

Une déclinaison de la greffe dans l'opéra arabe de Zad Moultaka

Brigida Migliore

▶ **To cite this version:**

Brigida Migliore. Une déclinaison de la greffe dans l'opéra arabe de Zad Moultaka. ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte, 2018, 4, pp.502-527. hal-02969900

HAL Id: hal-02969900
https://hal.science/hal-02969900

Submitted on 17 Oct 2020

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.

Une déclinaison de la greffe dans l'opéra arabe de Zad Moultaka

Brigida Migliore (Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille, France)

Résumé : *Zajal* est la première création en forme d'opéra en trois actes de Zad Moultaka, compositeur libanais, installé à Paris, qui poursuit une recherche personnelle sur le langage musical, en intégrant les techniques de l'écriture contemporaine occidentale à la tradition orale de la musique arabe.
Il a choisi le genre poétique du *zajal* car il représente une forme importante de joute oratoire, en dialecte, encore très pratiquée aujourd'hui au Liban, bien qu'il soit un genre poétique très ancien.
Le livret est un extrait du *Dīwān Šaḥrūr*, écrit par Nabīl el Feġālī, poète contemporain libanais.
Cette contribution étudie les enjeux effectués par le compositeur et analyse les déclinaisons du concept de « greffe » qu'il réalise pour créer un rapprochement entre son monde musical d'origine, celui de la musique arabe, et son monde musical d'adoption, celui des techniques contemporaines.
Zajal représente un terrain fertile pour la cohabitation d'entités différents : la greffe se décline selon plusieurs niveaux et donne des résultats surprenants d'originalité et innovation.

Mots clés : Zad Moultaka, zajal, littérature arabe, opéra, théâtre, greffe, intégration, synthèse, oralité arabe, techniques occidentales.

Abstract : *Zajal* is the first opera, in three acts, created by Zad Moultaka, Lebanese composer living in Paris, who conducts a research in order to achieve a personal music language based on the integration of composition occidental techniques and oral tradition, belonging to the Arabic music.
He chose the genre of the *zajal*, because of its importance as a form of literary verbal contest, spoken in dialect, still performed nowadays, in spite of its very ancient origins.
The *libretto* is an extract from the *Dīwān Šaḥrūr* written by the contemporary Lebanese poet, Nabil al-Feghali.
This contribution wants to study the expedients created by the composer and analyze the declinations about the notion of "graft" that he carries out in order to create an approach between his native music environment (Arabic music) and his spiritual adoptive one (contemporary occidental music).
Zajal represents a fertile land to carry out a cohabitation among different elements: the analysis of graft is inflected at many levels and has surprising results of originality and innovation.

Key words: Zad Moultaka, zajal, Arabic literature, opera, theater, graft, integration, synthesis, Arabic orality, occidental techniques.

La méthodologie de la greffe, en tant que démarche de rapprochement culturel, est un élément très intéressant dans la production d'opéra de Zad Moultaka. Né en 1967, au Liban, Zad Moultaka est chassé par la guerre ; il s'installe à Paris et termine sa formation musicale au Conservatoire National Supérieur. Il entame alors une carrière de pianiste soliste, qu'il abandonne pour se consacrer à son activité musicale et plus particulièrement à la composition. Formé à la rigueur de l'écriture musicale occidentale, mais restant intrinsèquement lié à ses

origines arabes, il poursuit une recherche personnelle sur le langage musical, intégrant les techniques de l'écriture contemporaine à la tradition orale de la musique arabe.

À mi-chemin entre Orient et Occident, sa musique intègre ainsi les différences entre deux mondes apparemment lointains, en équilibrant la dualité à travers une greffe spontanée.

La dualité devient fusion et combinaison, les éléments avec leur identité sont toujours rapprochés pour créer un art transnational qui garde la mémoire collective ancienne, tout en restant ouvert à la modernité.

Zad Moultaka a écrit quatre ouvrages lyriques ; chacun interprète une étape importante d'une évolution interne :

- *Zajal : opéra arabe* (2010), opéra de chambre ;
- *Hummus* (2014), bref opéra pour sept chanteurs ;
- *König Hamed und seine erste Frau* (2015), opéra pour enfants.

Dans ce travail, nous considérerons le premier de ses opéras, *Zajal*, selon des perspectives qui illustrent la mise en place d'un terrain pour une greffe, entre une pensée issue de l'histoire arabe, et une action propre à la mise en musique contemporaine.

Comme dans d'autres types de composition, Zad Moultaka a recherché une rencontre entre la technique musicale européenne et les caractéristiques de la musique arabe, entre un style savant et un style traditionnel ; dans cet opéra, nous allons observer que le compositeur cultive cette rencontre au moyen d'éléments particuliers.

Zajal est la première création en forme d'opéra en trois actes du compositeur, commande de l'Etat français et d'Ars Nova ensemble instrumental. Son idée a été conçue par rapport à ses souvenirs d'enfance. Il assistait souvent à des « *performances* » de cette forme poétique encore très importante au Liban, le « *national pastime*[1] », qui se pratiquait dans les villages.

Avant d'écrire son œuvre, Zad Moultaka, pendant ses fréquents voyages au Liban, était très attentif dans l'observation de l'état de développement de ce genre. Il s'était rendu compte que l'esprit poétique de ce genre avait changé. Les séances de *zajal* avaient pris une tournure politique. Elles véhiculaient désormais une propagande contre Israz̤l ou en faveur de la Syrie. Cela ne correspondait ni à ses souvenirs d'enfance ni à son projet personnel. Il cessa d'en écouter et commença sa création musicale. Souhaitant sauvegarder l'authenticité de cette forme poétique, il choisit un livret extrait du *Dīwān Šaḥrūr* de Nabil el-Feghali, *Al-kanz al-ḫafī* (*Le trésor caché*), édition Joseph D. Raidy, 2000, qui est une retranscription d'une soirée de *zajal* traditionnelle.

Pour rendre l'authenticité de la forme poétique arabe, il s'agissait de reproduire sa structure théâtrale. Par conséquent, nous pouvons constater qu'il s'agit d'une première forme de greffe, du « théâtre dans le théâtre », ou mieux, d'une « *performance* dans la *performance* » et finalement d'un « art dans l'art ». Compte tenu de cette genèse et de cette imbrication dramaturgique, nous pouvons d'ores et déjà pressentir la complexité structurelle de cette œuvre.

Une histoire d'inspiration littéraire arabe

À présent, il nous faut donner une définition exacte du *zajal* et expliquer quel a été son rôle dans la littérature.

[1] Le mot « *pastime* » peut être traduit avec « passe-temps », dans ce cas, avec l'ajout de l'adjective *national*, on veut décrire un passe-temps d'une nation entière. *Cf.* HAYDAR, Adnan, « The Development of Lebanese Zajal : Genre, Meter, and Verbal Duel », *Oral Tradition*, vol. 4, Columbus, Slavica, 1989, p. 189.

Le mot *zajal* vient du verbe arabe trilitère[2] *zajala*[3] qui signifie « jeter » ou « pousser » et s'adapte bien à la réalité qu'il désigne, une importante forme de poésie populaire et de joute oratoire méditerranéenne, souvent improvisée, originaire d'une époque très ancienne, préislamique, des pays arabes.

