

UNE PASSION CONTEMPORAINE : ZAD MOULTAKA MET EN MUSIQUE LA PAROLE D'ADONIS

BRIGIDA MIGLIORE*

Literature has often been representing an important inspiration source for music. Nowadays in the postmodern era, among the multiple eclectic musical trends, literary works still have the power to inspire musical compositions. La Passion d'Adonis (2015) is a work by Zad Moulataka, inspired by the Syrian poet and writer Adonis. Moulataka tried to transform through music some excerpts of Adonis' masterpiece al-Kitāb. The composer designed a complex music organization, which consists in a real global performance based on the union of different arts (live music, electronic environment, video, lights, etc.) that makes this work intertextual and intermedial. In this composition Moulataka shows the actuality of Adonis' writing. He depicts in music the sorrow for the Arab history the poet expresses in his verses. The composer also tries to grasp the hope hidden in the painful verses proposing a sort of happy ending where the tragedy can be transformed in confidence, from obscurity to light.

Observations préliminaires

La musique s'est souvent inspirée de la littérature au cours de l'histoire. Encore de nos jours, il existe des œuvres littéraires qui constituent le fondement de grandes compositions musicales. Dans cette étude nous voulons proposer l'expérience de Zad Moulataka (Zād Mūltaqā)¹. En effet, dans une partie de son catalogue de compositions, il représente des éléments artistiques et culturels de son pays d'origine (ou, plus généralement, du monde arabe). Il a souvent puisé son inspiration des aspects de l'histoire, mais surtout de la littérature en langue arabe. En particulier, il a souvent choisi des vers poétiques pour en faire la matière de ses créations musicales. Nous voulons analyser sa composition qui a pour titre *La Passion d'Adonis* et qui manifeste déjà dès son appellation la célébration d'une grande personnalité de la littérature arabe.

Avant de rentrer dans une analyse de l'œuvre, il nous paraît très utile

* PRISM-CNRS, Université d'Aix-Marseille.

¹ Nous proposons les versions arabes de noms d'artistes et de titres d'œuvres entre parenthèses, pour en respecter la version d'écriture en français. Dans les titres d'œuvres en langue arabe nous montrerons directement la version translittérée, pour les titres des compositions de Zad Moulataka, nous en respecterons l'écriture originale, avec translittération entre parenthèses.

d'introduire le compositeur, sa poétique et son activité. Il faut l'inscrire (au moins pour le début de son activité compositionnelle) dans un contexte actuel où il existe plusieurs compositeurs d'origine arabe qui poursuivent par leur art musical l'objectif d'unifier les techniques occidentales contemporaines avec des caractéristiques de la musique de leur culture natale. Parmi eux, il y a une génération qui s'est formé en Occident et qui par les notions musicales et techniques apprises tentent d'effectuer un retour aux racines par leur musique (comme Moultaqa). Les problèmes attenants à ces tentatives de rencontres de ces deux univers musicaux concernent plusieurs aspects. Il s'agit parfois d'éléments qui sont étrangers à la théorie et aux pratiques de la tradition occidentale savante. En particulier, la difficulté la plus importante a été le transfert des intervalles propres à la musique arabe qui ne rentrent pas dans le système tempéré², fondement de la musique savante occidentale depuis la fin du XVIII^e siècle qui a été géré de manière différente par les compositeurs³. Toutefois, les nombreux compositeurs, qui se sont lancés vers un tel type de production, soutenant l'idéologie de la rencontre culturelle, se sont engagés dans le défi de montrer une telle possibilité en mettant en évidence les caractères particuliers des deux musiques. Et chacun l'a réalisé selon des idées différentes. Parmi ces personnalités⁴ nous rappelons Ahmed

² Le tempérament égal est un système qui divise l'octave en douze demi-tons (un demi-ton est l'intervalle, l'espace le plus petit qui peut passer entre deux sons pour la musique occidentale savante). Il a été progressivement adopté dans la musique occidentale à partir du XVII^e siècle. Cette description technique pourrait être expliquée de manière plus pratique si nous observons un piano : chacun de ses touches (blancs et noirs) correspond à une note, ils ont tous la même distance (d'un demi-ton) l'un de l'autre (do-do#-re-re#-mi-fa-etc.). L'égalité entre les notes est le fondement de la musique savante en Occident. S. Isacoff, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, EDT, Torino 2005.

³ Par exemple, Zad Moultaqa souvent a essayé la coexistence entre les deux tempéraments, celui de la musique occidentale et l'autre de la musique arabe (particulièrement micro-intervalles et *maqāmāt*, les modes/gammes arabes que nous décrirons mieux à la note 61). Dans son œuvre *Zārani* (2002), il fait résonner le système atonal sur le piano et les *maqāmāt* sur le oud. Dans son concerto pour piano *Loubnân* (2006) il change l'accordage de deux sons pour chaque octave, afin de créer des intervalles de trois quarts de ton (qui sont étrangers au système tempéré du piano, qui appartient à la musique occidentale). Le système (ou la gamme) qui contient des intervalles qui ne correspondent pas au ton ou au demi-ton, n'est pas le système tempéré, il n'est pas propre à la musique occidentale savante, l'écriture à micro-intervalles y est rentrée pendant le XX^e siècle. S. Jargy, *La musique arabe*, Presses Universitaires de France, Paris 1971 ; S.L. Marcus, *Arab Music Theory in the Modern Period*, UMI Dissertation Services, Los Angeles 1989.

⁴ Ahmed Essyad (1938), compositeur marocain ; Salim Dada (1975), compositeur, musicologue, musicien et chef d'orchestre algérien, il est aussi docteur en médecine générale ; Saed Haddad (1972), compositeur jordanien résident en Allemagne ; Moneim Adwan (1970), oudiste, chanteur et compositeur franco-palestinien.

Esseyad (Aḥmad Asyād), Salim Dada (Salīm Dādah), Saed Haddad (Sa'īd Ḥaddād), Moneim Adwan (Mun'im 'Adwān) et beaucoup d'autres.

Zad Moultaqa est né au Liban en 1967. Ses premiers contacts avec la musique ont eu lieu à travers le piano. Cet instrument a fait l'objet de sa pratique musicale depuis sa petite enfance⁵. Il a grandi dans une ambiance culturelle et artistique grâce à ses parents, Antoine (1933) et Latifé (1932) Moultaqa. Ils ont été des personnalités très importantes pour le développement du théâtre au Liban⁶. La guerre civile des années 70 arrête l'enthousiasme et la normalité de la vie des Libanais. Moultaqa est poussé par son enseignante de piano à quitter le pays⁷. Il part donc à 17 ans pour la France. Il est admis au CNSMD⁸ de Paris en 1986. Il travaille avec de grandes personnalités musicales, parmi lesquelles le napolitain Aldo Ciccolini⁹, un grand nom de la scène pianistique internationale. Il est donc formé suivant l'enseignement de la musique occidentale et commence une brillante carrière pianistique. Quelques années après, il tombe, pour des raisons personnelles et artistiques¹⁰, dans une crise intérieure. Il décide donc d'interrompre progressivement son activité de concertiste. Il trouve sa dimension adéquate dans la composition : un intérêt toujours cultivé dans sa vie, qui à l'âge adulte prend donc une place importante. La rencontre avec Catherine Peillon, fondatrice et directrice de la maison d'éditions Onoma et du label L'Empreinte digitale, sera décisive pour son parcours compositionnel. Moultaqa rentre donc dans le monde de la composition n'ayant jamais pris de véritables cours dans cette discipline. Il a plusieurs fois déclaré que « ses maîtres ont été les partitions et leurs analyses... »¹¹. Cependant, le moment le plus intéressant de cette nouvelle phase artistique a été sa découverte de la musique de son pays, qu'il n'avait jamais cultivée non plus, mais dont il avait gardé les sonorités ca-

⁵ Z. Saleh Kayali, *Zad Moultaqa*, Geuthner, Paris 2016.

⁶ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo. Dalla nahḍah a oggi*, Carocci, Roma 2010, pp. 165-167.

⁷ Z. Saleh Kayali, *Zad Moultaqa*, cit., pp. 11-16.

⁸ Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse.

⁹ Aldo Ciccolini (Naples, 15 août 1925 – Asnières-sur-Seine, 1^{er} février 2015) a été un pianiste italien naturalisé français. Son répertoire était très vaste, il a interprété des compositions à partir du baroque et jusqu'à la musique du XX^e siècle. Toutefois, il a été l'un des plus grands interprètes de la musique pianistique française. Sa carrière de concertiste s'est déroulée parallèlement à l'activité d'enseignement dans des importantes institutions d'Italie et de France. R. Piana, *Roberto Piana incontra Aldo Ciccolini*, Documenta, Cargeghe 2010.

¹⁰ D'une part, Zad Moultaqa avait des impulsions créatrices qui le conduisaient à apporter quelques modifications aux pièces du répertoire pianistique qu'il travaillait pendant les études. Pour cette raison, il se battait avec ses enseignants. Cette nécessité, avec l'autre d'éviter le stress et l'anxiété du concert, lui a fait choisir le chemin de la composition. Z. Saleh Kayali, *Zad Moultaqa*, cit.

¹¹ Entretien avec Zad Moultaqa par B. Migliore, Festival de Chaillol, 22-23 juillet 2017.

chées dans un coin de sa mémoire : « j'étais en train de me raser... je chantais les quarts de ton »¹².

La démarche de la plupart des œuvres de sa première production, à partir des années 2000 (et jusqu'à 2015 environ), se fondait sur une recherche particulière, consistant à trouver des manières d'interaction entre ses deux appartenances culturelles, celle occidentale et celle arabo-libanaise. Pendant ces années, il compose un corpus intéressant sur des sujets variés. Nous voulons rappeler le cycle *Zārani* (*Zārānī*, 2002), où il propose une réélaboration de *muwaššahāt* libanais¹³; *Non* (2006), en version pour percussions ou pour zapateado¹⁴ en hommage à Samir Kassir¹⁵; *Khat* (*Ḥaṭṭ*, 2008), sur les sons de l'écriture-alphabet arabe ; *Nenni nenni* (2008), une réécriture de comptines et berceuses de la tradition populaire arabe.

