



**HAL**  
open science

# Une relecture métaphorique de la greffe dans *La scala del cielo* de Zad Moultaka

Brigida Migliore

► **To cite this version:**

Brigida Migliore. Une relecture métaphorique de la greffe dans *La scala del cielo* de Zad Moultaka. *Euterpe*, 2018, 31-32. hal-02970001

**HAL Id: hal-02970001**

**<https://hal.science/hal-02970001v1>**

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 relecture métaphorique de la greffe dans *La scala del cielo* de Zad Moultaqa

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

Cette étude propose des réflexions concernant la métaphore de la greffe en musique, sur la base de l'idéologie philosophique élaborée par Jacques Derrida. L'originalité de sa pensée éloigne la signification du terme de sa véritable source agricole, pour la transférer vers la description d'un discours artistique plus large, étant liée au texte littéraire. Nous avancerons une adaptation à la musique à partir des fondements de cette théorie qui sera examinée en particulier dans l'une des compositions de Zad Moultaqa, avec quelques démonstrations analytiques. S'agissant d'une métaphore la conception-même du philosophe français, nous aspirerons à reprendre les principes et les méthodes sur le texte musical.

Parmi les diverses reproductions de la nature (et de ses artifices) en musique, l'acte de l'imiter est une tendance qui pourrait inclure la greffe. À l'origine technique biologique, elle désigne un processus de multiplication qui consiste à implanter un tissu dans un autre tissu pour que celui-ci continue à croître en faisant corps avec le premier<sup>1</sup>. La botanique est la science qui a pratiqué en premier cette technique, dans les branches de l'horticulture et l'arboriculture. Au fur et à mesure, la greffe a été aussi exportée vers d'autres sciences comme la médecine<sup>2</sup>.

Dans les différentes disciplines, l'application de la greffe fonctionne à travers la métaphore. Cette notion est mise en jeu chaque fois que nous employons un concept loin de son contexte d'origine<sup>3</sup>. La métaphore possède donc un double effet : elle apporte un enrichissement à la discipline en question, mais en même temps, fonctionnant loin de ses propres sources linguistiques (et sémantiques), elle implique une perte de l'état originaire de l'image (abstraite ou concrète) évoquée. Elle provoque des changements, sa réussite est subordonnée aux adaptations adéquates auxquelles le concept en question se soumet pour avoir une nouvelle existence dans un contexte différent.

Des brefs éclaircissements sur certains aspects linguistiques seraient nécessaires pour expliquer le choix du terme « greffe » dans cette recherche. Ce phénomène a toujours existé en musique sous diverses acceptions. La richesse d'une langue<sup>4</sup> nous donne plusieurs solutions parmi lesquelles : influence, mélange, croisement, métissage, hybridation et d'autres. Ces mots décrivent une tendance au rapprochement, mais n'en spécifient ni les modalités ni la profondeur. La volonté de promouvoir l'emploi de l'expression « greffe » dans le lexique musicologique dérive de l'adaptation difficile des mots cités, et très utilisés, à la typologie de concept et d'analyse que nous voulons proposer, dont la formulation aura lieu par la suite. La greffe, dans la métaphore musicale, peut sous-tendre les signifiés des autres termes cités et arrive également à dépasser les ambiguïtés des aspects péjoratifs (comme dans le cas d'« hybridation<sup>5</sup> »). Ce mot ne désigne plus les informations peu

---

<sup>1</sup> Malgré il existe une nette différence entre la greffe botanique et celle médicale sous divers aspects, ces techniques se développent à travers les phases indispensables de l'incision et de la jointure. Dans les deux cas, le principe est de mettre en relation deux corps (deux tissus) en créant un espace de cohésion. Cf., « greffe » et « transplantation », Dictionnaire *Larousse Médical*, Paris, Larousse, 2006, p. 421, 1021 ; « greffe », *Atlif. Le trésor de la langue française informatisé*, dictionnaire en ligne, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

<sup>2</sup> Dans ce dernier contexte, il s'agit de transférer sur un individu (le receveur) un tissu ou un organe prélevé sur lui-même ou sur quelqu'un d'autre (le donneur).