La relation entre la signification du verbe et celle du mot ne trouve apparemment pas de justification, mais si l'on pense à l'« improvisation », fondement de l'exécution poétique du *zajal*, en tant qu'« art de "pousser" la parole », on retrouve une liaison avec le verbe *zajala*, qui a généré le mot.

Cette typologie poétique s'est particulièrement développée pendant le Moyen Âge en Al-Andalus, où elle était une forme de poésie populaire qui utilisait exclusivement l'arabe dialectal (*'ammiyya*) et trouvait souvent son union avec la musique[4].

Ce genre connut un nouvel apogée entre la fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} siècle avec son développement au Liban. Dans ce pays, il y eut beaucoup de poètes de *azjāl*[5] très célèbres, parmi lesquels Šaḥrūr al-Wādī[6], « le merle de la vallée », qui a élaboré les plus importantes innovations et qui a créé la première troupe de *zajal*. Ainsi, à cette époque, le *zajal* libanais incitait à improviser sur un thème donné, et même à faire un débat poétique autour d'un sujet proposé. Il représentait un combat entre poètes qui, à l'intérieur de la pratique du *zajal*, devaient improviser dans les formes poétiques qu'il possédait[7], par exemple, la *qaṣīda*[8], le *ma'āna*[9], le *qarrādi*[10]ou d'autres formes encore. Le *zajal* était souvent accompagné par un chœur avec quelques instruments à percussion.

Le véritable espit de ce genre poétique est mis en scène dans l'opéra de Zad Moultaka qui repose sur cette base solide, résultat d'une recherche philologique. Il décide d'utiliser le texte d'Al-Feghali qui raconte l'histoire de l'arrivée d'un jeune homme masqué dans un

---

[2] Dans le domaine de la grammaire arabe, on appelle « trilitère » le verbe de la Ière forme. Il s'agit de la forme base qui présente trois consonnes, formant une racine. Ces consonnes-racines constituent un point de départ pour la formation d'autre verbes et, plus généralement, d'autres mots. Donc, la racine trilitère est le noyau de développement pour la langue arabe.

[3] TRAINI, Renato, *Vocabolario arabo-italiano*, Roma, Istituto per l'Oriente, 2015, p. 509 ; mais selon Adnan Haydar, qui cite Ibn Manzūr, « le verbe *zajala* signifie "lever la voix pour chanter, pour produire une mélodie agréable" ». *Cf.* HAYDAR, Adnan, *op. cit.*, p. 191.

[4] « Accompagnée principalement d'un tambour sur cadre, le *daff*, la poésie improvisée implique la participation d'un public nombreux qui suit passionnément le duel verbal, qui se déroulent généralement entre deux ou plusieurs poètes. » SCARNECCHIA, Paolo, « Poetar cantando nel Mediterraneo », *Cuadernos de Etnomusicología*, vol. 2, Barcelone, Sociedad de etnomusicología, 2012, p. 10.

[5] *Azjal* est le pluriel (irrégulier) de *zajal*. *Cf.* TRAINI, Renato, *op. cit.*, p. 509.

[6] Le nom de ce poète est Asad al-Ḫuri al-Feġālī.

[7] La forme poétique du *zajal* est assez complexe puisqu'elle se développe en utilisant aussi d'autres formes. Elle est comparable à une *matriochka*, poupée russe : des formes se contiennent l'une l'autre, de tailles décroissantes. Dans ce contexte aussi, nous pouvons constater qu'il s'agit d'un cas de greffe littéraire, plus précisément poétique. En effet, l'emploi juxtaposé des différentes formes poétiques utilisées dans la construction du *zajal* constituent un croisement intéressant, en tant que résultat unique, sans coupures évidentes dans les passages d'une forme poétique à une autre.

[8] *Qaṣīda* **:** forme poétique d'origine préislamique qui est considérée comme la forme parfaite de la poésie arabe. Il s'agit d'une forme avec une structure assez longue (elle pouvait avoir jusqu'à 100 vers), monorime, se déroulant en trois séquences (*nasīb* / prélude amoureux, *raḥīl* / voyage - description, dédicace). *Cf.* AMALDI, Daniela, *Storia della letteratura araba classica*, Bologne, Zanichelli, 2004, p. 20-25.

[9] Le terme *ma'āna* dérive du syriaque et signifie « chant ». Il décrit une forme poétique, qui tire son nom de sa structure métrique, comprenant habituellement une strophe de quatre vers, composés de deux hémistiches et rimes variées. PEILLON, Catherine, notes à la traduction du livret de *Zajal*, *in* MOULTAKA, Zad, *Zajal : Opéra arabe*, partition pour contralto, petit ensemble d'harmonie et percussions, Marseille, Onoma, 2010, p. 43.

[10] *Qarrādi* : le verbe *qarrada* peut signifier « murmurer », « bégayer », « balbutier », cette forme poétique tire son nom de sa structure métrique et peut décrire différents structures du vers. *Cf.* SCARNECCHIA, Paolo, *op. cit.*, p. 10.

village de montagne libanaise au début du XX^{e} siècle. Le jeune homme défie un grand jouteur, un vieux poète, qui le soumet à une épreuve rhétorique. L'enjeu de ce défi est le point de départ de l'opéra.

Dans les trois actes, nous observons le déroulement du défi : dans le premier, il devient une véritable lutte de la parole poétique, où le vieux poète impose au jeune étranger des contraintes, de plus en plus ardues, qu'il surmonte avec virtuosité. Les gens qui assistent à ce spectacle sont presque en transe. Cet état onirique est bien représenté dans le deuxième acte où les deux personnages principaux se reposent.

Le défi continue et le troisième acte en est le dénouement. Le vieux poète impose encore des épreuves à l'étranger, ce dernier parvenant à fasciner tout le monde avec la subtilité de son art. Le vieil homme, stupéfait par son audace, reconnait la supériorité du jeune, une supériorité poétique qui ne peut provenir que de son village, celui où l'histoire se déroule.

Il lui demande donc de se démasquer et découvre que ce jeune homme est en fait son propre fils qui, partit à l'aventure quelques années auparavant, est devenu un grand improvisateur de *zajal*.

Pourquoi Zad Moultaka a-t-il choisi ce livret ? Selon nous, il a voulu écrire une œuvre très patriotique, un hommage à son pays, à sa littérature. L'art poétique est la discipline la plus importante de la littérature arabe, caractérisée par l'originalité suprême dont le *zajal* représente un genre entre des plus élégants et subtils. Modèle et exemple pour d'autres littératures, il a influencé la poésie andalouse et celle des troubadours.

Ce défi poétique de deux personnages est le théâtre d'une création parallèle. D'une part, une élégie à la poésie arabe et à ses possibilités, grâce au sens de l'improvisation du *zajal*, qui accueille dans sa structure l'alternance de différentes formes poétiques. D'autre part, l'utilisation d'un « art dans l'art » (une greffe entre des arts différents[11]), dont nous avons parlé précédemment.

Un opéra entre deux mondes esthétiques

La composition musicale développe sa fonction phatique en soutenant la trame du livret, en restant fidèle et en gardant l'esprit d'authenticité. En même temps, elle cherche à utiliser des techniques plus incisives pour avoir un meilleur résultat expressif.