Moultaka a été autodidacte lors de sa découverte de la composition, comme nous l'avons mentionné. Pour cette raison, il ne s'est jamais rapproché d'une école ou d'un courant musical spécifique. Son parcours compositionnel se situe donc dans la multiplicité d'expériences de notre époque post-moderne. En effet, il porte dans sa production un clair signe de l'éclectisme propre à la période culturelle actuelle. Il ne faut pas penser que le propos d'interaction entre ses deux cultures (celle d'origine et celle d'adoption) ait été une recherche prédominante dans son art. Ce parcours spécifique a souvent procédé de manière parallèle à d'autres types d'exploration artistique, culturelle et technique. De ce fait, il a aussi proposé la description sonore d'autres univers musicaux. Dans les dernières années, ses expérimentations ont été plus nombreuses, concernant des réflexions sur les possibilités de la voix, des instruments, sur la révision de ses œuvres plus anciennes. Il est important de rappeler que Zad Moultaka n'est pas seulement musicien et compositeur, il travaille aussi dans les arts visuels comme la peinture. Cette capacité lui a permis de recevoir plusieurs commandes pour des installations artistiques et sonores, comme pour *Šamaš Soleil noir soleil* (2017) pour le Pa-

¹² L. Khilani, *Zad Moultaka*, film documentaire, La Huit, Paris 2003.

¹³ Cette œuvre se fonde sur la transformation de mélodies libanaises anciennes du genre du *muwaššah*, que nous allons décrire par la suite (note 78). Z. Saleh Kayali, *Zad Moultaka*, cit., pp. 64-65 ; Z. Moultaka, *Zārani*, pour piano oud percussions et voix, Onoma, Marseille 2002.

¹⁴ Dans cette œuvre, le zapateado indique une sorte de danse similaire au flamenco pour le type de chaussures portées par la danseuse. En effet, elle présente une chorégraphie qui se base sur des mouvements indiqués par le compositeur. Elle doit danser avec des pas, des mouvements de pieds qui puissent frapper le sol selon la rythmique écrite par Moultaka. Les pieds, à travers le son des talons des chaussures, deviennent un instrument, un objet-source de son. M.-C. Vernay, *Les antipodes au firmament*, dans "Libération" (14 mars 2008), consulté le 2 novembre 2020, https://next.liberation.fr/culture/2008/03/14/les-antipodes-au-firmament_67284.

¹⁵ Samir Kassir (1960-2005), historien et journaliste politique franco-libanais, mort assassiné dans un attentat.

villon du Liban à la 57^e Biennale de Venise. Pour cet événement, il ne s'est pas occupé seulement de la partie musicale (la composition était pour chœur mixte de 32 voix a cappella¹⁶ et électronique) mais aussi de la préparation de l'espace de représentation de la pièce. Sa composition concernait en effet une partie visuelle et une autre sonore, une sorte de synergie synesthésique¹⁷.

Son intérêt ne s'arrête pas au seul domaine musical ou aux arts visuels. Moultaqa a souvent montré une prédilection vers l'art poétique. Ou plus exactement profondément vers l'articulation des sons humains pour la communication à travers le langage. Cet aspect l'a intéressé aussi d'une manière concrète : pour quelques-unes de ses œuvres vocales, il a proposé un langage inventé, une glossolalie, comme dans *Neb Ankh* (2007) où *Antar* ('*Antar*, 2017). Toutefois, dans sa pensée, l'ennoblissement de la langue peut être rejoint grâce à la poésie. Il considère la parole poétique comme étant déjà imprégnée de musicalité. En particulier, d'après lui, l'acte de mettre en relation la musique et la poésie comme un défi difficile :

La poésie se suffit à elle-même, c'est pour cette raison que la notion de "mettre en musique" sonne faux à mes oreilles. "Mettre en musique" un texte poétique crée une surenchère de sentiments qui, à mon sens, finissent par se nuire les uns les autres, voire s'annuler¹⁸.

Pour dépasser cette première réflexion, il parle d'un autre type d'intervention de la musique dans sa rencontre avec la poésie. Nous remarquons que dans la pensée du compositeur, il existe un équilibre similaire à celui qui existait à l'époque préislamique. La musique, à travers le chant, doit valoriser l'essence déjà sonore de la parole poétique.

Le poème fonctionne comme un individu. Les mots et la structure en sont le visage ; le sens et sa charge poétique, son être. Il fonctionne aussi comme un fruit, il y a l'intérieur et l'extérieur, le jus et la peau. Quand l'aspect extérieur se pétrit, le suc du poème se libère. Plus son aspect premier disparaît dans sa propre concentration, plus il se révèle. La musique vient alors, tel un récipient, pour le contenir¹⁹.

Le compositeur libanais s'est inspiré plusieurs fois de textes littéraires pour ses compositions. Nous pourrions citer de nombreux exemples parmi lesquels: *Zajal : opéra arabe* (2010) sur un écrit de El-Feghali (Nabīl As'ad al-Faḡālī),

¹⁶ Il s'agit d'un chœur de voix masculines et féminines sans accompagnement d'instruments musicaux.

¹⁷ *Šamaš Soleil noir soleil*, page dédiée, site officiel de Zad Moultaqa, consulté le 30 octobre 2021, <https://zadmoultaqa.com/projets/samas-soleil-noir-soleil/?lang=fr>.

¹⁸ C. Peillon, *Entretien avec Zad Moultaqa, par Catherine Peillon. Résonances poétiques chez un compositeur d'origine libanaise qui évolue dans l'univers de la musique contemporaine*, dans "La pensée de midi", 28, 2 (2009), p. 126.

¹⁹ Ivi, p. 127.

al-Kanz al-ḥafī (Le trésor caché)²⁰, un extrait du *Dīwān Šahrūr al-Wādī*, qui consiste en une retranscription d'une soirée de *zağal*²¹ traditionnelle ; la pièce *Neb Ankh* (2007) que nous avons déjà citée s'inspire du *Livre de Shou*, le textes des sarcophages de l'Égypte ancien ; *Ikhtifa (Iḥtifa'*, 2008) sur des extraits d'un recueil d'al-Ma'arrī; *Mèn ente (Man anta*, 2010), sur des vers d'al-Ḥallāğ.

L'intérêt vers l'héritage littéraire arabe n'est pas seulement une caractéristique de l'art compositionnel de Zad Moultaqa. Il existe d'autres compositeurs qui se sont inspirés d'œuvres littéraires en arabe pour leur musique. Par exemple, Ahmed Essyad en 1975 écrivait *Identité*, une *cantata* sur un poème de Mahmoud Darwish (Maḥmūd Darwīš). En 1977, il composait un opéra de chambre sur un texte pris des *maqāmāt* de al-Hamaḍānī, *Le Collier des Ruses*. Le compositeur palestinien Moneim Adwan en 2014 a composé un opéra sur une fable du recueil *Kalila wa Dimna* (Kalīlah wa Dimnah), attribué à l'écrivain arabe du VIII^e siècle, Ibn al-Muqaffa'. En 2018, *The Prophet* de Ġibrān Ḥalīl Ġibrān²² est le texte pour son spectacle *À la Croisée des rêves*. Encore, cette même année, il collabore pour *Orfeo et Majnun*²³.

Dans l'observation et l'inspiration littéraire, Moultaqa prend davantage en considération comme objet d'intérêt et de travail la dimension acoustique de la parole que sa dimension sémantique. Toutefois, il existe des cas où il a choisi un texte pour la puissance, l'énergie interne totale qui en émanait. C'est le cas de *La Passion d'Adonis*, composée en 2015 sur commande de l'ensemble Mezwej²⁴.

²⁰ Nabīl As'ad al-Fağālī, *Dīwān Šahrūr al-Wādī*, Mu'assasat Ġūzīf D. Ra'īdī, Bayrūt 2000.

²¹ Forme poétique développée pendant le Moyen Âge en al-Andalus, la partie de la péninsule Ibérique conquise par les Omayyades. Il s'agit d'une poésie populaire qui utilisait exclusivement l'arabe dialectal et qui trouvait souvent son union avec la musique. Vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, ce genre connut un nouvel apogée au Liban. Pendant cette époque, le *zağal* libanais incitait à improviser sur un thème donné et même à faire un débat poétique autour d'un sujet proposé. Une joute oratoire, un combat entre poètes qui, tout en restant à l'intérieur de la pratique du *zağal*, devaient improviser aussi sur d'autres formes poétiques. A. Haydar, *The Development of Lebanese Zajal: Genre, Meter, and Verbal Duel*, dans "Oral Tradition", 4, 1-2 (1989), pp. 189-212.

²² Zad Moultaqa même a écrit une pièce sur cet œuvre en collaboration avec son père, l'acteur Antoine Moultaqa.

²³ Il s'agit d'un véritable mariage inédit entre deux célèbres héros de l'univers oriental et occidental : le mythe grec d'Orfeo et Euridice se croise avec celui de Laylah et Mağnūn. C. Cazaux, *Orfeo & Majnun*, dans "Avant-scène Opéra" (8 juillet 2018), consulté le 29 octobre 2021, <https://www.asopera.fr/fr/productions/3290-orfeo-majnun.html>.

²⁴ Zad Moultaqa est lui-même le fondateur de cette ensemble musical éclectique.

L'histoire d'une Passion

Le titre nous illustre déjà un aperçu du sujet. En effet, le terme passion, particulièrement dans une optique chrétienne²⁵, renvoie au concept d'agonie. Lors d'un entretien que nous avons eu avec Zad Moultaqa au Festival de Chaillol en 2017, il a confirmé qu'il avait effectivement choisi le sujet de la Passion²⁶ suite à une réflexion sur la souffrance, regardant à la télévision une mère palestinienne qui se vantait de son fils qui était mort. Il était allé se faire explorer, par un attentat suicide, contre les Israéliens, pour défendre la cause de son pays. Une manifestation de joie pour la disparition. Le compositeur a donc élaboré ces images, ces phrases et a saisi l'occasion pour faire de l'art musical. D'une part, il lui est revenu à l'esprit l'image de Marie devant la croix (antithétique dans ce cas). D'autre part, il y avait une référence à l'histoire au conflit israélo-arabe, contexte dans lequel il ne voulait pas rentrer. Plusieurs voies artistiques se sont ouvertes à lui : celles qui tendent vers une narration plus chrétienne comme *La Passion selon Marie* (2011) et de *La Passion de Judas* (2018) et une autre sur le concept d'histoire et violence, traité dans *La Passion d'Adonis*. Cette dernière, même se situant chronologiquement au milieu des autres, n'en partage pas l'inspiration religieuse. Elle propose une vision différente à l'intérieur de ce genre musical européen²⁷. Toutefois, elle représente pleinement l'étymologie latine, du verbe *patior*, dont la signification est "souffrir".