<sup>3</sup> En tant qu'enrichissement conceptuel, elle sous-tend implications, références et allusions à des éléments extérieurs qui correspondent à ce qui est appelé « non-dit ». Ce « non-dit » reste caché, mais constitue la partie indispensable pour repérer les relations, afin de comprendre le sens. La transposition d'un concept d'un domaine à un autre implique un emprunt de mots et de méthodes, ou plus proprement au sens aristotélicien, un emprunt de « forme » et de « substance ».

<sup>4</sup> Dans ce travail, nous prenons en considération les possibilités de la langue française (avec ses emprunts).

<sup>5</sup> Sa dérivation du latin « *hybrida* » renvoie aux caractéristiques de sang-mêlé et de provenance mixte (avec des références zoologiques, mais humaines aussi), proposant souvent une connotation négative pour représenter le direct contraire de « pur ».

définies : son origine scientifique vise à étudier la spécificité des données non seulement au niveau de la génétique des composants, mais en s'élargissant à l'analyse des différents niveaux de l'observation de l'œuvre musicale.

Le terrain où la greffe opère, comme nous l'avons mentionné précédemment, n'est pas exclusivement le domaine des sciences. Elle a pu trouver son application dans de très nombreuses disciplines : de l'articulation mentale du langage<sup>6</sup>, aux hybrides scientifiques de la littérature, aux créations artistiques d'éléments hétérogènes, aux élaborations mixtes des arts de la scène<sup>7</sup>. La greffe est un processus que les arts s'approprient avec intérêt pour orienter leurs démarches de création. Il s'agit d'une *mimesis* des opérations qui concernent les êtres vivants et la possibilité de changements, de modifications et de prolongement de la vie. En tant qu'imitation d'une pratique réalisée en nature, ce concept reprend les théories du « biomorphisme<sup>8</sup> ». En outre, étant une technique qui recrée artificiellement des processus empruntés aux sciences de la vie, justement dans son acception de « processus », elle est caractérisée par une organisation et un fonctionnement qui se développent selon des schémas propres aux organismes vivants. Ce phénomène rapproche la méthode de la greffe des doctrines organicistes<sup>9</sup>.

Le terme a vu accroître ses nuances sémantiques grâce aux réflexions de Derrida qui lui a reconnu la valeur de condition nécessaire de l'écriture : « Écrire veut dire greffer<sup>10</sup> ». Le philosophe de la déconstruction applique cette notion principalement au texte littéraire, mais ses intuitions peuvent se vérifier aussi dans d'autres types d'arts et d'actes créateurs. La greffe qu'il décrit s'avère comme une « violence appuyée et discrète d'une incision inapparente dans l'épaisseur du texte, insémination calculée<sup>11</sup> [...] » où les textes impliqués<sup>12</sup> se « transforment, se déforment l'un par l'autre, se contaminent dans leur contenu, tendent parfois à se rejeter<sup>13</sup> [...] », ils se soumettent à un changement qui les amène par le développement vers une totalité harmonique.

Derrida, pour la description de la greffe, se sert d'une autre image : le « surjet ». Ce mot est emprunté à la médecine et à la couture pour indiquer une technique d'union de deux tissus, bord à bord. Le même concept est transposé sur le plan textuel pour la description du tissu écrit, qui de ce fait devient hétérogène. Le tissu est alors secoué par les insertions qui arrivent de l'« extérieur » et qui créent du mouvement. Par ailleurs, l'emploi du mot « citation » dans l'œuvre de Derrida n'est pas un hasard. En effet, il se réfère à son sens étymologique qui provient du latin *cĭĕo*<sup>14</sup> qui signifie « donner le mouvement » : le texte selon le philosophe n'est pas une construction figée, au contraire, il semble le décrire comme une complexité de relations puisqu'il se présente « sans identité propre et ouvert sur son dehors<sup>15</sup> ». Par conséquent, l'écriture peut être considérée

---

<sup>6</sup> En linguistique, la greffe peut opérer notamment dans trois domaines spécifiques : le lexique, la syntaxe et les expressions idiomatiques. Elle est définie comme : « L'amalgame de deux ou plusieurs unités linguistiques de sorte que la physionomie de chacune soit plus ou moins directement identifiable. L'amalgame repose sur la base partielle d'une homophonie ou / et d'une dimension sémantique ». LEGALLOIS, Dominique, « Les greffes phraséologiques – ou quand la syntaxe se compromet », *Langages*, vol. 189, Collin, Paris, 2013, p.106.