L'effectif instrumental contient des particularités qui l'éloignent de la tradition de l'accompagnement orchestral des opéras. Dans *Zajal : opéra arabe*, il ne subsiste qu'un quintette à vents avec deux saxophones (un saxophone baryton et un saxophone ténor qui, après le premier acte, est changé avec un saxophone *soprano*), une trompette en ut, un cor en fa, un trombone, un tuba, et des percussions (occidentales et orientales) jouées par un seul instrumentiste.

Nous assistons à la participation d'une seule voix protagoniste, une voix de *contralto*, qui est accompagnée par un comédien avec un dispositif vidéo.

A souligner un détail très important : c'est une voix féminine qui est dévolue au héros : un garçon. Ne retrouvons-nous pas ici une ancienne caractéristique de l'opéra des XVII^{e}-XVIII^{e} siècles, le rôle de « travesti » ? Il y avait alors interdiction pour les femmes de participer à la scène dans quelques villes italiennes, à Rome par exemple. Les rôles étaient confiés aux castrats, avec une tessiture plus aigüe. Cette époque appréciait en effet le timbre clair et limpide qu'ils possédaient.

[11] Nous voulons remarquer, encore une fois, l'importance de la greffe « littéraire » dans le *zajal*, où nous observons la coexistence de microstructures poétiques contenues dans une macrostructure théâtrale.

Dans ce cas, au milieu d'une œuvre « arabe », le fait qu'un rôle masculin soit confié à une voix féminine pourrait être lu comme un acte féministe, en dépit de toutes les idéologies qui voient la femme arabe en retard sur l'indépendance de l'homme et dans la vie sociale, par rapport à l'Occident. La femme dans la pièce prend la place de celui qui désigne les vertus du vainqueur dès la première réplique. Pour cela, il nous semble important de souligner la relation, qui le compositeur met en scène, entre personnage vainqueur homme et l'interprète femme.

La voix féminine du héros s'oppose à la voix grave du comédien qui interprète le vieux poète. Ce contraste soutient bien le noyau de l'œuvre. Un aspect majeur du défi est l'opposition entre les deux personnages.

Cette caractéristique peut renforcer ce concept, puisque la différence du timbre donne à la musique la facilité de transmettre les informations du contenu[12] sur la fonction précise que chacun d'eux déroule dans le contexte.

La voix de la chanteuse est bien différente de la parole déclamée du comédien. Voici une autre spécificité du *zajal* : le « *poetar cantando* », tel que Paolo Scarnecchia[13] le décrit. Pour ce dernier, la versatilité de la parole poétique possède un rythme qui lui permet de passer de la scansion parlée à l'intonation mélodique sinueuse.

Zad Moultaka développe au maximum de telles caractéristiques. La « voix » est exploitée avec ses particularités. Elle est la véritable protagoniste de cet opéra, soit parce que l'opéra a toujours été le domaine de la voix, soit parce qu'ici la voix est le véhicule dont la poésie se sert pour se présenter avec la « beauté du sens et du verbe »[14].

L'architecture musicale

La structure musicale de l'opéra est tripartite, elle se compose de trois actes, chacun d'eux montre une situation musicale précise.

Le premier acte présente des correspondances avec le troisième, ils représentent les moments où l'histoire se développe de manière importante alors que le deuxième acte est un épisode instrumental-électroacoustique.

La pièce s'ouvre avec la parole du comédien. Dans le premier acte, nous le voyons sur un grand écran qui surplombe l'orchestre ainsi que la chanteuse. Le son déclamé résonne dans le silence ; le vieil homme se loue lui-même en tant que grand poète, et déclare accepter tout type de défi.

La réponse à cette déclaration est l'entrée de l'accompagnement instrumental qui est un prélude au chant. Introduits par des valeurs longues en *crescendo*, les vents ont une rythmique variée, mais présentent des similarités dans une logique de binôme.

En effet, les deux saxophones fonctionnent par doubles croches avec un dessin mélodique chromatique, le cor et le trombone présentent un *ostinato* de croches, le tuba une pédale très longue, alors que la trompette joue la même rythmique proposée par le *riqq*[15]. Sur cette base, le chant exécute son parcours mélodique qui soutient l'accentuation du texte.

L'ouverture annonce les éléments fondamentaux pour le développement des trois actes : la présence sur scène d'un écran vidéo montrant la poésie du vieil homme, puis l'ensemble

[12] La relation entre un type de voix et un caractère, où plus généralement entre un son et l'idée qu'il évoque, est très ancien. Les sons les plus symbolisent la légèreté et ceux plus graves des sentiments dramatiques.

[13] *Cf.* SCARNECCHIA, Paolo, *op. cit.*

[14] MOULTAKA, Zad, *op. cit.,* p. 18.

[15] Le *Riqq* (ou rekk) est un instrument de musique de percussion classique répandu au Moyen-Orient. Il s'agit d'un tambourin à peau de requin et au cadre serti de nacre et muni d'un double rang de cymbales.

instrumental qui fait son entrée, enfin la voix de l'étranger qui permet l'union de la parole poétique et de la musique.

La coexistence de ces éléments constitue une image « synesthétique » dans la mesure où chacun d'entre eux provient d'un contexte particulier et différent. Nous constatons un nouvel un exemple de greffe qui s'impose à l'écoute et au regard du spectateur. L'intégration de ces diversités est très harmonieuse. À l'intérieur d'une pièce appelée « opéra », un personnage en vidéo devient un symbole de la modernité, « le cinéma dans le théâtre[16] ». Et en même temps il parle en s'exprimant en vers, comme le cinéma dans un théâtre qui « parlerait » en vers.

Le croisement des arts devient plus intéressant à l'arrivée de la musique. Depuis le début de la pièce, on entend un discours réalisé par des instruments modernes parlant un langage à la grammaire évoluée, exprimant des concepts traditionnels comme la répétition et la cyclicité. Il s'agit d'un développement de la musique dans la direction horizontale et pas dans la verticalité. Ceci est un signe clair qui vient de la tradition musicale arabe où la polyphonie n'existe pas et où la musique ne se développe que dans la mélodie (fig. 1).



Fig. 1 : Zad Moultaka, *Zajal*, acte I, mes. 1-3, regroupement des instruments.
© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

Le chant fait son entrée en dernier pour renforcer la diversité à travers son parcours mélodique sinueux. Si ce parcours procède par tons et demi-tons, sa structure est découpée de façon précise.

Nous observons dès ce début d'opéra que le but (conscient ou inconscient) du compositeur est de lier deux « manières » musicales différentes au travers de leur « sève », de façon profonde et spontanée.

[16] Un détail très important à souligner concerne la dimension et la position de l'écran : il est positionné au-dessus de l'ensemble instrumental et de la chanteuse, il domine la scène avec ses dimensions. En montrant l'image du vieux poète assis, la vidéo transmet l'idée de la grandeur du personnage, grandeur conférée par son âge ou par l'importance qu'il a acquise dans la hiérarchie de sa société d'appartenance.

