et remplace les trémolos des plectres (figure 14)

- à la fin de la pièce, le trio Joubran conclut sur la septième note du mode (La#) en la laissant résonner ; ce qui laisse une impression considérable d'instabilité par rapport à l'aspect modal de toute l'œuvre.

E1

E1.1

variation de E1.1

E1.2

E1.3 N.M.

FIG. 13: Transcription linéaire simplifiée de la phrase mélodique du sous-segment (E1)

FIG. 14: Transcription linéaire simplifiée des deux mesures (B3').1 à la reprise

2.2.4 Analyse poïétique inductive de *Roubbama*

Comme dans la première analyse, l'intitulé *Roubbama* dévoile certains indices très importants quant à une meilleure compréhension de l'œuvre. Le mot « Roubbama » est terme arabe littéraire qui peut être littéralement traduit par l'expression "peut être". Ce mot évoque également une bonne part d'interrogation et d'incertitude. Cette dernière nous emmène vers le champ lexical de l'ambiguïté mais aussi vers la multiplicité des propositions et des choix. Ces différents éléments dégagés, à la suite de l'élucidation de l'intitulé de l'œuvre, peuvent être mis en relation avec l'analyse structurelle et formelle de l'œuvre selon trois plans fondamentaux :

a. Les éléments de la segmentation : Le nombre d'éléments de segmentation, dégagés dans la précédente analyse, et la multitude des phrases musicales composées et interprétées relèvent un niveau supérieur de complexité par rapport à la première pièce. La notion de « multiplicité de propositions », que peut dégager l'intitulé de l'œuvre, peut converger avec la multiplicité des éléments mélodico-rythmiques de sa musique.

b. Les variations du segment (B) et l'improvisation sur ostinato dans le segment (C) : L'importance de ces deux critères d'analyse se traduit dans l'esprit interprétatif de l'œuvre. L'ajout progressif des instruments de musique, notamment la section rythmique dans (B2), introduit une sorte de dialogue qui favorise un échange d'idées musicales et permet la construction d'espaces d'expression. Nous constatons cela aussi dans le sous-segment (B3) lorsqu'un des *'ūd* se charge de l'exécution de l'idée musicale centrale de (B) en laissant les deux autres *'ūd* répondre. La même idée de dialogue est également patente dans le segment (C), particulièrement dans l'improvisation d'un *'ūd* soutenue par l'ostinato joué par les deux autres. L'espace d'expression de l'improvisation est plus conséquent. Les *glissandi* agressifs couplés à des notes fortement piquées et en déphasage complet avec le rythme de l'ostinato peuvent faire allusion à l'hésitation et à l'incertitude.

c. Phrasé, notes d'appui et cadence finale : L'idée musicale qui soutend le segment (B) dominant de la pièce montre un phrasé assez déterminant dans la revendication significative de l'œuvre. Entre les sous-segments (B2.1) et (B2.2)¹, nous pouvons déceler un effet question/ réponse où la question serait appuyée par l'arrêt instantané sur la dominante au niveau de (B2.1) et la réponse se manifesterait dans le sous-segment qui suit. Les notes d'appui sur cette dernière, tel que la onzième figure le montre, pourraient incarner une réponse sous plusieurs facettes, ce qui se rapproche du sens de l'intitulé de l'œuvre. D'un autre côté,

¹Voir FIG. 10.

l'arrêt sur la note sensible au niveau de la cadence finale acquiert une importance considérable à travers l'impression d'instabilité qui se crée. La manière avec laquelle l'œuvre s'achève rejoint définitivement le sens de *Roubbama* dans les différents aspects de sa signification.