Le protagoniste du titre de cette œuvre moultaquienne n'est pas un personnage tiré des textes sacrés. Adonis (1930), pseudonyme de 'Alī Aḥmad Sa'īd Isbir, est poète, écrivain et critique littéraire syrien. La dénomination d'Adonis renvoie à un dieu d'origine phénicienne, qui représentait un symbole du renouveau cyclique. Depuis sa jeunesse, il montre un intérêt primordial à la si-

²⁵ Il faut aussi rappeler que le compositeur est de confession maronite, quoique sa croyance religieuse n'est jamais véritablement présente dans sa musique. Il est véritablement ouvert à plusieurs types d'expériences. Cela nous est confirmé lorsque, dans son catalogue, nous retrouvons des œuvres qui s'inspirent de la cantillation coranique (*Tajwid [Tağwīd]*, 2007), du Soufisme (*Mèn èntè [Man anta]*, 2010) ou du Christianisme (*La Passion selon Marie*, 2011, et *La Passion de Judas*, 2018).

²⁶ *La Passion selon Marie* et *La Passion de Judas*, respectivement écrites en 2011 et en 2018, se fondent sur l'histoire de la Passion de Christ mais selon un point de vue qui est dans chacune des œuvres spécifiques et en relation avec le personnage principal choisi (la Vierge Marie ou Judas).

²⁷ La Passion est un genre vocal et instrumental assez cultivé pendant l'époque baroque. Il s'agit d'un type particulier d'oratorio qui avait comme sujet les derniers moments de sa vie. L'apogée de la Passion arrivait grâce à J.S. Bach. À ce propos, il faut souligner que Zad Moultaqa a confirmé de n'avoir pas puisé son inspiration chez ce compositeur. Entretien avec Zad Moultaqa par B. Migliore, Festival de Chaillol, 23 juillet 2017.

tuation de son pays à travers la participation politique. Comme Isabella Camera d'Afflitto l'exprime dans son volume sur la littérature arabe contemporaine, il se saisit des événements contemporains pour en faire des mythes, sans pourtant devenir un "poète engagé"²⁸.

Moultaka a absorbé les écrits d'Adonis s'imprégnant non seulement de l'écriture poétique mais sa pensée aussi. En particulier, dans des œuvres comme *al-Ṭābit wa 'l-mutaḥawwil*²⁹ (Le Fixe et le Mouvant) et *al-Kitāb*³⁰ (Le Livre), le compositeur a reconnu la valeur de ce poète : il décrit de manière précise la problématique arabe actuelle à travers son histoire³¹. Il choisit Adonis comme véritable protagoniste de son œuvre : ses vers proférés par sa-même voix (celle du poète) constituent le noyau de la pièce. Ce que Moultaka transfère en musique sont des vers choisis d'extraits du deuxième volume de *al-Kitāb*.

Publié en trois volumes (parus en 2007, 2013 et 2015), dans cette œuvre Adonis propose un voyage poétique à travers l'histoire arabe. L'histoire revêt un rôle important dans la pensée du poète : elle est proposée fréquemment dans ses œuvres. Illustrée comme un cheminement douloureux, dans la pensée d'Adonis elle est représentée souvent à travers une vision obscure. La description de l'histoire correspond à la description d'un cauchemar à l'intérieur d'une tragédie de l'homme, créée par lui-même. Dans sa version arabe, l'histoire a été influencée par le pouvoir despotique, celui-ci étant en relation étroite avec la religion. Ce phénomène a presque toujours dominé selon Adonis, le développement culturel, intellectuel et créateur chez l'homme arabe³².

Dans cette trilogie, le discours commence avec la mort du prophète au VII^e siècle et la conséquente fondation du califat. Il s'agit d'une œuvre épique, une « comédie terrestre (et non pas divine) »³³, car l'écriture du poète décrit surtout l'horreur et la violence et le refus de l'histoire et la politique arabo-musulmane vers ce qui a été « différent »³⁴. La comparaison avec Dante et la *Divina Commedia* est immédiate, dans *al-Kitāb*, Adonis nomme comme son Virgile la personnalité d'al-Mutanabbī³⁵:

²⁸ I. Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahḍah a oggi*, Carocci, Roma 2007, pp. 153-154.

²⁹ Adūnīs, *al-Ṭābit wa 'l-mutaḥawwil*, Dār al-Sāqī, Bayrūt 1999.

³⁰ Adūnīs, *al-Kitāb*, Dār al-Sāqī, Bayrūt 1998-2002.

³¹ T. Hilléteu, *La nouvelle passion des Passions*, dans "Le Figaro" [rubrique : Musique] (23 mars 2016), consulté le 10 décembre 2019, <https://www.lefigaro.fr/musique/2016/03/23/03006-20160323ARTFIG00327-la-nouvelle-passion-des-passions.php>.

³² A. Dellabani, *Adonis*, Centre culturel du livre, Casablanca 2019, p. 131 ; H. Abdelouahed, *L'art face à la barbarie*, dans "Topique", 146, 2 (2019), p. 60.

³³ A. Dellabani, *Adonis*, cit., p. 52.

³⁴ Ivi, p. 53.

³⁵ Abū 'l-Ṭayyib Aḥmad b. al-Ḥusayn (915-965), surnommé al-Mutanabbī, vécu pendant l'époque Abbaside, est considéré comme l'un entre les poètes arabes les

De la même façon que Dante s'adressait à son double (Virgile), Adonis parle à al-Mutanabbī, se confond avec lui, devient 'Alī, Aḥmad, al-Mutanabbī, Adonis. Dédoublément, redoublement et multiplicité du moi du poète dans une expérience inouïe de l'inquiétante étrangeté³⁶.

Le choix de la participation d'al-Mutanabbī à l'œuvre n'est pas un hasard. Adonis le choisit aussi pour une autre motivation³⁷, hormis l'importance poétique (et linguistique) qu'il lui confère. Cet ancien poète arabe a été une figure de refus, de combat pour la vérité. En effet, au cours d'un entretien, il a affirmé : « Je l'ai choisi parce qu'il montre que le pouvoir doit s'incliner devant la poésie et non le contraire. Il faut voir l'homme arabe à travers les textes des grands poètes marginalisés par la culture régnante, et non par la politique »³⁸. Le parcours de cette création poétique d'Adonis ne conduira jamais au Paradis, il traverse l'Enfer des lieux et de l'histoire qu'il décrit.

L'œuvre est donc une sorte de réécriture historique qui remet en cause le passé et qui essaie de proposer une nouvelle version par rapport à l'histoire des vainqueurs³⁹. L'objectif est donc celui de porter une vision critique du présent, de déconstruire ce qui a été affirmé et donner la voix aux victimes. La chercheuse Houria Abdelouahed décrit cette œuvre majestueuse comme subversive, puisque Adonis s'oppose en même temps au discours religieux mais aussi aux idées dominantes⁴⁰. Le poète a affirmé lui-même avoir décou-

plus renommés. Comme Adonis, cet ancien poète arabe eut une importante implication dans le contexte politique de son époque. Il écrivit surtout des panégyriques et des satires. Son style est grandiloquent et son langage très soutenu. R. Blanchère ; Ch. Pellat, *al-Mutanabbī, EI*, vol. 7, pp. 769-773.

³⁶ H. Abdelouahed, "Préface", dans Adonis, *Le Livre (al-Kitāb)*, Hier Le lieu Aujourd'hui, vol. II, Éditions du Seuil, Paris 2013, p. 15.

³⁷ Adonis présente les volumes de *al-Kitāb* comme un manuscrit retrouvé d'al-Mutanabbī. Il semble presque reprendre le procédé narratif utilisé par de nombreuses œuvres littéraires européennes depuis la littérature grecque ancienne. Il devient ensuite une caractéristique du roman historique entre le XVIII^e et XIX^e siècle, comme dans *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni. En effet, dans ce roman, l'écrivain italien fonde la narration sur ce type de fiction : la découverte d'un manuscrit anonyme du XVII^e siècle. Nous pouvons encore mentionner un autre exemple d'œuvre littéraire qui utilise ce puissant moyen narratif, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki, écrit en 1805. Ch. Angelet, *Le topique du manuscrit trouvé*, dans "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", 42 (1990), pp. 165-176 ; M. Farnetti, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Società editrice fiorentina, Firenze 2005.

³⁸ V. Marin La Meslée, *Le pouvoir doit s'incliner devant le poète*, dans "Le point culture" (17 janvier 2013), consulté le 15 octobre 2021, https://www.lepoint.fr/culture/le-pouvoir-doit-s-incliner-devant-le-poete-17-01-2013-1692249_3.php.

³⁹ A. Dellabani, *Adonis*, cit., p. 53 ; H. Abdelouahed, *L'art face à la barbarie*, cit., p. 53.

⁴⁰ Adonis, *Violence et Islam : entretiens avec Houria Abdelouahed*, Éditions du Seuil, Paris 2015, p. 161.

vert que l'histoire a été falsifiée, que les personnalités plus importantes pour la grandeur de la civilisation arabe ont été occultées. Pour cette raison, Adonis propose un nouveau regard dans ce Livre, au moyen d'une écriture polyphonique, avec plusieurs témoignages (celui d'al-Mutanabbī, du narrateur-Adonis, du personnage inventé d'Abğad l'alchimiste et d'autres voix). Cette œuvre épique montre effectivement un aspect d'engagement. Il s'agit d'un positionnement particulier car l'écrivain n'illustre pas l'histoire commune, celle que tous connaissent. Il décrit l'histoire des rebelles, il leur a restitué une humanité, une voix⁴¹. L'histoire réelle est celle de ces vaincus. Ce sont ces bannis, ces condamnés et ces marginalisés qui ont créé notre littérature, notre poésie, notre imaginaire et notre philosophie. Ce sont eux qui ont fait l'aura de cette culture. La violence est donc l'image la plus présente dans les vers et le poète a dû choisir un lexique extrêmement cruel : « Le poète s'enfonce non seulement dans la géhenne de la mémoire historique, mais également dans la mémoire de la langue. Ses mots disent la chose dans sa nudité, crue »⁴².