Le discours proposé reste, par la suite, presque inchangé au niveau rythmique, avec quelques variations mélodiques, en alternant le chant à la déclamation du comédien, jusqu'à la mes. 50, lorsqu'on perçoit un changement de vitesse. La musique accélère pour mieux soutenir l'intensité du duel verbal. Les cuivres montrent un chemin musical plus simple avec des noires-pédale ou des contretemps qui donnent plus de légèreté, pour mieux suivre la vitesse. Les saxophones interrompent leur flux continu de double-croches pour présenter des interventions périodiques (fig. 2).

L'organisation collective du tissu instrumental est modifiée à la mes. 53 qui montre un changement de situation. En effet, dans la plupart des opéras, les actions ou les dialogues sont soulignés par un accompagnement instrumental présentant des structures plus simples, pour avoir un soutien du déroulement de la scène et pour que l'accompagnement ne devient pas le protagoniste. Par conséquent, à partir de la mes. 53, nous assistons à une diminution des éléments de l'accompagnement qui donnent une impression de *recitativo accompagnato*.

Un petit orchestre est divisé entre, d'une part, des instruments qui soutiennent les voix, les cuivres créant un tapis rythmique, et d'autre part, des saxophones qui interviennent pour ponctuer certaines phrases, semblables à des « commentaires » musicaux.

Cet épisode, par rapport à celui que nous avons observé précédemment, montre aussi un changement de moyens expressifs. La conception de l'accompagnement musical change selon l'influence de la tradition arabe (mes. 3-52) ou de la tradition de l'opéra européen (mes. 53 et suivants). Les deux « manières » sont présentées de façon graduelle. En effet, si le public peut s'apercevoir d'un changement de situation (le silence relatif de la mes. 52), en revanche, il ne perçoit pas forcément une variation du « code » musical.

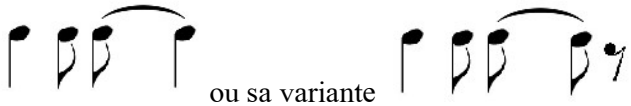
La greffe, dans ce cas, a été préparée, en anticipant les éléments nouveaux, pour permettre un tissu cohérent.



Fig. 2 : Zad Moultaka, *Zajal*, acte I, mes. 71-73, discours à interventions périodiques des saxophones.

Dès la mes. 76, nous observons encore une augmentation de la vitesse, puisque le duel s'enflamme. Il est souligné par les percussions ayant terminé l'*ostinato* au *riqq* ; la grosse caisse présente un rythme solide qui s'enchaine avec un *ostinato* à la cymbale.

À la mes. 102, nous retrouvons l'ouverture d'une période avec différents changements de *tempo* où l'étranger s'exprime en *ma'āni*. Sa voix présente toujours le même rythme, caractérisé par la cellule :



Elle est accompagnée par un rythme instrumental qui perd la structure compacte entendue jusqu'ici, et propose des fragments imités irrégulièrement dans le tissu instrumental, soutenant la métrique des vers (fig. 3).



Fig. 3 : Zad Moultaka, *Zajal*, acte I, mes. 114-116, nouvelles idées d'accompagnement.
© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

À partir de la mes. 120, nous revenons à l'accompagnement évoqué précédemment, avec son parcours de simple soutien de la parole poétique (nous appellerons cette section « A »). Dans ce contexte, le xylophone s'ajoute au parcours à double croche des saxophones. À la mes. 135, nous assistons à une nouvelle proposition de la section déjà rencontrée dans la partition (« B »), plus riche au niveau instrumental, accompagnant le chant. La répétition des deux sections crée une alternance cyclique, où elles sont proposées parfois variées (A1 et B1), comme nous l'expliquons dans le graphique qui suit (fig. 4) :

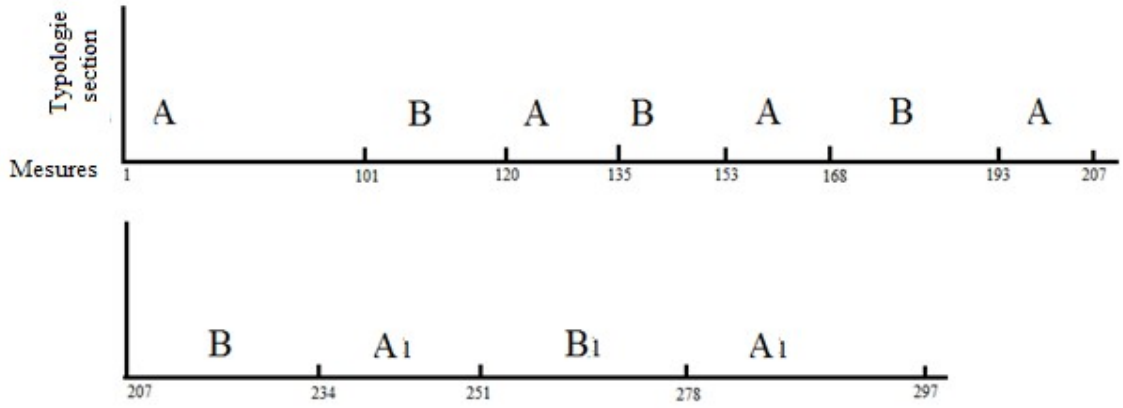


Fig. 4 : mes. 1-297, alternance des sections.

Cette alternance produit une importante variété entre les situations du texte. Elle crée des impulsions dynamiques qui rendent le combat entre les deux personnages plus réel.

À la mes. 297, nous observons un épisode C où la voix produit des onomatopées, en *Sprechgesang*, avec le son « ch », pour donner l'idée d'un murmure. Ce son est celui qu'on utilise pour inviter au silence. Cette section est la réponse à la demande d'improviser en tétramètre et l'improvisation qui en dérive est fondée sur la lettre « *šīn*[17] ». Il s'agit d'un dur exercice de diction qui a comme résultat une succession d'onomatopées. À ce propos, soulignons que cette même façon d'exploiter toutes les caractéristiques de la voix étaient déjà mises en place dans une autre œuvre vocale du compositeur, *Neb Ankh*[18].

Dans ce cas, nous retrouvons un autre enjeu de conjonction spontanée entre la tradition arabe et les techniques occidentales. L'improvisation fondée sur la répétition d'un phonème particulier est une caractéristique importante de l'art poétique arabe, à présent elle est interprétée à la façon occidentale à travers le *Sprechgesang*. Il s'agit d'une technique qui confère beaucoup d'expressivité, avec les élans de la voix à mi-chemin entre la déclamation parlée et le chant.

Cette simulation de silence présentée à la voix (à travers le son « ch »), se retrouve aussi dans l'instrumentation, les cuivres exécutent des sons blancs produits par des consonnes jouées avec des « sifflements sans hauteur[19] » ; cette section se termine avec un *Flatterzunge* généré par le phonème « fr ». Il s'agit d'une technique de la musique occidentale qui, dans ce cas, est utilisée pour créer une atmosphère et reproduire le même effet sifflé de la voix, afin de créer des échos (fig. 5).

[17] Consonne fricative palato-alvéolaire sourde, treizième lettre de l'alphabet arabe.
[18] MOULTAKA, Zad, *Neb Ankh*, partition pour voix et électroacoustique, Marseille, Onoma, 2007.
[19] MOULTAKA, Zad, *Zajal*, *op. cit.*, p. 60.