3 De la charge intentionnelle à la charge émotionnelle

3.1 Éléments de compréhension de l'intention

En partant du présupposé disant que « la musique, en tant que culture, serait exclusivement un langage et, en tant que tel, assujetti aux événements historiques, sociaux et culturels de tout langage » que mentionne Enrico Fubini¹, il semblerait évident que la musique du trio Joubran répond à certains critères de ce présupposé. L'analyse, qu'on peut qualifier de formelle inductive, des deux pièces *Masar* et *Roubbama* soulève plusieurs points communs aussi bien structurels que significatifs. Il importe de noter en l'occurrence que l'écoute réitérée² rend compte d'un maximum d'éléments musicaux et de leurs organisations ; ce qui peut aboutir à une forme de compréhension musicale proche de la visée intentionnelle des compositeurs. Il importe également de signaler que la perception de cette visée intentionnelle se base sur les descriptions analytiques réalisées plus haut. Remarquons d'emblée que les deux pièces sont composées dans le même maqâm de base et reposent sur la même note fondamentale. Leurs segmentations respectives, d'un point de vue formel, dévoilent une complexité progressive qui part des plus simples éléments mélodico-rythmiques (un seul segment reflétant une seule idée musicale dans la première pièce) aux plus variés et aux plus modulés (une segmentation multiple qui soulève plusieurs idées musicales dans la deuxième pièce). D'un point de vue dynamique, la pièce *Masar* répond à une constante variation de l'intensité sonore à l'opposé de la pièce *Roubbama* qui révèle des niveaux variés du déploiement de l'énergie interprétative. Tant de différences mais également tant de convergences élémentaires prouvent l'existence d'une certaine liaison musicale langagière qui peut s'expliquer selon deux logiques principales :

¹Enrico Fubini, « Le langage musical : communication sociale ou instinct naturel ? », *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, sous la direction de Mara Lacché, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 22.

²L'écoute réitérée qui a servi de support analytique est indéfinie. L'espace temporel de cette écoute s'étale de la première fois jusqu'au moment même de la rédaction de ce texte. Plusieurs pauses et plusieurs retours sur maintes séquences ont véhiculé cette écoute ; ce qui a permis d'appréhender les pièces moment par moment pendant les premières écoutes et de saisir la macro-structure de chacune pendant les dernières reprises.

– Une logique compositionnelle qui relève des mouvements mélodiques communs entre les deux idées musicales principales (A et B) des deux pièces. Chacune de ces idées est composée de deux parties. La première insiste sur la fondamentale et le cinquième degré du maqâm. La deuxième montre un mouvement mélodico-rythmique descendant qui met en valeur les notes comprises entre la fondamentale et le cinquième degré.

– Une logique interprétative qui se manifeste sur plusieurs niveaux : l'arrangement des instruments de musique, l'interaction et l'échange des rôles des trois 'ûd, les différents niveaux de la dynamique sonore, la tension qui se dégage dans les mouvements des plectres, etc. La logique interprétative apparaît aussi entre la fin de la première pièce et le début de la deuxième. La surprise et la brutalité qui se dégage à la fin de *Masar* rejoint l'hésitation et l'incertitude qui se montre au début de *Roubbama*. La compréhension d'un passage d'un moment musical à un autre, fait paradoxalement sentir une certaine continuité qui fait que les deux pièces sont intimement liées. Ceci se reflète dans leur placement l'une après l'autre au sein du disque ; ce qui peut revendiquer fortement cette continuité et même révéler toute un esprit compositionnel et toute une intentionnalité dans la conception même du disque.

3.2 L'intention au service de l'émotion

Certes, ce qui a pu être relevé jusqu'à présent ne peut être définitivement validé qu'à travers un discours clair soutenu par les compositeurs mêmes.¹ Plusieurs 'ûdistes d'aujourd'hui, comme Naseer Shamma, Driss El-Maloumi ou encore Marcel Khalife à titre d'exemples, tiennent plusieurs discours qui donnent de précieux éclaircissements les significations de leurs compositions. Si, d'un côté, nous considérons que la musique instrumentale arabe se heurte à un niveau de compréhension limité de ceux à qui elle est adressée, et si, d'un autre côté, « la musique arabo-musulmane est souvent décrite comme étant expressive, émotionnellement chargée, spirituelle, etc.² », une intentionnalité relationnelle serait présente plus que jamais dans la composition musicale instrumentale arabe. Il est important ici d'élucider le concept d'intentionnalité relationnelle qui diffère

¹Michel Imberty affirme que la description de la matérialité physique de la musique (source sonore dans notre cas) « ne lève pas l'ambiguïté épistémologique fondamentale de l'œuvre qui fait qu'elle est toujours autre chose que ce qu'elle est dans cette matérialité [...] un objet intentionnel [...] ». Michel Imberty, « L'épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique », *De l'écoute à l'œuvre. Etudes interdisciplinaires*, sous la direction de Michel Imberty, Actes du colloque tenu en Sorbonne les 19 et 20 février 1999, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 20.