Le deuxième et le troisième volume présentent un sous-titre emblématique : *Hier Le lieu Aujourd'hui*. Ces expressions renvoient à des coordonnées de temps et de lieu importantes à la compréhension de l'œuvre. En particulier, la mémoire et le souvenir représentent « Hier » ; « Le lieu » correspond au monde arabe, paysage de croisement culturel ainsi que de conflit, qui persiste encore « Aujourd'hui ». Adonis explique la genèse de l'œuvre : « L'idée du livre m'est venue du fait que notre histoire nous hante. On ne peut y échapper. Il suffit de parler l'arabe pour faire partie de l'histoire arabe. Cependant, au lieu d'en constituer un élément passif et aveugle, on a la possibilité d'y jouer un rôle visionnaire et critique »⁴³.

En ce qui concerne le deuxième volume, il est possible d'y observer une organisation structurelle complexe. Les différents chapitres montrent des voix diverses qui profèrent plusieurs types de narration. Il existe des parties qui ont pour titre des chiffres romains et un vers d'al-Mutanabbī. Elles se composent de sous-ensembles, presque des strophes, chacune introduite par une lettre de l'alphabet arabe. Au cours de l'œuvre, plusieurs parties portent le titre de *Marges*. Elles racontent en vers, brièvement, l'existence de certaines victimes de l'histoire. Un autre chapitre est le « Cahier de l'orbite » où Abğad l'orphe-

⁴¹ L'importance de cette œuvre dans la production d'Adonis est capitale. Cette affirmation est confirmée dans l'entretien contenu dans *Violence et Islam* (2015). Le poète déclarait qu'il était en train d'écrire un « au-delà » d'*al-Kitāb* qui constituait son testament, sous forme poétique. Cette volonté d'écriture, après l'œuvre, se manifestait comme nécessité d'incitation vers les lecteurs et les chercheurs de poser un regard profond et critique sur l'histoire. Ivi, p. 162.

⁴² H. Abdelouahed, *L'art face à la barbarie*, cit., p. 62.

⁴³ H. Darwich, *Adonis, poète mystique et Libanais par choix*, dans "L'Orient littéraire", 166 (novembre 2006), consulté le 30 octobre 2020, http://lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=6090.

lin apparaît. Ce personnage porte un nom qui évoque encore l'alphabet arabe, comme il se compose des lettres *alif*, *bā'*, *ḡīm*. Son histoire est racontée en prose par plusieurs voix sous forme de récit. Dans les parties nommées « Réminiscences » vers et prose racontent des villes qui, elles aussi, prennent des noms de lettres de l'alphabet. L'hommage à la langue est manifesté en plusieurs occasions dans sa présentation artistique de poésie ou de récit mais aussi dans l'évocation de son ossature alphabétique qui s'élève à composante de dénomination de parties, villes ou personnages. La deuxième partie du volume, de proportions beaucoup moins importantes que la première, expose des « Feuillettes » et des « Cahiers » à travers d'autres voix, de personnages proches d'al-Mutanabbī. Dans *La Passion d'Adonis*, vue notamment la longueur du texte choisi, Moultaqa décide de prendre seulement des extraits précis de ce volume provenant surtout du chapitre IV, celui qui porte comme sous-titre un vers d'al-Mutanabbī qui annonce déjà le ton grave et violent : « Des tempêtes sur l'Euphrate, et à Alep sauvagerie [...] »⁴⁴. En plus du choix des vers, le compositeur décide aussi de les disposer dans l'ordre qui s'adapte le mieux à l'organisation de la pièce. Par conséquent, les vers sont parfois aménagés différemment par rapport à l'œuvre d'Adonis.

Pour revenir aux raisons du choix de ce texte, la poésie de l'écrivain syrien enchante Zad Moultaqa, il le confirme en disant : « Ces textes sont d'une actualité époustouflante... quand j'ai vu qu'il avait été écrit dans les années 90 je suis resté surpris, je pensais qu'il avait été écrit la semaine dernière [...] »⁴⁵. Le compositeur trouve la poésie d'Adonis très puissante et quoiqu'il ait choisi de s'en occuper, cela a été compliqué. La question qu'il se posait concernait les modalités de travail de cette parole poétique forte⁴⁶. L'intensité des vers d'Adonis n'a pas été élément de réflexion seulement pour le compositeur. Ils ont demandé une attention particulière lors de leur traduction en français. Dans le livre-entretien *Violence et Islam*, la traductrice Houria Abdelouahed affirme d'avoir, elle-même, rencontré des difficultés dans la conversion de certaines nuances de l'arabe au français⁴⁷. Moultaqa a été attiré aussi par l'intensité descriptive de l'œuvre mais surtout par le sujet, puisqu'il concerne aussi ses origines arabes⁴⁸. La douleur est la conséquence de la violence omniprésente évoquée dans les vers d'Adonis. Cela peut refléter les mêmes conditions vécues par le compositeur pendant sa jeu-

⁴⁴ Adonis, *Le Livre*, cit., chapitre IV.

⁴⁵ P. Rigaudière, *Reportage de La Passion d'Adonis par Zad Moultaqa*, dans "France Musique" (2 mai 2016), consulté le 10 décembre 2019, <https://www.france-musique.fr/emissions/le-magazine-de-la-contemporaine/l-invite-jean-luc-herve-8311>.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Adonis, *Violence et Islam: entretiens avec Houria Abdelouahed*, cit., p. 58.

⁴⁸ M. Soyeux, *Une « Passion » syrienne*, dans "La Croix" (23 mars 2016), consulté le 10 décembre 2019, <https://www.la-croix.com/Une-Passion-syrienne-2016-03-21-1100748186>.

nesse dans un Liban en guerre. Par ailleurs, l'actualité de la pensée d'Adonis a particulièrement bouleversé le compositeur : « Ces mots semblent avoir été écrits ces dernières années [...] Adonis les a couchés sur le papier il y a près d'un quart de siècle. Écho vertigineux d'une violence sans cesse renouvelée »⁴⁹. L'estime de Zad Moultaqa envers l'œuvre du poète syrien se retrouve aussi dans sa forme : « *al-Kitāb* est une œuvre ouverte parce qu'on peut se balader dedans et faire son propre chemin, c'est lui [Adonis] qui m'a expliqué ça »⁵⁰.

À notre connaissance, ce n'est pas la première fois qu'une œuvre d'Adonis est mise en musique. Johan Tallgren, compositeur finlandais, entre 1998-2004 composa *Tombeau pour NY* pour orchestre de chambre⁵¹. Tout en s'inspirant d'un poème du poète syrien, *Tombeau pour New York*, il ne voulait pas le traduire en musique, convertir les vers en sons. La pièce est plutôt un hommage à cette ville, à son importance exclusive pendant le XX^e siècle⁵². L'intention de célébration est donc différente de celle d'Adonis qui écrit à travers son regard pessimiste. Cependant, le poème a été utilisé par le compositeur finlandais comme élément inspirateur pour partir vers d'autres types de représentations. L'expression de Tallgren est tout à fait différente de celle de Moultaqa. Ce dernier embrasse la poétique d'Adonis, essayant de l'interpréter avec plusieurs moyens artistiques.

Moultaqa choisit donc des fragments⁵³ du deuxième volume d'*al-Kitāb*. Ils traitent de la civilisation, de la violence et de l'oppression, ils montrent que la vision d'Adonis est toujours actuelle. La douleur qui ressort des vers d'Adonis, après le premier impact violent, est ce qui a servi à Zad Moultaqa pour élaborer cette Passion. Le compositeur précise la genèse de cette composition : « Certaines œuvres musicales naissent dans une profonde douleur. [...] Car il s'agit bien d'une Passion dont les souffrances volent librement au-dessus de nos êtres, habillées des mots de cet immense poète et penseur »⁵⁴. L'épopée d'Adonis représente une traversée de l'histoire arabe qui offre une

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ P. Rigaudière, *Reportage de La Passion d'Adonis par Zad Moultaqa*, cit.

⁵¹ J. Tallgren, *Tombeau pour New York*, Music Finland, Helsinki 2013.

⁵² A.S. Malvano, *The Future Sound of Classical*, Rai OSN, Torino 2010, pp. 66-67.

⁵³ Nous voulons souligner que le travail sur cette œuvre de Zad Moultaqa n'a pas été très simple. La partition que nous possédons n'est pas complète des vers énoncés par la voix-même du poète (transmise en vidéo-audio) au cours de la pièce. Il n'existe pas une version vidéo complète de l'œuvre, par conséquent il nous a été très difficile de mettre ensemble toute la construction de la pièce, ayant assisté à sa représentation une seule fois à Grenoble en 2015. À ce propos, nous voulons remercier Monsieur le Professeur Simone Sibilio qui nous a mis à disposition son travail de traduction italienne des vers d'Adonis utilisés dans l'œuvre moultaquienne, qu'il avait traduit à l'occasion de la mise en scène de *La Passion d'Adonis* à La Spezia en 2017. Ses traductions nous ont permis de reconstituer l'ordre des fragments choisis par Moultaqa et d'en comprendre la manière dans laquelle ils se disposent. Ils ne suivent pas toujours l'ordre de l'œuvre d'Adonis.

analyse différente. Pour cette raison, Moultaqa avait choisi comme premier titre de sa *Passion*, *Traverser*. Un questionnement plus intime l'a amené à comprendre que la poésie d'Adonis dans cette œuvre représentait un cheminement profond⁵⁵. Le titre final de *Passion* conduit effectivement à la souffrance mais cette émotion n'est pas la seule qui anime la pièce moultaquienne. Sa lecture des vers du poète syrien ne saisit pas seulement la catastrophe de la narration, mais également un espoir. Dans toutes les passions, il existe un espoir intrinsèque, un germe pour la renaissance. Par conséquent, à la fin de l'écriture, Moultaqa a donc souhaité que le personnage d'Adonis soit au centre de l'œuvre et du titre et de garder ainsi le mot *Traverser* comme sous-titre. Il est évident que le poète syrien devient donc l'inspirateur, le librettiste et le protagoniste du sens de la pièce. Toutefois, son rôle ne se conclut pas encore. Le compositeur unit à la puissance naturelle des vers la voix d'Adonis. Il enregistre le poète qui lit les extraits choisis du deuxième volume d'*al-Kitāb*. L'enregistrement se déroule en juillet 2015 à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), de Paris, en une seule prise. La lecture d'Adonis était spontanée et instinctive. Les contenus violents et graves sont bien mis en évidence par son timbre profond.