<sup>7</sup> Cf., VAUDE, Johanna, « Greffe, fusion, hérédité. L'hybridation dans le cinéma expérimental contemporain », *Corps*, vol. 6, Dilecta, Paris, 2009, consulté le 13 novembre 2016, [www.cairn.info](http://www.cairn.info) [rubrique « revue »], p. 109-114.

<sup>8</sup> En effet, la greffe en musique se comporte, selon des aspects fondamentaux, « à la manière » de la greffe entre les êtres vivants. Elle prend donc la forme (*morphé*) de la vie (*bios*), et de son parcours qui se développe en nature.

<sup>9</sup> Cf., SCHLANGER, Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971 ; MATURANA, Humberto R., VARELA, Francisco J., *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Dordrecht, D. Reidel, 1980 ; VARELA, Francisco, *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Paris, Le Seuil, 1979.

<sup>10</sup> DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 395.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Derrida parle de « deux textes » comme des parties intégrantes d'un texte principal. *Ibid.*, p. 395.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Cĭĕo*, *cĭes*, *civĭ*, *citum*, *cĭĕre* : donner le mouvement, mettre en branle. GAFFION, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 305.

<sup>15</sup> KOFMAN, Sarah, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984, p.16.

hétérogène, la pluralité des textes réside dans sa nature, elle peut s'identifier avec la greffe : « L'hétérogénéité des écritures, c'est l'écriture elle-même, la greffe<sup>16</sup> ».

Cet aspect de la pensée de Derrida est réalisé par le biais d'une métaphore. L'idée de greffe<sup>17</sup> se situe dans le nouveau domaine de l'écriture, où elle perd l'intégrité de son sens originaire pour l'élargir et le réadapter. La métaphore peut s'amplifier, puisqu'elle peut être également relevée dans le « texte » musical. En effet, la musique et l'écriture<sup>18</sup> peuvent être considérées comme des arts aussi bien que des systèmes linguistiques<sup>19</sup> (exprimant différents types de communication), pour cette raison, il serait envisageable de trouver des similitudes<sup>20</sup> dans la construction de leurs langages. Concernant l'hétérogénéité du texte littéraire que le philosophe évoque, il est possible de remarquer que « l'écriture phonétique des *Nombres* se trouve entée dans des écritures de type non-phonétique. En particulier dans un tissu d'idéogrammes<sup>21</sup> [...] ». Ce même type de greffe, au sens derridien, peut se retrouver dans l'observation de la coparticipation de matériaux différents dans l'écriture musicale. Par exemple : elle se sert de symboles graphiques spécifiques pour indiquer les hauteurs et les valeurs ; pour exprimer l'intensité du son elle utilise des lettres ; pour indiquer la métrique ou la pulsation elle emploie des chiffres<sup>22</sup>. Il s'agit du principe de l'épaisseur du texte qui, grâce à la greffe, « s'ouvre ainsi sur l'au-delà d'un tout [...] sa profondeur est à la fois nulle et infinie. Infinie parce que chaque couche en abrite une autre<sup>23</sup> ».

En résumant, la greffe que Derrida explique décrit le texte comme une réalité plurielle, résultat de différentes interactions. En transposant cette observation, l'action de la greffe peut être aussi constatée dans la construction de la pensée finalisée à la création, en particulier concernant ses sources :

« [...] Toute séquence "se fait" par rapport à une autre provenant d'un autre corpus de sorte que toute séquence est doublement orientée : vers l'acte de la réminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture)<sup>24</sup> ».

---

<sup>16</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 396.

<sup>17</sup> Les écrits du philosophe français, en particulier le dernier chapitre de *La Dissémination*, montrent une image puissante de la greffe, une condition nécessaire et inévitable du texte, proposée dans son intégralité constitutive. Pour cette raison, nous défendons l'hypothèse de proposer l'appellation de « pangreffisme » derridien.

<sup>18</sup> L'écriture littéraire dont Derrida parle.