²Mohamed Gouja, « Pourquoi une théorie de la musique, cas de la musique arabe », *De la théorie à l'art de l'improvisation. Analyse de performances et modélisation musicale*, dirigé par Mondher Ayari, Collection « cultures et cognition musicale », Delatour, France, 2006, p. 133.

de celui de la relationnalité intentionnelle proposé par Michel Imberty. Selon lui, la relationnalité intentionnelle d'une interprétation musicale réside dans « le fait que le sens s'établit dans la relation qui s'instaure entre un sujet et un phénomène extérieur d'une part, entre un sujet interprétant et un sujet destinataire de cette interprétation d'autre part ».¹

L'intention compositionnelle est propre au compositeur. Elle serait le résultat d'une relation directe ou indirecte avec un phénomène extérieur d'ordre culturel, esthétique, social, politique, etc. Cette relation devient en l'occurrence le point de jonction qui véhiculera la compréhension de la musique, et par la suite générera le processus émotionnel chez l'auditeur.

Le cas des frères Joubran est très frappant dans ce contexte. À partir d'un montage d'extraits d'un documentaire réalisé sur eux², Samir, Wissam et Adnan Joubran portent des discours clairs qui divulguent un bon nombre d'éléments sur leur intentionnalité relationnelle.

3.2.1 L'émotion entre le social et le politique

Il semble, de prime abord, que la cause palestinienne représente un argument fondamental et un motif incontestable à l'expression artistique du trio Joubran. Dès le début de l'extrait monté du documentaire, on évoque la scène musicale en tant que lieu qui parle de Palestine. Adnan, le frère cadet, l'exprime plus clairement en parlant de la volonté de son grand frère Samir de monter sur scène pour la cause politique de ce pays.³ Samir même l'affirme plus tard⁴ en évoquant le rapport direct de sa musique avec ses émotions émergées du fait de se rappeler de sa fille qui subit le couvre-feu dans la ville palestinienne de Ramallah.⁵ Ces propos se montrent d'une haute importance. L'émotion éprouvée est déterminée par la situation socio-politique palestinienne. Par cette situation, Samir se sent directement concerné. En outre, l'aspect identitaire est fortement présent dans ce discours. Le 'ûd en tant qu'instrument arabe semble représenter un passeport ouvert à cette revendication. Il dit :

« Avec toute cette situation qui me travaille, il faut passer le message aux gens sans pour autant évoquer ma fille et le

¹Michel Imberty, *op. cit.*

²Documentaire, décrit comme « une observation sensible de la vie d'une famille palestinienne », signé par le réalisateur palestinien Raed Andoni et diffusé pour la première fois le 8 décembre 2005 à 22h15 sur la chaîne française ARTE. Un extrait publié sur le site du trio Joubran, sous-titré en anglais, constituera la base de l'analyse qui suit. <http://www.letriojoubran.com/fr/documentaire.html>, dernière consultation le 13/11/2008.

³« Samir, he goes on stage because of his concern about Palestine », Documentaire, *ibid.*, 1 mn 20 s.

⁴« [...] but on stage, a big part of my feelings is my agony for Palestine », *ibid.*, 1mn 36s.

⁵« I play the "Oud" sometimes with teary eyes, sometimes I cry, my tears fall down, not affected by the music, as much as I am affected by my daughter. I remember her [...]. I play while my daughter is under curfew in Ramallah. », *ibid.*, 1 mn 58 s - 2 mn 15 s.

couvre feu. Faire passer le message que nous ne sommes pas des terroristes. Nous sommes des Palestiniens ; un peuple pacifique qui aime sa musique et qui aime notre musique ».¹

L'instabilité de la situation socio-politique palestinienne peut parfaitement s'associer avec l'instabilité dans la cadence finale du 2ème titre *Roubbama*. Le sens de l'hésitation et du questionnement que ce titre même évoque peut représenter l'ambiguïté et l'embarras des choix quant à cette situation.