Fig. 5 : Zad Moultaka, *Zajal*, acte I, mes. 296-297, sons instrumentaux qui reproduisent l'invitation au silence.
© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

À partir de la poésie arabe et des sons intrinsèques de la langue, le compositeur se sert des techniques occidentales pour amplifier les effets de l'art poétique en créant des réverbérations artificielles.

Avec la conclusion de cette section, nous constatons encore l'alternance entre les différents épisodes, comme nous l'expliquons dans le graphique qui suit (fig. 6) :

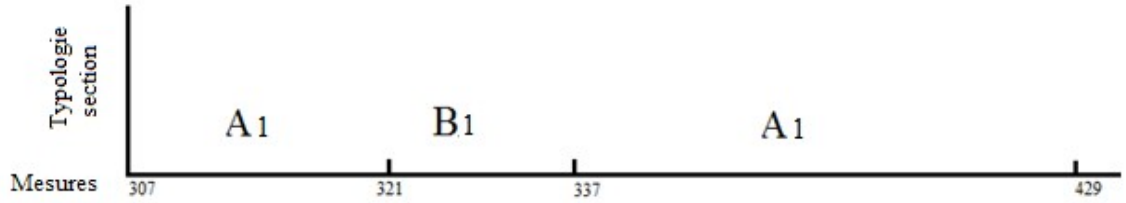


Fig. 6 : Zad Moultaka, *Zajal*, acte I, mes. 307-429, alternance des sections.

À la mes. 431, une nouvelle section apparaît. La voix chantante murmure en solo les vers qu'elle présente. Ces derniers proposent une description intime du jeune étranger qui musicalement est interprétée par le sifflement de la déclamation avec une sonorité très délicate. L'ambiance semble être calme, tout devient plus lent.

À cette description, le vieux poète répond sur le mode déclamé, sans accompagnement, avec une intensité grave et provocatrice, en proposant encore des énigmes poétiques à improviser.

Le duel continue, la vitesse augmente sensiblement à chaque réplique, les instruments s'insèrent progressivement dans le discours, les percussions d'abord, les cuivres et les saxophones ensuite, en jouant de petits fragments, comme des signes de ponctuation et de soutien aux phrases proférées par les voix.

Ce procédé s'intensifie à travers un *crescendo* et une accélération, avec une participation des instruments toujours plus marquée.

À la mes. 632, on revient sur une section de type A1 qui conduit jusqu'au *climax* de la réexposition à la mes. 651. Il s'agit d'une réexposition partielle puisque, dans ce cas, les matériaux déjà rencontrés sont utilisés comme éléments pour une *coda* très longue qui conduit au final avec une dissolution graduelle en *diminuendo*.

La structure de cet acte montre sa relation avec l'organisation typique de la musique instrumentale occidentale du XVIII^{e} siècle, avec son architecture tripartite en exposition, développement et réexposition (avec *coda*). Nous constatons une adaptation de ce modèle au sujet poétique qui est aux fondements de cet opéra. Il n'y a pas de proportionnalité régulière entre les trois moments. En effet, le développement est la partie la plus longue, étant donné qu'il décrit la partie la plus intense du duel entre les deux personnages.

L'ossature structurelle de cet acte montre un autre exemple de greffe entre « ce qui pourrait être » selon des schémas musicaux (dans ce cas occidentaux) et selon les enjeux littéraires (arabes) qui forment le socle de l'histoire.

L'atmosphère du deuxième acte est complètement différente de ce que nous avons analysé.

Dans la partie précédente, nous avons observé que les voix prédominaient, le centre de la scène était le lieu d'un duel poétique. Ici, il n'y a pas de voix. Les instruments perdent le rôle d'accompagnement et deviennent protagonistes de la description du calme après le duel.

Tout repose. Il n'y a que les sons qui peuplent la scène. Ils représentent une masse amorphe où nous ne distinguons pas clairement chaque élément sonore bien que nous saisissions la totalité.

Nous sommes dans un territoire musical très contemporain qui s'oppose à la conception variée de l'acte précédent : dans ce cas, c'est la verticalité qui donne des résultats intéressants. En effet, la superposition des éléments sonores des instruments donne des mélanges particuliers (fig. 7).

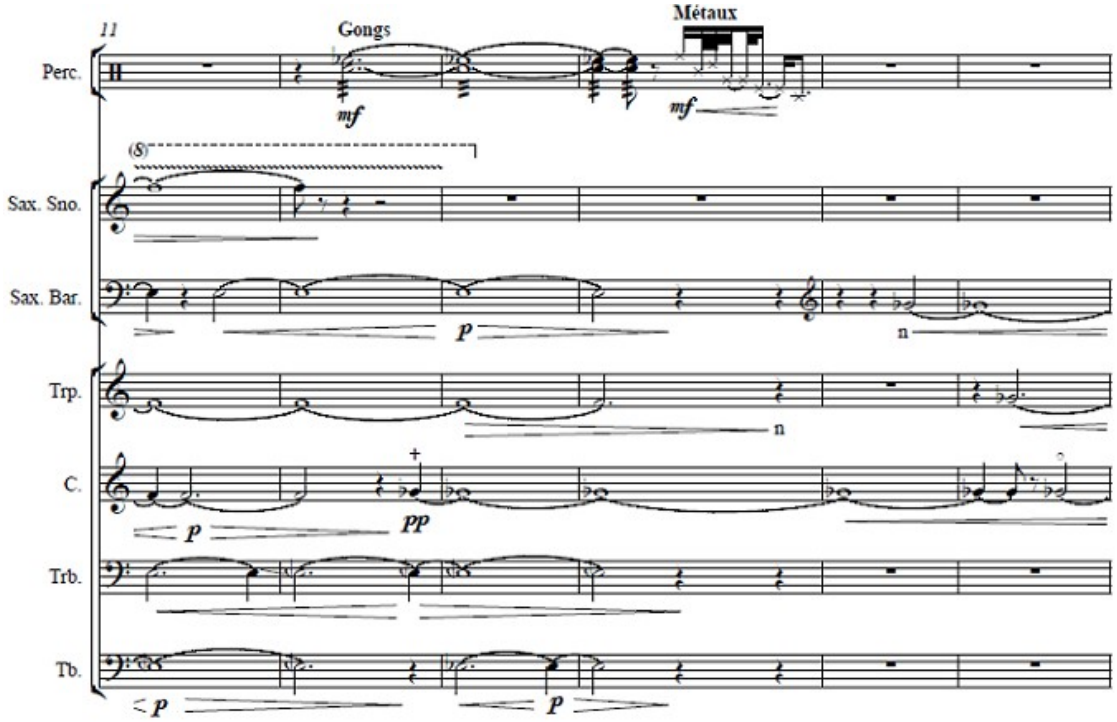


Fig. 7 : Zad Moultaka, *Zajal*, acte II, mes. 11-16.
© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

Le matériel sonore veut évoquer le subconscient, nous sommes dans la partie la plus intimiste. À la mes. 37, une vidéo muette fait son apparition et montre des séances de *zajal* avec des zajalistes libanais célèbres.