Le compositeur a donc considéré la voix d'Adonis comme matériel sonore à travailler au même titre que les autres composantes de sa pièce. Nous rappelons que *La Passion d'Adonis* a été écrite pour l'ensemble Mezwejj, un groupe musical fondé par le compositeur même. Il se compose de différents musiciens, l'ensemble choisi comprenant en l'occurrence des percussions un oud (luth), un violon (remplacé dans quelques représentations par une contrebasse) et une voix. À la richesse de ces sources sonores se rajoutent les sons électroniques confectionnés à partir du travail sur l'enregistrement de la voix du poète⁵⁶. Cependant, l'image vocale d'Adonis est souvent reprise au cours de la pièce. Ce phénomène démontre la centralité de la lecture des vers, sur lesquels l'œuvre musicale entière se fonde. Il est intéressant de comprendre la manière dans laquelle Moultaqa a travaillé sur la voix d'Adonis. Il a confirmé que le choix d'avoir le poète-même comme figure centrale de la composition et de son titre était symbolique. Il a imaginé qu'il devait fonctionner comme un chaman, un guide dans le voyage à l'intérieur de la pièce musicale. Des difficultés ont surgi lorsqu'il a eu le matériau de l'enregistrement vocal complet. La question était de trouver une position pour travailler de manière artistique sur une lecture qui possédait déjà une énorme musicalité :

⁵⁴ Z. Moultaqa, *La Passion d'Adonis*, page de présentation, site du compositeur, <https://zadmoultaqa.com/music/la-passion-dadonis/?lang=fr>.

⁵⁵ « Quand j'ai terminé l'œuvre, je me suis aperçu que c'était un cheminement très profond dû à la poésie [...]. J'ai décidé de l'appeler *La Passion d'Adonis* puisqu'il y avait quelque chose de très proche au cheminement de la *Passion* [...] ». P. Rigaudière, *Reportage de La Passion d'Adonis par Zad Moultaqa*, cit.

⁵⁶ *Ibid.*

Il fallait trouver le chemin. En Orient tout est voix. Quoiqu'on fasse, on revient toujours à la voix, c'est vraiment l'élément central. En travaillant sur cette matière, je me suis rendu compte que tout est chant. En ralentissant toutes ces matières-là, on est tout le temps dans le chant [...] Je voulais pousser cette logique-là. En écoutant la voix d'Adonis, j'ai eu l'impression qu'il chantait aussi en disant sa poésie. Je me suis donc dit "et si j'étirais sa voix, qu'est-ce qu'il se passe?". J'ai étiré sa voix et là il s'est mis à chanter⁵⁷.

Configuration de l'œuvre

Cette *Passion* s'ouvre avec le timbre grave du poète. La solennité de la lecture s'adapte bien à la violence des images représentées dans la véhémence des vers. La voix soliste recouvre la dimension sonore principale, accompagnée presque toujours par les vers écrits qui apparaissent sur un écran vidéo, avec traduction en français⁵⁸. Les deux premières réalités sonore et visuelle, la lecture et les vers sur écran, ne procèdent pas toujours de manière parallèle. Par conséquent, un jeu est créé « qui fait que l'espace de l'écrit est un personnage séparé [...] »⁵⁹. L'espace sonore de la voix du poète se croise donc avec l'espace de l'écriture sur écran. Ce dernier devient aussi le véhicule d'autres fonctions, en premier lieu de l'espace visuel. Cependant, lorsqu'il présente les vers en français (de manière synchrone ou décalée par rapport aux vers arabes), l'écran manifeste en effet l'existence d'une autre entité : l'espace de la traduction. Des images de guerre passent également sur écran, s'alternant avec les inscriptions. Le fond électroacoustique qui accompagne ce début a été créé pour supporter la violence de la poésie déclamée et des images projetées. Vers et sons s'allient pour construire ensemble la puissance de la restitution de la performance audiovisuelle. Avec les sons enregistrés, un jeu d'apparition prend son commencement : les musiciens fantômes se révèlent les uns après les autres. Des percussions, un oud, un violon et une voix de soprano qui parfois accompagnent, contrepignent ou s'entrelacent avec la voix du poète.

*Des tempêtes sur l'Euphrate, et à Alep
sauvagerie
Glaive byzantin et sang arabe
Glaive arabe et sang byzantin
Jeu
Et les dés sont les têtes⁶⁰*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ La traduction en française est d'Houria Abdeouahed, comme indiqué dans la partition. Z. Moultaqa, *La Passion d'Adonis. Traverser*, pour soprano, violon, oud, percussions, images et sons fixés, partition, Onoma, Marseille 2015.

⁵⁹ P. Rigaudière, *Reportage de La Passion d'Adonis par Zad Moultaqa*, cit.

⁶⁰ Z. Moultaqa, *La Passion d'Adonis*, site du compositeur, cit.



Fig. 1 : *La Passion d'Adonis*, exemple des écrits projetés sur l'écran vidéo, où la traduction française n'est pas littéraire par rapport aux vers arabes à côté.

Moultaka semble avoir traité la ligne vocale de la lecture du poète comme une véritable mélodie. Ce motif est donc le conducteur principal de la composition, autour duquel les instruments et le chant tournent. Les instruments que le compositeur a choisis représentent un aspect de sa recherche éternelle, celle de vouloir toujours essayer de nouvelles manières de cohabitation entre la tradition musicale de sa culture d'origine⁶¹ et l'écriture contemporaine. C'est notamment pour cette raison qu'il choisit de constituer l'ensemble musical avec des instruments typiques de la musique occidentale et d'autres appartenant à la musique arabe. Le violon avec des percussions (comme la grosse caisse et le tam-tam aussi) représentent le côté occidental, alors que le oud⁶² et le *daff*⁶³ montrent l'aspect arabe. La voix du soprano est l'élément le plus

⁶¹ La musique arabo-libanaise traditionnelle se fonde sur des aspects très différents de la musique occidentale. Son système d'organisation des sons part des modes (*maqāmāt*) qui se composent aussi de micro-intervalles (plus petits que le ton ou le demi-ton). Cette musique est monodique, concentrée surtout sur l'élément mélodique, n'admettant pas de polyphonie. Les lignes mélodiques résonnent à l'unisson ou à l'octave. Lorsque, dans ce type de superposition, quelque voix présente des variations, elles utilisent la technique de l'hétérophonie. Les instruments aussi sont particuliers. Le oud ('*ūd*) est le plus important. Appelé "sultan des instruments musicaux", il a été utilisé aussi pour formuler la théorie musicale arabe. Il existe ensuite le *qāmūn* est une sorte de psaltérion à cordes pincées ; le *kamanğah* est semblable à un violon joué en vertical, comme dans la position d'un violoncelle ; le *nāy* est un type de flute ; le *riqq*, le *daff*, le *bandīr* et le *darbūkah* sont des percussions. Il existe de nombreux autres détails qui caractérisent ce type de musique et qui la conforment différemment de la réalité musicale en Occident. H. H. Touma, *La musica degli arabi*, Sansoni, Firenze 1982.

⁶² Le oud est un instrument à cordes pincées, il est l'ancêtre luth médiéval. Ivi, pp. 91-95.

⁶³ Le *daff* est un grand tambour sur cadre très utilisé dans la musique traditionnelle des pays du monde arabe. Ivi, p. 105.

versatile entre les différentes évocations musicales.

Les instruments avec la voix, la déclamation du poète et les sons sur support créent un tissu complexe que nous pourrions définir comme étant “inter-artistique” ou “inter-médial”. Chacun des éléments participants, quelle que soit sa typologie (sonore ou visuelle), forme avec les autres un tissu cohérent et homogène, malgré la diversité. La performance devient un spectacle total qui implique l’attention de l’auditeur depuis plusieurs points et plusieurs organes sensoriels. Un spectacle pluridisciplinaire. Le parcours de la pièce se déroule aussi dans une coordonnée de macro-temps, qui se trouve au-dessus des unités temporelles plus petites. Cette macro-coordonnée se révèle entre la phase initiale de la pièce, celle de l’obscurité, et la phase finale où les lumières arrivent. C’est exactement avec ce choix que l’espoir caché dans la violence des vers d’Adonis prend forme à travers la musique.

La grosse caisse propose la première intervention sonore qui s’interface avec la voix du poète, avec les images et les écrits sur l’écran et avec la bande son. Dans plusieurs entretiens, Zad Moultaqa a déclaré que la grosse caisse est son instrument de prédilection. Il lui rappelle les sons des bombes, qu’il a pu entendre pendant la guerre au Liban, dans les années de son enfance et adolescence. Dans cette œuvre en particulier, ce son et cette évocation s’adaptent bien à la description apocalyptique des vers d’Adonis. La partition⁶⁴ semble avoir été réalisée en cohésion avec le support électronique (fig. 2). Cette remarque trouve sa confirmation dans les indications temporelles, des minutes et des secondes, qui se trouvent avant de l’entrée d’un instrument. Chacune de ces indications, selon le type d’instrument, est accompagnée par un encadré avec le nom de l’instrumentiste. En particulier, les noms sont ceux des instrumentistes de la création au Festival de l’Île de France en 2015.

The image shows a musical score for Percussion. At the top, there is a circled box containing 'vers 3:33' and 'TOP 1 Claudio'. Below this, the score is written on a staff with a 4/4 time signature. Measures 1, 2, 3, and 4 are marked with rhythmic notation. Above measure 4, there is a box labeled 'G.Caisse' and a dashed line with an arrow pointing right, labeled 'ad lib'.

Fig. 2 : *La Passion d’Adonis*⁶⁵, mes. 1-5. Première intervention de la grosse caisse (mes. 4), précédée de l’indication destinée au percussionniste. Le nom « Claudio » se réfère à Claudio Bettinelli, percussionniste italien.

© Avec l’aimable autorisation du compositeur.

Tous les instruments et la chanteuse sortent progressivement des ténèbres, se

⁶⁴ Dans notre analyse, nous avons pu disposer de la partition mais pas d’un enregistrement, vu qu’il n’en existe pas encore d’officiel.