<sup>19</sup> Étant une question représentative du débat musicologique (encore de nos jours), cette affirmation reprend et résume les théories du philosophe napolitain Benedetto Croce, exposées notamment dans son œuvre « *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* » (« Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale »), Bari, Laterza, 1912. Sur la relation entre musique et langage : DUHAUTPAS, Frédérick « Au-delà du modèle linguistique en tant que paradigme structurel et expressif de la musique », [www.musicologie.org](http://www.musicologie.org) [rubrique : textes], particulièrement § 2.2.a.

<sup>20</sup> Dans ce cas, nous voulons situer le discours sur des assimilations, non sur des identités. Nous précisons aussi que cette démarche de corrélation, mise en pratique par l'emploi de la métaphore, veut se brancher aux pratiques plurielles d'analyser la musique. Pour citer Jean-Jacques Nattiez : « [...] La musique est un "fait musical total" qu'elle est faite de structures sonores, qu'elle est plongée dans l'histoire, la société et la culture, et qu'elle résulte de stratégies créatrices et déclenche des stratégies perceptives. De ce fait, le musicologue a besoin de tendre la main à des disciplines qui existent à côté de la sienne : l'histoire (et toutes ses branches spécialisées), la linguistique, la sociologie, l'anthropologie, la psychologie, la neurobiologie [...] ». NATTIEZ, Jean-Jacques, *Profession musicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 19-20.

<sup>21</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 396.

<sup>22</sup> Une autre preuve pourrait être retrouvée dans la musique vocale : l'inséparable union du son à la parole, et aux syllabes, représente la coexistence indivisible de deux réalités qui ailleurs mènent une autre vie (les mots peuvent vivre sans musique et la musique sans les textes). Cela concerne le « code » de l'expression musicale, mais il est possible de remarquer que les « messages » musicaux (et leur origine) se présentent aussi dans un état intrinsèquement lié à la greffe. Par exemple, l'origine d'une musique trouve souvent son inspiration en dehors de son domaine : les compositions s'inspirent fréquemment d'un idéal, d'un sentiment, d'une image, donc d'entités qui ne sont pas musicales elles-mêmes mais qui vont insérer leur puissance émotionnelle dans le matériel strictement musical (notes, valeurs, intensités, etc.). Ce niveau d'analyse peut aussi être considéré comme une greffe, par l'insertion d'éléments extérieurs au système musical.

<sup>23</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 397.

<sup>24</sup> KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 182.

En conséquence, la création musicale, aussi bien que celle littéraire, est une éternelle confrontation et un éternel renvoi à des éléments pris dans d'autres contextes. La dynamique intertextuelle revient pour soutenir la greffe : le processus de création devient un espace ouvert à la pénétration d'éléments extérieurs. Ce phénomène se réalise car la greffe est le *medium* qui « permet de saisir et d'établir la logique interne d'une structure textuelle et la possibilité toujours présente d'ouverture du *contexte* dans lequel le texte est inséré<sup>25</sup> ».

Pour clarifier le fonctionnement de la greffe, il faut, d'abord, décrire ses deux composantes : il existe l'élément qui accueille et l'autre qui rentre dans la structure constitutive du premier. En biologie, un élément A (le porte-greffe, base du processus, souche mère) accueille dans sa constitution un (ou plusieurs) élément(s) B (le greffon, insertion)<sup>26</sup>. Dans les métaphores artistiques et musicales, les deux agents peuvent être d'origine et d'essence différentes<sup>27</sup>. La manière d'intégration réelle des greffons dans le porte-greffe reste renfermée dans le concept de l'imprévisibilité du résultat, loi commune à la reproduction de tous les organismes vivants : « Un texte étranger rentre dans le réseau de l'écriture : celle-ci l'absorbe suivant des lois spécifiques qui restent à découvrir<sup>28</sup> ».