L'atmosphère nocturne créée par les instruments s'adapte bien au sens onirique de l'acte.

Les sons instrumentaux se mêlent avec la bande sonore qui apparaît à l'écoute à partir de la mes. 58, et montre quelques échos de voix de zajalistes qui se superposent. La poésie arabe reste toujours l'élément central, même dans un milieu construit avec des moyens complètement occidentaux.

Pour conclure, cet acte reprend la thématique d'intégration entre arts différents déjà analysée précédemment. En effet, ici, le porte-greffe est représenté par les moyens occidentaux utilisés pour la description du « rêve » sur lequel s'installent les images et les voix lointaines des zajalistes qui rappellent l'importance et la centralité de la parole poétique arabe. Le deuxième acte est le plus bref des trois, il a été conçu presque comme un *intermezzo* pour permettre au défi de revenir plus intensément dans l'acte suivant.

Le troisième acte s'ouvre, comme dans le premier, au son de la voix du vieux poète, mais cette fois, on ne le voit plus sur le grand écran, il nous laisse juste entendre sa voix.

Il reprend le duel avec sa déclamation, qui est accompagnée par des percussions. Le jeune étranger lui répond, plein de vigueur, avec un chant brillant et articulé, accompagné par les percussions et les saxophones. Cet accompagnement nous rappelle, encore une fois, l'*ostinato* du premier acte, auquel les autres instruments s'ajoutent avec des parcours rythmiques et mélodiques plus complexes.

Le cor et le trombone partagent le même dessin, la trompette présente une mélodie syncopée qui s'enchaîne remarquablement avec le chant, le tuba soutient en imitant quelques fragments ou en étalant des notes-pédale (fig. 8).

À travers leurs répliques, nous pouvons clairement comprendre les intentions des deux personnages, ces répliques étant soulignées par l'accompagnement musical.

Nous retrouvons un changement d'esprit entre les parties du vieux poète et celles du jeune étranger. Elles sont bien différenciées grâce à des modifications de vitesse et des rythmes qui confèrent au discours du vieil homme de la lourdeur et de la lenteur, comme s'il combattait en prenant conscience de l'habileté et de la virtuosité de son adversaire. Celui-ci devient de plus en plus fier de sa dextérité poétique, caractérisée par des rythmes complexes et légers.

Dans cet acte, il faut noter également la participation du public au duel, à travers une bande sonore qui montre les véritables réactions des gens habitués à suivre avec enthousiasme les soirées de *zajal*. Ils crient, rient, parlent, commentent et supportent le jeune étranger en appréciant la finesse de son art poétique qui, au fur et à mesure, arrive à dépasser la maturité du vieux poète.

Nous pouvons observer ici la présence des bandes sonores, comme dans le deuxième acte, qui s'ajoutent au contexte de coexistence artistique en enrichissant le langage. En effet, le troisième acte affiche une maturité esthétique, synthèse des « exercices de style » des autres actes. Il montre un langage développé où l'idée de la greffe est davantage intégrée dans le tissu. La cohabitation d'éléments différents est désormais le mode d'expressivité de cet opéra qui à ce moment est parfaitement capable de soutenir l'apogée du combat, avec des moyens adéquats.



Fig. 8 : Zad Moultaka, *Zajal*, acte III, mes. 31-34, accompagnement au chant du jeune étranger.
© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

La déclamation du vieux poète n'a parfois pas d'accompagnement (fig. 9, mes. 81-86). Il s'agit d'un choix presque symbolique, comme si l'expérience poétique du vieux poète ne pouvait pas soutenir la fraîcheur de l'art du jeune[20]. Ce dernier se trompe parfois et doit reprendre son improvisation.



Fig. 9 : Zad Moultaka, *Zajal*, acte III, mes. 81-88, exemple d'accompagnement aux répliques du vieux poète.

De la mes. 257 à la mes. 382, l'accompagnement des cuivres est presque toujours homorythmique. Les saxophones s'appuient sur les quelques interventions mélodiques sporadiques en double-croches (par quatre ou en triolet).

Tout cela se superpose aux rythmes des percussions. Un tel accompagnement s'oppose à celui du premier acte. Si, dans ces mesures, nous avions assisté à un duel intense et fondé sur le défi poétique, soutenu par un rythme serré, ici le combat prend un parcours plus personnel (fig. 10-11). Au travers de l'art poétique, les deux personnages se lancent des piques. Raison pour laquelle la musique, qui soutient le tout avec un équilibre régulier en maintenant le calme de la scène, la rend en même temps ironique.

La façon d'articuler la voix permet de mieux comprendre les moments d'alternance entre la déclamation et le chant (ou l'articulation mixte) dans les interventions du jeune

[20] Sur le rôle de l'expérience, dans ce contexte, nous voulons citer l'aphorisme de Oscar Wilde : « l'expérience est simplement le nom que chacun donne à ses erreurs », WILDE, Oscar, *Lady Windermere's Fan*, Londre, Penguin Books, 1995, p. 46. Dans ce cas, le vieux poète, inconsciemment, ne veut pas accepter la défaite, il pense de pouvoir gagner grâce à sa maturité poétique. Il combat avec un inconnu qui connaît bien ses faiblesses, étant donné qu'il est né dans son même art. La sagesse poétique ne peut pas aider le vieux et, dans cette situation, il vit une autre « expérience », puisque il a beaucoup de confiance en lui-même et ce n'est qu'un autre erreur.

étranger, soulignant ainsi les moments de subtilité artistique, qui sont chantés, ou les invectives, qui sont doucement et ironiquement parlées.

Fig. 10 :



Fig.11 : 10



Fig. 10-11 : comparaison entre l'accompagnement instrumental du troisième acte de *Zajal* de Zad Moultaka (fig. 10, mes. 363-365) et du premier acte (fig. 11, mes. 6-7).
© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

À la mes. 283, nous parvenons au moment le plus important de l'œuvre : le jeune étranger vient de demander au vieux poète une attestation de son statut de prince des poètes arabes, une sorte de symbole de victoire. Le vieil homme, avec une voix grave entourée du silence, promet de le faire, pourtant il lui demande en retour de parler de ses origines.

Le rythme change, tout est plus lent, avec l'accompagnement souple des percussions et du saxophone *soprano*. Une mélodie sinueuse et mystérieuse soutient la scène où le jeune se démasque, en répétant plusieurs fois, sur un graduel *accelerando* et *crescendo*, son appartenance à la famille des Feġālī d'Abū Sāb. Les répétitions de cette vérité sont séparées de courts *intermezzi* instrumentaux des saxophones, avec percussions et trompettes.

Quand nous parvenons au *climax* de ce parcours, à la mes. 450, le jeune étranger se démasque complètement et indique que le vieux poète, Ḫalīl Sīman, est son père. L'ensemble instrumental soutient cette étonnante déclaration avec un puissant *tutti*.

Une fois que le chant est terminé, l'ensemble continue avec le même fragment mélodique exposé au saxophone baryton, soutenu par des lignes mélodiques parallèles aux autres instruments. La phrase est répétée plusieurs fois et s'éteint brusquement.