3.2.2 L'émotion comme affaire organologique

La question organologique du 'ūd est évoquée au milieu de ce documentaire. Elle constitue certes un autre contexte d'études non appropriées à cet article. Néanmoins, elle se met directement au centre d'intérêt du trio Joubran. Wissam, le troisième frère, hormis ses talents de 'ūdiste, est en effet un luthier. Travaillant chez un luthier occidental, Wissam exprime un regret et un souhait à la fois. Il regrette le niveau de construction du 'ūd qui, selon lui, n'est pas un instrument bien étudié au niveau de sa facture comme peut l'être le violon.² Il souhaite par contre l'arrivée d'un jour où cette facture aboutira à une normalisation de ses mesures.³ La dualité regret/souhait est une parfaite illustration de la musique du trio. La multiplicité des normes de construction du 'ūd, bien qu'elle peut refléter une richesse culturelle, renvoie directement, selon lui, au déchirement socio-politique éprouvé plus haut. La non-normalisation des mesures de l'instrument peut être assimilée comme une carence unitaire du monde arabe. Il y aurait vraisemblablement, d'après les dires de Wissam Joubran, une aspiration à une unité plutôt utopique que réalisable. Son travail et sa musique seraient un moyen d'exprimer son souhait et sa volonté de changer les choses pour un meilleur avenir.

3.2.3 L'émotion : un débat entre l'unité et la différence

Chez le trio Joubran, « composer » est une expérience collective basée essentiellement sur des débats et des échanges d'idées musicales. Nous pouvons le constater dans le documentaire de la quatrième minute environ jusqu'à la fin. Nous percevons aisément un échange qui est loin d'être

¹« In the back of my head, I want to reach out to people, without telling them that my daughter is under curfew. I want to tell them that palestinians are not terrorists, the palestinians are good people, love their music, love our music. », 2 mn 16 s - 2 mn 27 s.

²« The violin is a well-designed instrument, with precise measurements. With the 'ūd is a different story, each one makes the 'ūd to his own liking. », dit Wissam Joubran, *ibid.*, 3 mn 18 s - 3 mn 39 s.

³« I hope that within few years, the 'ūd will become like the violin, to have its specific measurements », dit Wissam Joubran, *ibid.*, 3 mn 45 s - 3 mn 52 s.

constant. Des moments de détentes et de tensions, manifestées à travers la patience et la colère, l'accord et le désaccord, le véhiculent. Désireux d'une homogénéité musicale, Samir nuance entre l'unité et la différence dans la composition en expliquant à son petit frère Adnan le principe de l'établissement d'une confiance sur scène au moment de la performance. Il dit :

« Chacun de nous a sa propre phrase musicale à travers laquelle il s'exprime. Mais si tu te trompes dans ton exécution au moment où je suis sur scène, tu ne devras pas avoir peur car je couvrirai ta faute ».¹

La confrontation de cette réflexion avec la pièce *Masar* permet de dévoiler sa logique compositionnelle et interprétative. La monotonie du rythme ternaire, l'interprétation collective de la même idée musicale, la dynamique constamment montante et le sens même du mot « Masar » sont tous des éléments musicaux qui convergent vers l'idée de la différence au service de l'unité. L'aspect thématique de l'œuvre dans le sens d'un choix d'une idée, d'une pensée, un choix d'une marche dans un itinéraire précis, reflète forcément un appel à un rassemblement qui transcende les différences individuelles. L'effet question/réponse qu'on a pu relever autant dans le sous-segment (B2) que dans (C) rend l'expression de chaque 'ûdiste possible. L'improvisation au niveau du sous-segment (C) confirme la distinction d'un jeu ou d'une manière d'interprétation musicale individuelle. La connotation sémantique de l'improvisation en l'occurrence serait une manière de débattre un sujet donné. La présence de l'ostinato pendant l'improvisation consisterait en un soutien musical qui reflète cette idée de différence au service de l'unité. Dans le documentaire, l'engueulade entre Samir et Adnan Joubran², un petit peu fortuite ou inattendue, est tout d'abord un débat sur la musique et sur la différence de sa conception pour chacun. Malgré le caractère autoritaire du grand frère Samir, ce débat a pour finalité toute l'unité et l'homogénéité de leur expression artistique ; ce qui peut être visualisé vers la fin du documentaire, là où les tensions semblent s'apaiser.