⁶⁵ Z. Moultaqa, *La Passion d’Adonis*. *Traverser*, cit.

manifestant par une intervention sonore, ainsi qu'avec une mise en lumière sur scène. L'ambiance reste spectrale. La position et le mouvement des musiciens est, dans cette pièce, en partie établie par le compositeur⁶⁶. Nous avons dit que Moultaqa a grandi dans une famille d'artistes, puisque ses parents (Antoine et Latifé) ont été de grandes personnalités du renouvellement du théâtre libanais. Ils n'étaient pas seulement des acteurs ou metteurs en scène, ils étaient des créateurs, des véritables intellectuels qui opéraient de manière pratique et décisive dans l'art, avant la guerre. Toutefois, Zad n'a jamais voulu poursuivre leur recherche⁶⁷, mais il s'est toujours posé dans un questionnement sur la spatialisation finalisée à l'accomplissement total de l'œuvre musicale : « J'aime aller vers des œuvres où je puisse travailler tous les éléments en même temps. Ne pas avoir un costumier de l'extérieur, quelqu'un qui va s'occuper de telle chose, etc. Je voudrais que l'objet, tous les éléments de l'œuvre partent d'une même écriture »⁶⁸. Dans cette partition, il n'existe pas d'indications pour la position scénique. Cependant, la performance (comme celle d'autres pièces) est toujours suivie par le compositeur. Il a l'habitude d'assister les musiciens dans la préparation. Dans ce cas, la plus importante des prescriptions de scène est celle qui prévoit que les musiciens soient figés au départ « puis ils s'animent, comme si une vieille photo devient un film »⁶⁹. Moultaqa interprète ce choix en disant : « Est-ce aussi une manière de dire que de notre arabité on n'arrive jamais à s'en sortir, par rapport à la tradition qui ne bouge pas et quand elle bouge elle prend de l'Occident ce qu'il a de mauvais ? »⁷⁰.

Parmi les diverses apparitions des instruments, l'intervention du oud mérite d'être mentionnée. Il s'oriente entre une écriture qui semble s'inspirer de la tradition arabe par l'emploi de quarts de ton (des intervalles musicaux encore plus petits que les demi-tons illustrés à la note 2) et des évocations cachées de *maqāmāt* (mes. 119-136). Cependant, son profil montre aussi des traits moins typiques, caractérisés par une mélodicité brisée, niée, irrégulière, plus proche de la musique contemporaine (mes. 83-94). Les évocations par des fragments mélodiques traditionnels, par quarts de tons, dans le contexte de la composition et de sa signification, s'expliquent puisque le oud est le principal instrument de la musique arabe, l'instrument sur lequel la théorie musicale⁷¹ de cette culture a été étudiée pendant des siècles. Par conséquent,

⁶⁶ Il y a des pièces comme *Non* où les indications de mouvement et positions sont très spécifiques et ponctuels, tout le long de la composition.

⁶⁷ Entretien avec Zad Moultaqa par B. Migliore, Festival de Chaillol, 23 juillet 2017.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ P. Rigaudière, *Reportage de La Passion d'Adonis par Zad Moultaqa*, cit.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Nous avons déjà mentionné que la théorie musicale arabe se fonde sur les *maqāmāt*. Ces modes organisent de manière variée la mélodie, qui est la composante la plus importante dans la musique arabe. Cette organisation maqamique prévoit l'emploi de micro-intervalles. La dérivation de cette théorie, comme nous l'avons dit, vient

il semble que le compositeur, dans une pièce qui parle de l'histoire arabe, ait voulu rappeler le rôle prédominant de cet instrument et ait voulu l'élever comme fait historique qui perpétue son existence au cours des siècles. En outre, il faut également souligner que Moultaqa s'est beaucoup interrogé sur l'écriture du oud dans cette partition : « écrire pour le oud aujourd'hui en étant dans certains modes sans tomber dans la tradition, trouver un espace entre les modes orientaux et la musique dite contemporaine »⁷².

Si nous avons mentionné l'importance de l'enregistrement de la voix d'Adonis, d'autres raisons amènent à penser qu'elle est centrale dans cette pièce. En effet, nous avons observé que le compositeur traite cette déclamation, cette simple lecture, comme une véritable partie musicale-sonore et cela a conduit le développement de la pièce « vers quelque chose qui dans la tradition orientale s'appelle hétérophonie »⁷³. L'hétérophonie est une importante caractéristique de la musique arabe traditionnelle. Cet univers musical se fonde principalement sur le développement mélodique et contemple surtout le déploiement horizontal. La pratique hétérophonique se réalise lorsqu'une superposition de lignes mélodiques n'est pas parfaite et unitaire, l'un des parcours étant caractérisé par des variations, retards, anticipations, petites modifications d'intervalles⁷⁴. Cette technique ne remet pas en cause la dimension unidimensionnelle et mélodique, mais confère une épaisseur remarquable. L'hétérophonie dans ce cas se vérifie aussi grâce à un autre type d'évocation de la culture musicale arabe, « Ce qu'on appelle le *taht* oriental, il s'agit de l'orchestre traditionnel arabe : on a la chanteuse et autour de cette chanteuse on a les instruments qui connaissent sa mélodie et qui vont la suivre [...]. Chacun la suit comme il peut pour l'aider, pour être un support pour elle, cela crée des espèces de décalages »⁷⁵. Moultaqa adopte donc un type d'ensemble représentatif de la culture musicale de ses origines. Le *taht* traditionnel est constitué par des instruments à cordes comme le *qānūn* (instrument à cordes pincées), le oud et le *kamānġah* (un type de violon), parfois des instruments à vent, comme le du *nāy* (flûte à bec) et du *riqq* (petit tambour) et encore des voix solos avec chœur. Le compositeur synthétise l'ensemble et le réduit à quatre musiciens, dont trois instrumentistes et une voix. Mais sa manière de gérer les voix reste ancré à l'hégémonie de la voix du

de l'expérience pratique sur le oud. En outre, il existe plusieurs savants qui ont soutenu l'importance du contenu sentimental et émotif pour chaque *maqām*. Il s'agit d'un système théorique complexe et articulé. H.H. Touma, *La musica degli arabi*, cit., pp. 29-49.

⁷² T. Hilléteau, *La nouvelle passion des Passions*, cit.

⁷³ P. Rigaudière, *Reportage de La Passion d'Adonis par Zad Moultaqa*, cit.

⁷⁴ La musique arabe traditionnelle ne prévoit pas de polyphonie, la seule superposition de voix dans le sens vertical se réalise dans la pratique de l'hétérophonie. P. Righini, *La musica araba nell'ambiente, nella storia e le sue basi tecniche*, Zanibon, Padova 1983.

⁷⁵ *Ibid.*

poète et à l'écriture hétérophonique qui en dérive (fig. 3), qui n'empêche pas aux lignes mélodiques dans certaines sections d'évoluer vers une véritable écriture polyphonique avec une physionomie précise et indépendante (fig. 4). Nous rappelons que le préfixe *hétéro-* renvoie au concept d'altérité alors que le préfixe *poly-* vers une idée de multiplicité. Pour cette raison, dans l'hétérophonie les voix proposent des lignes mélodiques presque semblables (comme à la mes. 4) alors que dans la polyphonie les parcours sont indépendants (comme à la fig. 5).

Musical score for Figure 3, showing Percussion, Oud, Solo S, and Violon parts. The Solo S part includes the lyrics: "èn - nè wè - fi - thou shèm - son li mèn kè - nè hèy - yèn a".

Fig. 3 : *La Passion d'Adonis*, mes. 201-204.

Exemples d'hétérophonie, où les instruments/voix ne jouent pas précisément tous la même chose.

© Avec l'aimable autorisation du compositeur.

Musical score for Figure 4, showing Percussion, Oud, Solo S, and Violon parts. The Solo S part includes the lyrics: "khoul lè téd khoul til - kèl ghè bèh".

Fig. 4 : *La Passion d'Adonis*, mes.118-122.

Superposition de profils mélodiques indépendants.

© Avec l'aimable autorisation du compositeur.

Cette pièce ne montre pas seulement des évocations de la musique traditionnelle arabe. Plusieurs techniques de la musique occidentale sont exploitées par le compositeur, en particulier pour souligner l'ambiance spectrale de toute la première partie de la composition. Par exemple, le violon reprend

l'écriture en sons tenus, en harmoniques⁷⁶ (fig. 5). Le choix de jouer à travers la technique des sons harmoniques dérive de la nécessité de souplesse, de légèreté. Cette technique est effectuée par le violon (ainsi que les autres instruments à cordes) qui joue ces notes dans une position particulière de la main gauche sur la touche pour solliciter la corde de manière que le son soit plus léger et souple.

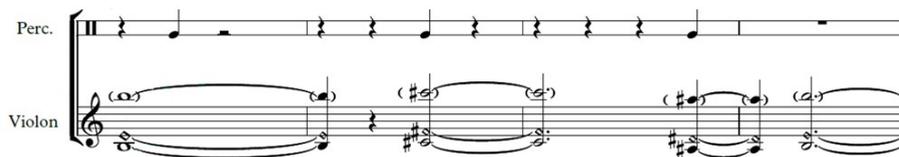


Fig. 5 : *La Passion d'Adonis*, mes.137-140.

Harmoniques au violon (écriture ordinaire).

© Avec l'aimable autorisation du compositeur.

Nous avons aussi mentionné l'existence d'un support électronique dans cette pièce. Hormis la voix d'Adonis, il existe d'autres phénomènes sonores qui proviennent de la bande son. Plusieurs fragments et motifs ont été obtenus par le compositeur à travers l'étirement de la voix d'Adonis. Ces éléments ont contribué à souligner l'atmosphère obscure. Mais l'intervention de l'outil électronique ne revêt pas seulement ce rôle. Il contribue aussi à créer un doublement de certaines lignes mélodiques, surtout celles vocales (comme aux mes. 170-173, fig. 6).

Fig. 6 : *La Passion d'Adonis*, mes. 170-173.

Le soprano et son "double" du support électronique.

© Avec l'aimable autorisation du compositeur.