Ce final si surprenant installe une atmosphère musicale très populaire, pour donner au public l'impression d'être au milieu d'une fête, comme celles organisées dans les villages des pays du Mashreq, bruyantes et pleines de musique.

Un final différent eût été difficile pour un opéra qui, au-delà de l'esprit de contamination présenté, s'appelle « opéra arabe ».

Conclusions

Cette création occupe une place très importante à la fois dans la production de Zad Moultaka, et dans le payasage de l'opéra contemporain. *Zajal* est l'exemple d'une œuvre dite « arabe » pour son contenu, mais plutôt occidentale pour sa forme.

Le compositeur montre son envie de partager avec le monde entier la description d'une importante tradition du Liban, et des pays arabes, le *zajal*. Il veut la raconter avec un regard fidèle, celui de ses souvenirs d'enfance, qui capture l'authenticité de ce genre et le représente tel qu'il a toujours été : un éloge à la poésie arabe, la plus noble entre les arts des lettres et des paroles, un hommage à ses ancêtres et à la mémoire collective.

L'analyse de cette composition est assez complexe puisqu'elle offre différents aspects à développer. Une approche singulière est nécessaire pour rendre compte d'une œuvre poétique qui se réalise à travers le théâtre, en effectuant une greffe entre les arts. Il s'agit d'une opération qui donne un résultat positif grâce à la théâtralisation déjà implicite dans les sessions de *zajal*. Par ailleurs, nous avons déjà parlé précédemment du « théâtre dans le théâtre » qui est mis en scène dans cette œuvre.

Le théâtre est un domaine artistique très proche de la formation de Zad Moultaka. En effet, son père Antoine était un homme de théâtre et un pionnier, au Liban, en soutenant les représentations en langue arabe. On peut donc comprendre que le compositeur a grandi dans un milieu très patriotique, à la recherche de sources artistiques non contaminées.

En autre, son père est né à Šaḥrūr al-Wādī, dans le même village où l'histoire narrée se déroule, village de tradition littéraire importante.

Avec ce bagage théâtral, Zad Moultaka est à l'aise dans la composition de cet opéra. Il prévoit lui-même sa mise en scène, avec le comédien qui interprète le rôle du vieux poète sur le grand écran, et qui crée les bandes sonores représentant le public (comme une fenêtre ouverte sur la vie quotidienne) dans le troisième acte. Il note parfois sur la partition les gestes que les personnages doivent faire[21]. En même temps, il faut remarquer une caractéristique important. Sur la partition, nous ne retrouvons pas une portée, ou simplement une ligne, dédiée au personnage du vieux poète. Ce personnage, étant interprété par un comédien, gère ses répliques naturellement comme s'il était un vrai zajaliste.

La « substance » très arabe de cet opéra est entourée d'une « forme »[22] tripartite : situation initiale, pause et dénouement, qui est celle de la tradition de l'opéra européen en trois actes.

La contribution des enjeux occidentaux est aussi présente dans l'utilisation des nouvelles technologies permettant de restituer une scène la plus réelle possible. Les échantillons sont extraits de soirées de *zajal* : les réactions du public enregistré enrichissent véritablement le duel intense du troisième acte.

En outre, les propositions vidéo du deuxième acte aident à créer l'ambiance onirique ; les échos des voix et les images des vidéos sont comme des visions inconscientes que le spectateur produit les yeux ouvert, mais comme s'il était dans un rêve.

En ce qui concerne le matériel musical, il semble être issu directement de la langue poétique : il représente la « *mimesis* » exacte des états d'âme engendrés par des tournures prosodiques et des scansions rythmiques. Le langage musical qui en dérive est une transcription de la langue arabe, dans sa déclinaison en dialecte libanais, en notation occidentale. A la fois si répétitif, sinueux, ou détendu et prolixe, il accueille le sens de la complexité de la langue poétique qu'il doit soutenir. Cet aspect n'est pas complètement relevable dans la partition puisque les paroles de la déclamation du vieux poète ne sont pas notées. Cependant, nous pouvons apprécier que le rythme du texte chanté adhère au rythme de la musique, grâce au principe de la métrique arabe qui est fondée sur un système quantitatif[23]. Donc, la poésie, et le dialogue-combat qui en dérive, est construite sur l'alternance de « durées » différentes aussi comme la musique et ses valeurs. Nous en trouvons des exemples éloquents de le début de la partition (fig. 12).

[21] Dans le Ier acte, à mes. 20, par exemple, nous retrouvons l'indication « le comédien se penche ».

[22] Nous avons décidé de mettre ces deux mots entre guillemet, pour souligner leurs sens ontologique, avec des références particulières à la philosophie d'Aristote.

[23] *Cf.* CAPEZIO, Oriana, *La metrica araba. Studio della tradizione antica*, Venise, Ca' Foscari, 2013, p.16.



Fig 12 : Zad Moultaka, *Zajal*, acte I, mes. 5-7, adhérence de la rythmique du texte à celle de la musique.
© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

À l'intérieur de ce langage, un rôle important est dévolu à la voix. L'invention mélodique est inspirée des chants religieux syriaques, qui tournent sur quatre notes et développent des ornements toujours différents. Nous comprenons alors qu'au-dessus d'une architecture linguistique-musicale contemporaine, la voix possède l'importance qu'elle revêt dans la musique arabe[24]. Ceci explique le choix du compositeur de n'avoir comme voix chantante que celle du jeune étranger, exploitée dans toutes ses possibilités d'articulation et d'expression. Aspect qui est renforcé grâce à la langue de l'opéra, qui est le dialecte libanais, contenant une multiplicité de sons de voyelles et de consonnes (plus que l'arabe classique, *fuṣḥā*).

Toute l'œuvre est construite sur l'alternance du chant et de la déclamation ; cet enjeu naît du dialogue-combat entre les personnages, et donne un résultat intéressant : la succession continue de *recitativo-aria*, en proportions plus petites, comme une théâtralisation lyrique efficace.

La formation instrumentale se présente sous forme de fanfare pour mieux conférer un aspect populaire à ce sujet assez folklorique. Les instruments choisis sont pour la plupart d'origine occidentale, sauf quelques percussions, mais ils se comportent de manière orientale.

[24] Nous voulons souligner l'importance de la voix dans la musique arabe en rappelant que dans les différentes pensées religieuses, entre les plus rigides, il y a l'acceptation du chant (et non pas des instruments) comme *ṭarāb* (extase). A ce propos, on peut aussi citer la pensée soufi de Majd al-dīn al-Ghazālī qui, dans son ouvrage *Bawāriq al-ilmā'*, affirme : « La voix du chanteur est un indice de la vie divine qui émane des profondeurs du mystère ». *Cf.* SHILOAH Amon, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 4, Genève, Adem, 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 9 octobre 2016, http://ethnomusicologie.revues.org/1577, p. 1.

Les passages en écriture occidentale ne manquent pas, et le deuxième acte en est l'exemple. Le style change complètement. Nous avons la sensation d'être arrivé dans un autre monde, aux formes sonores floues et indéfinies. Le compositeur montre sa maîtrise d'une technique compositionnelle très versatile, qui lui permet de bien caractériser les différents moments et de colorer les diverses ambiances sonores.