En guise de conclusion, l'addition de toutes les données relevées jusqu'à présent nous dévoile deux principales constatations relatives aux rapports entre l'expérience compositionnelle et l'expérience émotionnelle chez le trio Joubran :

¹« Each one of us has his own verse each one is stubborn. But the minute I am on stage, if you do anything wrong, dont worry I will cover up for you », dit Samir Joubran, *ibid.*, 5 mn 12 s - 5 mn 25 s.

²Documentaire, *ibid.*, 6 mn - 8 mn.

– L'idée musicale, en tant que processus qui mêle une *métamorphose en son*¹ et une *mise en œuvre*², acquiert une grande valeur significative motrice de tout un concept musico-culturel. Entre la simplicité des phrases et les subtilités interprétatives, il semble y avoir toute une complexité idéologique et une charge intentionnelle considérable qui se manifeste à travers cette idée et la manière de sa présentation. L'analyse auditive et la segmentation montrent clairement la stratégie d'une idée musicale qui se développe, varie et se métamorphose en donnant suite à un processus créatif appuyé par l'interprétation et régi par une expérience émotionnelle.

– L'élucidation des éléments externes à la réalité physique de la musique a permis une saisie globale de *Masar* et de *Roubbama* et une meilleure compréhension des intentions du trio. L'intentionnalité relationnelle est un moment clef dans ce processus. Chez les frères Joubran, les dualités sont multiples autant dans leur musique que dans leurs intentions. Leur vocation artistique serait la réalisation d'un équilibre esthétique et langagier entre la tautologie compositionnelle et l'authenticité identitaire. Le message qu'ils portent rentre directement dans ce que Charles Ramon³ désigne par *une logique de l'affectivité* destinée à sensibiliser l'auditoire à toute une histoire. Ce sont les éléments de cette histoire qui tissent les références émotionnelles assimilées des deux côtés (celui du compositeur-interprète et celui des auditeurs), tracent les jalons de l'expérience émotionnelle du créateur de la musique et provoquent le processus émotionnel chez ceux qui l'écoutent. C'est un schéma intelligible qui peut expliquer un des multiples rapports de la musique aux émotions.

Bibliographie

Arthur Thomassin, « Du fonctionnement biologique à l'écriture de l'œuvre. Aspects analytiques de la mémoire », *Musique et Mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 65-82.

Betsy Jolas, « Images sonores et sens musical », *L'idée musicale*, collection « La philosophie hors de soi », textes réunis et présentés par

¹« *mise en musique*, de l'image ou du concept du départ, fonctionnant par association, analogie ou correspondance », Betsy Jolas, « Images sonores et sens musical », *L'idée musicale*, collection « La philosophie hors de soi », textes réunis et présentés par Christine Buc-Glucksmann et Michaël Levinas, PUV, Saint-Denis, 1993, p. 32.

²« Mise en relation des images ainsi créées au moyen d'une syntaxe, de manière à obtenir un discours musical signifiant en soi. », *Ibid.*, p. 33.

³Charles Ramon, « L'interprétation des œuvres musicales : une logique de l'affectivité », *La musique un art de penser ?*, sous la direction de Nicolas Weill, PUR, Rennes, 2006, p. 212.

Christine Buci-Glucksmann et Michaël Levinas, PUV, Saint-Denis, 1993, p. 31-33.

Charles Ramon, « l'interprétation des œuvres musicales : une logique de l'affectivité », *La musique un art de penser ?*, sous la direction de Nicolas Weill, PUR, Rennes, 2006, p. 197-221.

Enrico Fubini, « Le langage musical : communication sociale ou instinct naturel ? », *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, sous la direction de Mara Lacché, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 21-29.

Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990.

Ian Bent et William Drabkin, *L'analyse musicale. Histoire et méthodes*, traduit par Annie Coeurdevey et Jean Tabouret, Editions Main D'œuvre, Paris, 1998.

Jean-Jacques Nattiez, *La musique, la recherche et la vie. Un dialogue et quelques dérives*, Leménac, Montréal, 1999.

Jean-Marc Chouvel, *Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles*, L'Harmattan, Paris, 2006.

Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Paris, Gonthier (1ère édition), rééd. Gallimard, 1987.

Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique, science de la musique*, vol. 1, « Techniques, Formes, Instruments », Bordas, Paris, 1976.