Tout au long de la partition, l'interaction entre support électronique et instruments sur scène se fonde sur une organisation très précise. De ce fait, les musiciens ont un écran avec chronomètre. Toutefois, il existe des sections où la relation instruments-bande son est plus libre. Par exemple, à la mes. 226, il

⁷⁶ Nous pouvons observer que le compositeur adopte la notation ordinaire avec la note en losange écrite une quarte au-dessus de la note réelle.

est demandé aux percussions de jouer « avec la bande » (fig. 7). Par cette indication, le percussionniste doit suivre la bande son, en faisant confiance non plus aux dispositifs (comme le click ou le chronomètre) mais à son oreille. Une sorte de nouvelle interface entre musicien et sons sur support fondé sur une nouvelle oralité.

The figure shows a musical staff for percussion. Above the staff, there is a box containing the text 'vers 39:20' and another box containing 'TOP 10 Claudio'. The staff starts with a double bar line and the number '223'. The notation consists of vertical lines with flags, representing percussive sounds. Above the staff, the numbers '1 2 3 4 1' are placed above specific notes. A bracket labeled 'avec la bande' spans the final four notes of the sequence.

Fig. 7 : *La Passion d'Adonis*, mes. 223-22.

Percussion et bande.

© Avec l'aimable autorisation du compositeur.

L'événement-surprise arrive vers la minute 45 du spectacle : « après ce chaos littéraire et musical qui s'est déroulé dans la pénombre et qui a glacé le sang du spectateur »⁷⁷, les lumières éclairent, l'atmosphère devient plus légère. Cette clarté sur scène s'associe à un important événement musical : les personnages-musiciens (violon, voix, oud et *daff*) entonnent un *muwaššah*⁷⁸ (mes. 245, fig. 8). Il s'agit d'un chant qui n'est pas noté sur la partition. Dans cette partie mélodique, qui est clairement prise du répertoire de *muwaššah* li-

⁷⁷ T. Hilléteu, *La nouvelle passion des Passions*, cit.

⁷⁸ L'importance du *muwaššah* est confirmée par sa résistance au cours des siècles. Ce genre poétique naît entre le IX^e et le X^e siècles en al-Andalus. Il s'agit d'une forme divisée en strophes, ses vers ne présentent pas de césure au milieu et les rimes proposent des schémas variés et souvent irréguliers. La particularité du *muwaššah* se retrouve dans son prélude initial, appelé *maṭla*, qui introduit la rime qui sera utilisée dans le poème entier, mais aussi dans la partie finale, appelée *ḥarġah*. Cette dernière partie est certainement la plus importante pour une raison linguistique car le *muwaššah* est une forme en arabe classique, mais la *ḥarġah* est écrite dans une langue vernaculaire. Cependant, le *muwaššah* d'origine andalouse est complètement différent de celui de la tradition libanaise, il a pris des connotations singulières dans la pratique musicale populaire du Liban. Sa structure poétique s'avère moins complexe que l'andalouse puisqu'il acquiert forme strophique avec alternance de couplets et refrain. Il fonctionne en effet comme une chanson. F. Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús: cejeles y xarajat de muwassahat*, Gredos, Madrid 1997 ; H.H. Touma, *La musica degli arabi*, cit. ; B. El-Hajj, *Musique traditionnelle au Liban*, Geuthner, Paris 2015. Ce genre existe encore aujourd'hui avec une forte production. Il est également intéressant de rappeler que Zad Moultaqa lui-même s'est occupé de *muwaššah* dans son œuvre *Zàrani* (2002), à travers une réélaboration de ces mélodies libanaises par les outils techniques de la musique contemporaine. Z. Moultaqa, *Zàrani*, cit.

banais, Moutaka laisse ici la place à la force de l'oralité, au souvenir que les musiciens ont de la mélodie. Il leur donne aussi la liberté d'improviser. Tout se déroule dans les mesures que le compositeur a prévues et indiquées sur partition. Le choix de faire chanter un *muwaššah* ne peut pas être un hasard. Ce changement presque soudain d'atmosphère semble vouloir représenter une sorte de renaissance. Il peut se référer à l'âge d'or de l'époque andalouse, époque d'origine de cette forme poétique et musicale, où au moment historique d'affirmation du *muwaššah* libanais, à partir du XIX^e siècle.

Fig. 8 : *La Passion d'Adonis*, mes. 245-247.

Premier *muwaššah*, joué par les instruments.

© Avec l'aimable autorisation du compositeur.

Fig. 9 : *La Passion d'Adonis*, mes. 252-255.

Deuxième *muwaššah*.

© Avec l'aimable autorisation du compositeur.

Le troisième *muwaššah*, *Mè htalyal*, commence à la mes. 256 (fig. 10). Il est toujours sur bande et également accompagné par l'ostinato⁷⁹ du violon et du oud. La mes. 258 voit aussi l'intervention de la voix et des percussions qui continueront avec le reste jusqu' « au signal de la bande arrêter de jouer et se figer le regard dans le vide vers le public comme si on se rappelait de souvenirs lointains »⁸⁰.

3ème MOUWASHAH
mè htalyal

256

Perc. $\frac{2}{4}$

Oud 1 2 3 4 5 6 7 8 9 et 1

solo S.

Violon 1 2 3 4 5 6 7 8 9 et 1

Fig. 10 : *La Passion d'Adonis*, mes. 256-257.

Troisième *muwaššah*, joué par le support avec accompagnement en ostinato du violon et du oud.

© Avec l'aimable autorisation du compositeur.

Propension méditerranéenne, technologie et dramaturgie

La Passion d'Adonis est donc l'une des œuvres moultakiennes les plus fortes et intenses. Elle sous-entend un jeu sur la mémoire, entre le souvenir et l'oubli : « L'Orient va à sa perte, c'est un drame absolu. Dans les destructions de la Syrie, nous perdons notre mémoire à tous »⁸¹.

Nous avons utilisé un adjectif pour indiquer la formule que le compositeur met en place dans cette œuvre : la définition d'interartistique. Il s'agit d'un terme pour résumer toutes les forces artistiques employées par Moultaqa afin de créer ce spectacle total, par le croisement et le rencontre de plusieurs supports artistiques. Effectivement, pour narrer une histoire de cette complexité et pour exprimer la douleur et la souffrance, qui en sont à l'origine, il était nécessaire de créer un système qui pouvait captiver le spectateur à 360

⁷⁹ Fragment mélodique-rythmique qui se répète constamment.

⁸⁰ Z. Moultaqa, *La Passion d'Adonis. Traverser*, pour soprano, violon, oud, percussions, images et sons fixés, partition, p. 13.

⁸¹ M. Soyeux, *Une « Passion » syrienne*, cit.

degrés. Ce propos est réalisé à travers une fusion d'actions artistiques hétérogènes que le compositeur met en relation dans le cadre de son œuvre. Déclamation poétique, textes écrits, images, vidéos, sons enregistrés, musique en live, éléments de posture scénique sont tous des facettes du même prisme, les parties du même puzzle qui, seulement lorsqu'elles sont mises ensemble, peuvent reproduire l'idée totale de la tragédie humaine que Moultaqa veut raconter. Cette organisation implique une participation sensorielle multiple de l'ouïe, du regard, mais aussi la contribution de l'attention (au niveau intellectuel) et du sentiment du spectateur, qui sont plusieurs fois sollicités. Le spectateur « est pris à la gorge, plongé dans une forme de stupeur léthargique dont il ne sortira qu'à la fin du spectacle »⁸².

Nous avons plusieurs fois affirmé que la voix d'Adonis, enregistrée et transmise sur support électronique, est en effet le cœur de l'œuvre. Cependant, il faut également considérer que l'instrument de la bande son ne contient pas seulement la déclamation du poète syrien. Il est presque omniprésent dans la pièce en accompagnant le déroulement des événements musicaux, visuels et poétiques depuis le début. Le compositeur a préparé la trame complexe des sons électroniques d'une part à travers les sonorités de l'enregistrement vocal d'Adonis. D'autre part, il a aussi pris « des sons enregistrés, provenant d'Alep (chants, bendir...), étirés par l'électronique »⁸³ et « des fragments de ses musiques (*Azan* [*Adān*], *Zikr* [*Dikr*], etc) »⁸⁴. Cette complexité d'événements sonores est distribuée d'une manière précise dans le déroulement de la performance. Pour cette raison, cette pièce exige le contrôle en live de la bande qui est suivi par un ingénieur du son, utilisant un système de multidiffusion.

Nous avons aussi mentionné que les musiciens doivent suivre attentivement la partie électronique. C'est pourquoi le compositeur a aussi pensé à des méthodes pour régler leurs interventions. En effet ils portent des oreillettes pour entendre les signaux nécessaires et pour se positionner dans la complexité des événements sonores. Les indications sont également présentes sur la partition : par le mot « top » le compositeur demande l'attention du musicien à suivre le *timecode* du support (l'écran avec chronomètre). Sur ce même *timecode* se basent les jeux de lumières et leurs différents éclairages. Elles aussi semblent être en rapport avec la parole d'Adonis : le noir de l'obscurité appartient à un passé qui est toujours actuel et qu'il ne faut pas oublier pour retrouver, un jour, l'espoir d'un retour à l'équilibre, à la splendeur, à la lumière.

Les nuances des éclairages sur scène sont un élément très important pour la théâtralisation de la pièce. Il s'agit d'un enjeu qui contribue de manière

⁸² Z. Saleh Kayali, *Est-ce le texte qui porte la musique ou la musique qui porte le texte ?*, dans "L'Orient et le jour" (12 octobre 2015), consulté le 10 décembre 2019, <https://www.lorientlejour.com/article/948962/est-ce-le-texte-qui-porte-la-musique-ou-la-musique-qui-porte-le-texte-.html>.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

fondamentale à rendre les personnages-musiciens comme des fantômes et à conférer l'ambiance cauchemardesque, avec les sons électroniques. Il est aussi l'élément-clé du final de la pièce, lorsque tout se dissout dans une lumière qui est en même temps nostalgie et espoir, même si le poète (et le compositeur avec lui) sont conscients que « le jour de la rencontre n'est pas aujourd'hui »⁸⁵.