Avec *Zajal*, Zad Moultaka a construit un pont dans la tradition de l'opéra. Cette œuvre peut être considérée comme une expérience d'opéra arabe se rapprochant du monde occidental, étant données les caractéristiques spécifiques que nous avons relevées à ce sujet. Son opéra prolonge le parcours commencé au début du XVII[e] siècle en Italie, et son « *recitar cantando* » ou « *poetar cantando* » lui confient le statut d'opéra moderne.

Il s'agit d'une création où chacun de ses segments représente une particularité musicale qui provient d'un paysage musical différent et, grâce au principe de la greffe, ces éléments deviennent *unitas* et forment un tissu cohérent. Ce type de greffe musicale reproduit le même procédé que celui des plantes, lorsque l'on met ensemble deux entités (A et B), d'origine et de nature différentes, qui donnent naissance à une unité nouvelle (C), synthèse entre les deux.

Cet opéra, dans sa complexité, pourrait être conçu comme une « multi-greffe ». Son organisme ressemble à une spirale composée de petits segments, différents entre eux, qui s'installent les uns après les autres, et les uns dans les autres, de façon à ce que dans la terminaison du premier puisse s'installer un autre en créant un *continuum* de prolifération et de développement.

Dans cette création, nous observons une idée comme point de départ qui renvoie à d'autres idées différentes qui naissent au-dedans d'elle-même, de manière intrinsèque à l'œuvre et à son développement. Tout est soutenu par un mouvement centrifuge qui pousse à l'ouverture, au développement, à la croissance (fig. 13).



Fig. 13 : Modèle pour l'étude de la spirale logarithmique, dite « de croissance ». Dans son évolution on observe une augmentation de sa taille. Elle grandit dans le sens horaire et se développe selon un mouvement centrifuge.

Cette pièce représente une importante étape pour l'histoire du théâtre arabe ; cet art ne pouvant pas se fonder sur une histoire aussi longue et importante que celle du théâtre

occidental[25]. Le compositeur libanais a donc eu l'idée nouvelle d'une œuvre fondée sur la greffe et sur l'ouverture au monde, inspirée de ses expériences personnelles et ses souvenirs.

Au-dessous de ce titre, il existe de nombreux enseignements universels que nous pouvons analyser. En premier lieu, le niveau « humain », celui du discours sur le rapport entre père et fils (ou plus précisément, entre jeunes et plus âgés) qui s'enchaîne avec le rapport entre tradition et modernité. Ce sont des limites conflictuelles difficiles à dépasser. Dans cette œuvre, ces niveaux sont traités à travers la poésie qui soutient avec élégance les débats et représente, en même temps, l'entité universelle dont la considération reste inchangée dans l'art ancien et nouveau, soit qu'on la considère comme un art classique de l'improvisation, soit qu'on l'envisage comme un art semblable à celui des *slammers* d'aujourd'hui. *Zajal* ne représente qu'un prétexte élégant et artistique pour discuter des dilemmes universels et pour poser aussi la réflexion sur l'importance de la mémoire collective et des racines populaires.

Zad Moultaka, à travers un échange dynamique et vertueux fondé sur les artifices du langage (qu'il soit poétique, musicale) qui arrive à harmoniser tous les « mondes » esthétiques[26] évoqués, malgré leur altérité, dans une même émotion qui constitue une véritable arche d'alliance. Par ailleurs, les concepts d'« altérité », de « variation » et de « conflit », sont le fondement de l'art du *zajal*, et dans ce cas, le discours contenu dans cet opéra devient métaphore de la description de l'homme, métaphore de la description de la vie et ses cycles.

Annexe : les lettres arabes et leur transcription

Lettres arabes	Transcription internationale
ء	’
ا	ā
ب	b
ت	t
ث	ṯ
ج	j
ح	ḥ
خ	ḫ
د	d
ذ	ḏ

[25] L'absence d'un véritable art théâtrale dans les pays arabes est aussi dû à l'incompatibilité avec l'Islam. En effet, il n'y a pas eu de théâtre arabe avant le l'invasion de l'Égypte par Napoléon, on en voit un développement pendant la période de la *Nahda. Cf.* FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Eve, « Le théâtre dans le monde arabe », *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 393-394.

[26] Nous utilisons cette expression pour indiquer le phénomène transculturel qui caractérise la pièce, et l'Œuvre entière du compositeur.

ر	r
ز	z
س	s
ش	š
ص	ṣ
ض	ḍ
ط	ṭ
ظ	ẓ
ع	ʿ
غ	ġ
ف	f
ق	q
ک	k
ل	l
م	m
ن	n
ه	h
و	w
ی	y
ـَـ	a
ـِـ	i
ـُـ	u
ة	a

Bibliographie

AMALDI, Daniela, *Storia della letteratura araba classica*, Bologne, Zanichelli, 2004.

CAPEZIO, Oriana, *La metrica araba. Studio della tradizione antica*, Venise, Ca' Foscari, 2013.

FARMER, Henry George, *Historical Facts For The Arabian Musical Influence*, New York, Arno Press, 1930.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Eve, « Le théâtre dans le monde arabe », *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 393-430.

HAYDAR, Adnan, « The Development of Lebanese Zajal : Genre, Meter, and Verbal Duel », *Oral Tradition*, vol. 4, Columbus, Slavica, 1989, p. 189-212.

Interview de Zad Moultaka, *Présentation de l'opéra Zajal*, Théâtre Artistique de Poitiers, mis en ligne le 2 avril 2010, consulté le 7 octobre 2016, https://vimeo.com/10627196.

MOULTAKA, Zad, *Neb Ankh*, partition pour voix et électroacoustique, Marseille, Onoma, 2007.

MOULTAKA, Zad, *Zajal. Opéra arabe*, partition pour contralto, petit ensemble d'harmonie et percussions, Marseille, Onoma, 2010.

MOULTAKA, Zad, *Zajal. Opéra arabe*, DVD, Marseille, l'Empreinte digitale, 2010.

MOULTAKA,Zad, *Zajal. Hummus*, partition pour sept chanteurs, Marseille, Onoma, 2014.

SAWA, George D., « Oral Transmission in Arabic Music, Past and Present », *Oral Tradition*, vol. 4, Columbus, Slavica, 1989, p. 254-265.

SCARNECCHIA, Paolo, « Poetar cantando nel Mediterraneo », *Cuadernos de Etnomusicología*, vol. 2, Barcelone, Sociedad de etnomusicología, 2012, p. 5-15.

SCHLANGER, Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.

SHILOAH, Amon, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 4, Genève, Adem, 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 9 octobre 2016, http://ethnomusicologie.revues.org/1577.

SHILOAH, Amon, *Music in the world of Islam. A socio-cultural study*, Aldershot, Scholar Press, 1995 p. 135.

TANNOUS, Youssef, « Le chant folklorique au Liban. Composantes et Caractéristiques », *Cuadernos de Etnomusicología*, vol. 2, Barcelone, Sociedad de etnomusicología, 2012, p. 164-189.

TRAINI, Renato, *Vocabolario arabo-italiano*, Roma, Istituto per l'Oriente, 2015.

WILDE, Oscar, *Lady Windermere's Fan*, Londre, Penguin Books, 1995.