La philosophie de Derrida montre une image innovatrice de la greffe qui devient une représentation de l'ouverture et de la multiplicité des constituants d'un texte. Encore une fois, à travers la métaphore, l'évolution de ce concept nous permet d'obtenir un autre outil pour rechercher et pour étudier les critères d'hétérogénéité dans certains types de musiques. Mais, d'ailleurs, l'adaptabilité de ce mot à la description des créations artistiques est déjà présente dans son étymologie : le terme « greffe » est le descendant direct des formes de l'ancien français comme « *graife* », « *greife* », « *grafe* », ces expressions dérivent du latin *graphium* qui signifie « poinçon ». Leur première matrice est le verbe grec « *γράφω* » [*grapho*] qui peut indiquer l'acte de « graver », « peindre » ou « écrire ». En effet, « greffer » signifie, « graver », donc effectuer une incision et une jointure sur un corps afin de créer une ouverture dans son cercle vital et de lui permettre d'« écrire » une nouvelle vie à travers de nouveaux contacts. Cela détermine en quelque sorte un processus de création. En outre, comme Derrida l'explique, l'action de la greffe n'agit pas seulement sur l'écriture du texte, mais aussi sur la lecture :

« Le lecteur, en effet, intervient dans le discours du texte qu'il interprète, en s'y introduisant avec son propre *contexte* et, en même temps [réciproquement], en greffant le discours du texte dans son contexte, dans l'intention de saisir le fonctionnement ou bien pour produire et vérifier la signification<sup>29</sup> ».

---

<sup>25</sup> D'ALESSANDRO, Paolo, « Oltre Derrida. Per un'etica della lettura », in D'ALESSANDRO, Paolo, POTESTIO, Andrea (dir.), *Su Jacques Derrida : Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, Milan, LED, 2008, p. 29 (traduction de B. Migliore).

<sup>26</sup> Le Dictionnaire *Larousse* de la langue française présente différentes significations des deux éléments constitutifs de la greffe, nous en reportons les deux premiers liés au domaine botanique. Le porte-greffe est une « plante qui reçoit, dans une greffe, le greffon et qui est d'une espèce voisine de celle du greffon », alors que le greffon est représenté comme un « bourgeon implanté sur une autre plante (porte-greffe ou sujet) en vue de réaliser une greffe ». De ce fait, l'un constitue l'élément de base sur lequel l'autre s'insère pour mettre en œuvre le procédé de la greffe, comme receveur et donneur. « Porte-greffe » et « greffon », *Dictionnaire Larousse en ligne*, consultés le 10 janvier 2018.

Nous voudrions remarquer qu'entre le couple des termes botaniques et le couple de termes médicaux, il y a un rapport de proportion. En effet, la fonction de relation entre « porte-greffe » et « greffon » est parallèle à celle de « receveur » et « donneur ». Nous pouvons déduire qu'il s'agit d'une relation de proportionnalité, d'où nous pouvons tirer la formule du type «  $X : Y = A : B$  », où X est le porte-greffe qui est à Y, le greffon, ce que le receveur (A) est au donneur (B), étant donné que X et A représentent les éléments de départ sur lesquels le procédé peut s'installer, alors que Y et B sont les composants étrangers qui s'insèrent sur la structure présentée par X et A. Il est important de souligner qu'il faut considérer cette proportionnalité selon les actions de ces agents, en tenant compte qu'ils représentent deux aspects différents, mais parallèles, de la même situation : les « objets » (matériaux, « porte-greffe » et « greffon ») d'une part et les « sujets » (« receveur » et « donneur ») d'autre part.

<sup>27</sup> En botanique et en médecine, au contraire, il faut que les composantes aient des caractéristiques de compatibilité plus accentuées que dans les arts, pour ne pas risquer le rejet. La situation en musique est différente car l'immatérialité de cet art pousse plus loin les possibilités des résultats des rencontres entre entités diverses.

<sup>28</sup> KRISTEVA, Julia, *op. cit.*, p. 182

<sup>29</sup> D'ALESSANDRO, Paolo, *op. cit.*, p.30 (traduction de B. Migliore).

Cette lecture s'avère être la dimension où le texte est interprété et où il crée son sens<sup>30</sup>, elle peut coïncider avec un certain type de travail analytique :

« La lecture ressemble alors à ces radiographies qui découvrent sous l'épiderme de la dernière peinture, un autre tableau caché : du même peintre ou d'autre peintre, peu importe, qui aurait lui-même, faute de matériaux ou recherche d'un nouvel effet utilisé la substance d'une ancienne toile ou conservé le fragment d'une première esquisse. Et sous cette autre, etc. Compte tenu de ce qu'à gratter cette matière textuelle, qui semble faite ici de mots, parlés ou écrits, vous reconnaissez souvent la description d'un tableau sorti de son cadre, autrement cadré, repris, après effraction, dans un quadrilatère à son tour, sur un de ses côtés, fracturé<sup>31</sup> [...] ».