Le thème de l'obscurité n'est pas géré au hasard dans la configuration de cette pièce⁸⁶. Elle se fait métaphore d'un certain aspect du temps, d'une époque : « Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité »⁸⁷. L'"obscur" devient synonyme d'"essence de la contemporanéité", son intimité. Le contemporain est celui qui ne se laisse pas distraire par les lumières mais « est donc celui qui sait voir cette obscurité qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent »⁸⁸. L'obscurité devient donc un symbole qui « suppose une activité et une capacité particulières »⁸⁹ et qui, dans ce cas, se trouve inscrite comme partie intégrante d'une œuvre qui parle en même temps d'une actualité cruelle, face à un passé glorieux mais lointain.

Par conséquent, l'action artistique globale vise à mettre le spectateur dans un cheminement tragique, un rappel du *patior* qui puisse être cathartique, la narration d'un parcours intérieur qui peut appartenir à tous les individus.



Fig. 11 : *La Passion d'Adonis*, interprétation du premier *muwaššah*.
Création : Festival de l'Île de France, 2015.

⁸⁵ M. Soyeux, *Une « Passion » syrienne*, cit.

⁸⁶ Par ailleurs, l'obscurité est un expédient qui revient dans différentes œuvres de Moutaka. Nous pouvons citer, comme autre exemple de composition sur sujet d'histoire actuel, *Non* pour zapateado (ou percussions) et sons fixés. Dans ce cas aussi, l'obscurité est proposée selon des critères précis, au-delà de son emploi théâtral.

⁸⁷ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008, p. 13.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Ivi, p. 14.

Au cours de notre analyse, nous avons mis en évidence les références culturelles et artistiques du compositeur. Son langage compositionnel dans ce cas s'enrichit surtout grâce à l'action interartistique qui fait gagner en qualité d'expression. Les pôles éternels de référence stylistique basculent entre la technique d'écriture occidentale et contemporaine qui se met en relation avec des fortes évocations de la musique traditionnelle de sa terre natale. Dans ce cas, les réminiscences musicales arabes, qu'elles apparaissent plus évidentes ou plus cachées, s'adaptent bien au sujet dramatique décrit. Ce partage culturel est aussi lisible dans l'ensemble qui interprète *La Passion d'Adonis*. En effet, l'ensemble Mezwej n'est pas seulement un groupe musical d'artistes réunis par Zad Moultaqa. Il trouve comme raison d'être un projet plus grand, car tous les musiciens ont une caractéristique en commun : qu'ils soient Orientaux ou Occidentaux. Ils pourraient être définis comme "Méditerranéens". Il s'agit d'une autre idée du compositeur pour rapprocher les côtes de la grande mer et en même temps un rapprochement entre l'écriture et l'oralité, au-delà des séparations culturelles. Cet aspect technique contribue aussi à la totalité de la performance dont *La Passion d'Adonis* est un témoignage dans son appui littéraire. Car, la poésie d'Adonis n'est pas simple parole poétique, elle représente surtout une vision du monde complète. Une vision que selon Moultaqa il faudrait faire entendre⁹⁰: en effet il a mis au service du cri poétique toute son inventivité.

Si l'œuvre d'Adonis est un voyage dans l'histoire, le compositeur a voulu garder cette idée, la valoriser sous plusieurs points de vue. Le percussionniste Claudio Bettinelli a affirmé : « Zad me met dans un voyage qui va toujours au-delà de la musique. La puissance est dans le côté minimal de son écriture. La partition, si on la regarde, est toujours très simple mais je me méfie toujours puisqu'il est toujours compliqué de comprendre où il veut que j'aille. La direction que je dois prendre. L'oralité que je trouve dans son travail est formidable parce qu'il arrive avec quelques mots, exemples à me faire voyager où il a prévu de voyager avec nous tous »⁹¹.

Bibliographie

Abdelouahed, H., *L'art face à la barbarie*, dans "Topique", 146, 2 (2019), pp. 59-68.

Ead., *L'inquiétante étrangeté au cœur de la traduction*, dans "Cliniques méditerranéennes", 90, 2 (2014), pp. 57-66.

Adonis, *Le Livre (al-Kitāb), Hier Le lieu Aujourd'hui*, vol. II, Éditions du Seuil, Paris 2013.

Id., *Violence et Islam : entretiens avec Houria Abdelouahed*, Éditions du Seuil, Paris 2015.

⁹⁰ *La Passion d'Adonis*, site du compositeur, cit.

⁹¹ P. Rigaudière, *Reportage de La Passion d'Adonis par Zad Moultaqa*, cit.

- Adūnīs, *al-Kitāb*, Dār al-Sāqī, Bayrūt 1998-2002.
- Id., *Muqaddimah li 'l-šī'r al-'arabī*, Dār al-'Awdah, Bayrūt 1983.
- Id., *al-Ṭābit wa 'l-mutaḥawwil*, Dār al-Sāqī, Bayrūt 1999.
- Agamben, G., *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008.
- Angelet, C., *Le topique du manuscrit trouvé*, dans “Cahiers de l'Association internationale des études françaises”, 42 (1990), pp. 165-176.
- Camera d'Afflito, I., *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahḍah a oggi*, Carocci, Roma 2007.
- Cazaux, C., *Orfeo & Majnun*, dans “Avant-scène Opéra” (8 juillet 2018), consulté le 29 octobre 2021, <https://www.asopera.fr/fr/productions/3290-orfeo-majnun.html>.
- Corrao, F. (a cura di), *Antologia della poesia araba*, La Biblioteca di Repubblica, Roma 2004.
- Corriente, F., *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús: cejeles y xarajat de muwassahat*, Gredos, Madrid 1997.
- Darwich, H., *Adonis, poète mystique et Libanais par choix*, dans “L'Orient littéraire”, 166 (novembre 2006), consulté le 30 octobre 2020, http://lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=6090.
- Dellabani, A., *Adonis*, Centre culturel du livre, Casablanca 2019.
- al-Faḡālī, Nabīl As'ad, *Dīwān Šaḥrūr al-Wādī*, Mu'assasat Ġūzif D. Ra'īdī, Bayrūt 2000.
- Farnetti, M., *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Società editrice fiorentina, Firenze 2005.
- El-Hajj, B., *Musique traditionnelle au Liban*, Geuthner, Paris 2015.
- Haydar, A., *The Development of Lebanese Zajal: Genre, Meter, and Verbal Duel*, dans “Oral Tradition”, 4, 1-2 (1989), pp. 189-212.
- Hillétiteau, T., *La nouvelle passion des Passions*, dans “Le Figaro” [rubrique : Musique] (23 mars 2016), consulté le 10 décembre 2019, <https://www.lefigaro.fr/musique/2016/03/23/03006-20160323ARTFIG00327-la-nouvelle-passion-des-passions.php>.
- Isacoff, S., *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, EDT, Torino 2005.
- Jargy, S., *La musique arabe*, Presses Universitaires de France, Paris 1971.
- Khilani, L., *Zad Moutaka*, film documentaire, Paris, La Huit 2003.
- Malvano, A. S., *The Future Sound of Classical*, Rai OSN, Torino 2010.
- Marcus, S.L., *Arab Music Theory in the Modern Period*, UMI Dissertation Services, Los Angeles 1989.
- Marin La Meslée, V., *Le pouvoir doit s'incliner devant le poète*, dans “Le point culture” (17 janvier 2013), consulté le 15 octobre 2021, https://www.lepoint.fr/culture/le-pouvoir-doit-s-incliner-devant-le-poete-17-01-2013-1692249_3.php.
- Moutaka, Z., *La Passion d'Adonis*, page de présentation, site du compositeur, <https://zadmoutaka.com/music/la-passion-dadonis/?lang=fr>.

Id., *La Passion d'Adonis. Traverser*, pour soprano, violon, oud, percussions, images et sons fixés, partition, Onoma Marseille 2015.

Id., *Zārani*, pour piano oud percussions et voix, Onoma, Marseille 2002.

al-Mutanabbī, *Dīwān Abī 'l-Ṭayyib Aḥmad ibn al-Ḥusayn al-Mutanabbī*, al-Maṭba'ah al-Sūriyyah, Bayrūt 1860.

Peillon, C., *Entretien avec Zad Moultaqa, par Catherine Peillon. Résonances poétiques chez un compositeur d'origine libanaise qui évolue dans l'univers de la musique contemporaine*, dans "La pensée de midi", 28, 2 (2009), pp. 126-131.

Piana, R., *Roberto Piana incontra Aldo Ciccolini*, Documenta, Cargeghe 2010.

Ruocco, M., *Storia del teatro arabo. Dalla nahḍah a oggi*, Carocci, Roma 2010.

Rigaudière, P., *Reportage de La Passion d'Adonis par Zad Moultaqa*, dans "France Musique" (2 mai 2016), consulté le 10 décembre 2019, <https://www.francemusique.fr/emissions/le-magazine-de-la-contemporaine/l-invite-jean-luc-herve-8311>.

Righini, P., *La musica araba nell'ambiente, nella storia e le sue basi tecniche*, Zanibon, Padova 1983.

Salah Kayali, Z., *Est-ce le texte qui porte la musique ou la musique qui porte le texte ?*, dans "L'Orient et le jour" (12 octobre 2015), consulté le 10 décembre 2019, <https://www.lorientlejour.com/article/948962/est-ce-le-texte-qui-porte-la-musique-ou-la-musique-qui-porte-le-texte-.html>.

Id., *Zad Moultaqa*, Geuthner, Paris 2016.

Sibilio, S., traduction des extraits poétiques d'*al-Kitāb II* d'Adonis, pour le spectacle de Zad Moultaqa, *La Passion d'Adonis*, Teatro Civico della Spezia, 24 mars 2017 (Travail non publié).

Soyeux, M., *Une « Passion » syrienne*, dans "La Croix" (23 mars 2016), consulté le 10 décembre 2019, <https://www.la-croix.com/Une-Passion-syrienne-2016-03-21-1100748186>.

Tallgren, J., *Tombeau pour New York*, Music Finland, Helsinki 2013.

Touma, H.H., *La musica degli arabi*, Sansoni, Firenze 1982.

Vernay, M.-C., *Les antipodes au firmament*, dans "Libération" (14 mars 2008), consulté le 2 novembre 2020, https://next.liberation.fr/culture/2008/03/14/les-antipodes-au-firmament_67284.

Sitographie

Site officiel du compositeur Zad Moultaqa, www.zadmoultaqa.com.

Entretiens

Entretien avec Zad Moultaqa par B. Migliore, Festival de Chaillol, 22-23 juillet 2017.