Michel Imberty, « L'épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique », *De l'écoute à l'œuvre. Etudes interdisciplinaires*, sous la direction de Michel Imberty, Actes du colloque tenu en Sorbonne les 19 et 20 février 1999, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 15-30.

Mohamed Gouja, « Pourquoi une théorie de la musique, cas de la musique arabe », *De la théorie à l'art de l'improvisation. Analyse de performances et modélisation musicale*, dirigé par Mondher Ayari, collection « cultures et cognition musicale », Delatour, France, 2006, p. 119-136.

Yûsif 'Awn Al-Khûrî et 'Abd Allâh Al-'Alâyli, *Aghânî al-aghânî : mukhtasar aghânî al-Asfahânî* (Les chansons des chansons : abrégé du livre des chansons de Al-Asfahânî), 3 vol., Talasdar, Damas.

Webographie

Définition du mot *émotion*, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/emotion>, dernière consultation le 02-09-2008

François Nicolas, « Qu'est ce qu'une logique musicale ? », *Mathématiques et Musique, Logique mathématiques, logiques musicales au XXe siècle*, Conférence, Quatrième forum Mathématiques Diderot, Paris, IRCAM, 4 décembre 1999, <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Diderot/LogiqueDiderot.html>

Raed Andoni, *Improvisation*, Documentaire, montage d'extraits, 10 mn 45 s, ARTE, 8 décembre 2005, [http://www.letriojoubran.com /fr/documentaire.html](http://www.letriojoubran.com/fr/documentaire.html), dernière consultation le 13/11/2008

Discographie

Le trio Joubran, *Majâz*, Randana, réf. RAN002, Paris, 2007.

Collection
Culture et Cognition
musicales



Musique, Signification et Émotion

Sous la direction de
Mondher AYARI et
Hamdi MAKHLOUF

- Michel IMBERTY Avant-propos Quelques réflexions sur les origines
psychologique et biologique de la musique
- Alessandro ARBO « Apparence(s) d'expression »
les émotions musicales du point de vue de l'esthétique
- Antonia SOULEZ Place pour une émotion spécifiquement musicale
- Samir BECHA Signification et intensité de l'émotion musicale : Question d'incertitude
- Jacques VIRET Con une espresione parlante
La découverte de l'émotion musicale, entre Renaissance et baroque
- Marie FORMARIER L'émotion musicale dans le De Musica d'Aristide Quintilien
- Francesca GUERRASIO Infinito nero, pour un théâtre de l'écoute et de l'absence
- Jean-Marc CHOUVEL Une musique sans émotion ?
- Pierre MICHEL Les musiques dites « contemporaines » peuvent-elles émouvoir ?
Réflexions subjectives sur la base d'expériences personnelles
- Marta GRABOCZ La « syntaxe discursive » en musique
- Liouba BOUSCANT Analyse de l'ouverture « Leonore » N°3, Op. 72/A de Beethoven
Sémiotique et herméneutique des émotions
l'exemple des quatuors de Chostakovitch
- François DELALANDE Signification et émotion dans les conduites d'écoute musicale
- Mondher AYARI Can One Speak of Meaning in Music?
- François PICARD Musique et émotion : pour une anthropologie de la musique
- Eftychia DROUTSA L'émergence de l'émotion à travers la reconstitution de la mémoire
- Amélie PAVARD Musique et représentations sociales dans le wajd
- Hamdi MAKHLOUF L'expérience émotionnelle chez le 'ûdiste arabe contemporain
- Zied ZOUARI Vers la détermination de la nature émotionnelle du tarab
- Ridha BEN MANSOUR Le tarab à travers le jeu violonistique arabe : enjeux et contraintes

I. Centre Culturel d'Égypte à Paris, 111 Bd St Michel, 75005 Paris, France
II. Équipe de Recherche ACCRA : Approches contemporaines de la création et de la
réflexion artistiques (UFR arts, Département de musique, Strasbourg)
III. Ircam-CNRS (UMR 9912) : Sciences et Technologies de la Musique et du Son
(STMS), 75004 Paris

ISSN 1950-036X
Dépôt légal : Février 2010
Prix France : 29,54 € TTC
Réf. DLT1819

éditions
DELATOUR FRANCE
Le Vallier
F-07120 SAMPZON
Tél / Fax 04 75 93 48 13
www.editions-delatour.com

ISBN 978-2-7521-0077-1