En voulant considérer la greffe comme instrument d'analyse, aussi bien que de constitution d'une création, il nous semble pertinent de proposer son application à l'œuvre musicale de Zad Moultaqa. Né en 1967, au Liban, il quitte son pays en raison de la situation politique et arrive à Paris pour terminer sa formation musicale au CNSMD. Plus tard, il abandonne une carrière pianistique bien engagée pour se consacrer à la composition<sup>32</sup>. Il poursuit une recherche sur le langage musical, intégrant les techniques de l'écriture contemporaine à la tradition orale de la musique arabe<sup>33</sup>, deux mondes apparemment lointains dont il essaye de résoudre la dualité à travers des solutions personnelles, afin de réaliser un possible équilibre.

La composition choisie, pour une lecture pratique de la métaphore de la greffe, est *La scala del cielo* (« L'escalier du ciel »), pour piano et chœur. Conçue en 2006, cette œuvre s'inspire du *Livre des Morts* des anciens Égyptiens<sup>34</sup>, le livret est en italien<sup>35</sup>. Le sujet concerne l'au-delà selon la religion de l'Égypte ancienne, en citant de nombreuses divinités liées à la vie, à la mort et à ce qu'il y a après la mort. Le titre de cette pièce est emblématique puisque le « ciel » dont elle parle est l'entité naturelle-immatérielle qui constituait la collocation de l'au-delà (dans les textes égyptiens les plus archaïques) et qui fonctionnait comme intermédiaire entre l'humain-physique et le surhumain-transcendant. Pour cette description, le compositeur désigne des voix et un piano comme protagonistes. Ce choix sera remarquable dans la conduite de la composition, car ces acteurs auront des connotations particulières oscillant entre les échos de la tradition arabe et les caractères de la musique occidentale.

À ce propos, nous pouvons observer l'emploi caractéristique du piano : le compositeur prévoit deux instrumentistes, un pianiste<sup>36</sup> et un percussionniste. Ce dernier se servant de plusieurs outils<sup>37</sup>, s'occupe d'« explorer les possibilités infinies qu'il [le piano] recèle à l'intérieur<sup>38</sup> ». Les deux

---

<sup>30</sup> *Ibid.* (traduction de B. Migliore).

<sup>31</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 397.

<sup>32</sup> Cf., SALEH KAYALI, Zeina, « Zad Moultaqa », in *Figures musicales du Liban*, Paris, Geuthner, 2016.

<sup>33</sup> Le compositeur a poursuivi cette recherche en particulier pendant le début de son activité compositionnelle. Cependant, dans les dernières années, il est possible de remarquer qu'il a beaucoup évolué sa manière de composer, sans oublier ses origines musicales.

<sup>34</sup> Cette composition n'est pas la seule où Moultaqa s'inspire des Livres des morts. Une autre pièce qui est incluse dans le même disque « Visions » (MOULTAKA, Zad, *Visions*, CD-Rom, Marseille, Onoma, 2007), *Neb Ankh* (2007) pour voix solo et électroacoustique, s'inspire du Livre des sarcophages des anciens Égyptiens. *Sortir un jour*, créé en mai 2018, est un *oratorio* sur le même sujet. Une autre composition s'inspire du Livre des morts tibétain, *Um* (2016) pour deux ensembles & électronique, six chanteurs, onze instrumentistes. Il est donc possible de déduire un intérêt particulier du compositeur pour le sujet de l'au-delà.

<sup>35</sup> La couverture de la partition indique dans l'un de ses sous-titres : « extraits de "Il Libro dei Morti degli Antichi Egiziani" ». Il semble donc que le compositeur ait choisi le texte de la traduction italienne du Livre des morts Égyptien. MOULTAKA, Zad, *La scala del cielo* (partition), pour chœur mixte et piano, Marseille, Onoma, 2006, couverture.

<sup>36</sup> Au sens classique et usuel du terme.

<sup>37</sup> Les outils que Zad Moultaqa énumère, dans la page de description des effectifs, sont : « 1 mailloche, 1 tige en bois, 1 tige en bois à laquelle sont pendues par des fils des balles de ping-pong (entre 3 et 5), 1 guirlande de crayons en bois, 1 plectre ». En outre, dans le corps de la partition, il demande aussi de frotter les cordes du piano avec une « pièce de monnaie » (mes. 43) et avec « la paume de la main » (mes. 72). Cf., MOULTAKA, Zad, *op. cit.*

<sup>38</sup> SOLOMOS, Makis, « Écouter les Visions de Zad Moultaqa », *Visions*, notice du disque de Zad Moultaqa, Paris, L'empreinte digitale, 2008, p. 6.

différents modes de jeu sont écrits sur deux portées différentes, « Piano » et « Piano à l'intérieur<sup>39</sup> ». Un tel emploi de l'instrument montre une connaissance raffinée des techniques contemporaines<sup>40</sup>. La structure de cette œuvre suit l'extrait littéraire duquel elle s'inspire. Chacun des cinq couplets du texte devient un épisode musical particulier. À ce sujet, il est possible de mettre en évidence l'importance de la poésie et de la voix dans la pensée de Moultaqa<sup>41</sup>. Le début de l'œuvre propose une introduction pianistique, où l'instrument utilise ses registres extrêmes comme évocation des percussions<sup>42</sup>, le registre grave joue des *clusters* alors que l'aigu présente un profil mélodique, ponctué par des sons percussifs de l'intérieur du piano à partir de la mesure 12.

---

<sup>39</sup> MOULTAKA, Zad, *op. cit.*, p. 1. Sur la considération du compositeur concernant l'intérieur du piano : « L'intérieur du piano m'a toujours fasciné. Il m'a toujours fait l'impression d'un personnage antique ou bien d'une grosse bête monstrueuse, qui a oublié son visage premier ». SOLOMOS, Makis, *op. cit.*, p. 6.

<sup>40</sup> Moultaqa est un autodidacte qui s'est beaucoup servi de l'observation des grands compositeurs de l'histoire de la musique occidentale pour réaliser des solides connaissances techniques. Cf., SALEH KAYALI, Zeina, *op. cit.*, p. 35. D'ailleurs, ces connaissances deviennent importantes dans l'actualisation de la greffe avec ses souvenirs musicaux appartenant aux années passées au Liban. Elles constituent la matrice du développement d'un style très personnel, une véritable manière de « manipuler » sagement les producteurs de musique (instruments et voix). En particulier, l'attention pour les sonorités de l'intérieur du piano et pour les possibilités sonores infinies de la voix poursuit un chemin ouvert pendant le XX<sup>e</sup> siècle, patrimoine musical que le compositeur a étudié soigneusement pour puiser son inspiration.

<sup>41</sup> Selon Moultaqa, la voix est l'instrument le plus ancien, l'instrument primordial qui appartient à la nature puisqu'il naît à l'intérieur de quelques-uns de ses « produits » (les animaux ou l'homme). Cet instrument est naturellement déjà prêt à l'usage : « La voix est le premier instrument. Je pense que la première obsession des hommes préhistoriques était l'imitation des sons de la nature, seul moyen d'approcher le monde mystérieux et magique, et tentative de pactiser avec ses forces effroyables ». Cette considération est fortement liée à la conception de la langue/texte dans la pensée du compositeur, puisqu'une langue est un ensemble de sons qui présentent des caractéristiques particulières, une musicalité naturelle et différente par zone géographique. D'après lui, « Le texte devient un prétexte [...] ce qui permet une grande liberté face aux mots qui peuvent se désintégrer ou se compresser pour ne garder que leur énergie interne ». PEILLON, Catherine, « Entretien avec Zad Moultaqa. Résonances poétiques chez un compositeur d'origine libanaise qui évolue dans l'univers de la musique contemporaine », *La pensée de midi*, n° 28, Actes Sud, Arles, 2009, p. 127 et 128.

<sup>42</sup> Ces sons percussifs sont définis par Makis Solomos comme des « bombes ». SOLOMOS, Makis, *op. cit.*, p. 6-7. D'ailleurs, il faut souligner que le compositeur évoque souvent dans sa musique ses souvenirs de guerre, surtout à travers les percussions ou les sons percussifs, notamment dans le piano, son véritable instrument. Cf., KHILANI, Leila, *Zad Moultaqa*, film documentaire, Paris, La Huit, 2003.

The image displays a musical score for three vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. The vocal staves are mostly empty, indicating rests. The piano part is written in a vertical style, with a long, repeating ostinato motif in the right hand, marked *PPP* and *(S)*. The left hand provides a harmonic accompaniment. Above the piano part, there are two lines of text: "mailloche de grosse caisse" and "avec un plectre tout au bout des cordes aigues en dehors de la résonance des cordes". The score is for measures 12-14.

Exemple 1 : Zad Moultaqa, *La scala del cielo*, mes. 12-14.

Verticalité de l'écriture pianistique.

© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

À la mesure 25, le chœur, avec les pupitres de soprano, alto (*divisi*) et ténor, chante une mélodie qui évolue par demi-tons et tons, entre les notes ré<sup>b</sup>, ré, mi<sup>b</sup>. Ces répétitions de notes caractérisent le parcours mélodique qui se rapproche des sonorités évoquant les musiques traditionnelles arabes, en décrivant un « éternel aller-retour<sup>43</sup> » entre les mêmes sons. L'horizontalité qui en dérive se greffe<sup>44</sup> sur l'écriture verticale du piano dont le motif, cycliquement répété, est un long *ostinato*. Malgré l'hétérogénéité du matériel vocal et pianistique, l'ensemble crée un résultat d'une pâte sonore unitaire, où tout est enchaîné horizontalement et verticalement. La capacité d'instaurer un équilibre, entre des composantes de nature différente, correspond au « surjet » derridien. Dans ce cas, il détermine la coexistence des divers contenus portés par les voix et l'instrument qui peuvent figurer comme des éléments indépendants, à une première analyse<sup>45</sup>. Ils se comportent comme des pièces de puzzle ayant une existence accomplie mais en étant aussi des parties intégrantes, inséparables et nécessaires au projet compositionnel.

<sup>43</sup> Dans le film documentaire de Leila Khilani sur Zad Moultaqa, le compositeur, en expliquant sa manière de composer, dit : « Je suis dans un espace qui est entre deux feux. C'est un éternel aller-retour, entre deux choses qui sont en même temps contradictoires en même temps complémentaires [...] », il se réfère à ses deux principaux univers d'inspiration : la musique contemporaine et les sonorités arabes traditionnelles. KHILANI, Leila, *op. cit.*

<sup>44</sup> Ce passage de la partition montre un exemple de greffe : dans un même texte (la partition en question) il est possible de retrouver des éléments différents renvoyant à deux langages divers (l'un présenté aux voix et l'autre au piano). Ils appartiennent au même « discours » musical et constituent l'image d'une pensée. Ils coexistent en créant un amalgame.

<sup>45</sup> La fonction du surjet est donc celle d'équilibrer le mouvement apporté par les « citations » (au sens derridien de « insertions d'éléments » et de « mouvement »), de produire une synthèse.



The image shows a musical score for three voices and piano. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics "ff o tu dea" and a fermata over "dea". The piano part is at the bottom, with dynamics "f" and "mf". The score shows horizontal vocal lines and vertical piano accompaniment.

Exemple 2 : Zad Moutaka, *La scala del cielo*, mes. 25-27.

Horizontalité vocale et verticalité instrumentale.

© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

Les voix procèdent ensemble, presque dans le couplet entier, par homorythmie<sup>46</sup>, en syncopes ou en groupes irréguliers, poursuivant le parcours horizontal. Leur dessin vocal est solennel et devient de plus en plus sévère. Les effets du jeu à l'intérieur du piano créent des sonorités métalliques qui donnent des impressions presque « électroniques », comme aux mes. 12 et 43<sup>47</sup>. La linéarité mélodique est cassée brusquement par des *clusters* vocaux et par des passages de *Sprechgesang* aux mes. 34 et 70 (avec la participation des basses).

<sup>46</sup> Sauf le procédé antiphonaire entre voix masculines et féminines des mes. 40-42.

<sup>47</sup> La volonté d'obtenir ces sonorités se manifeste par des indications spécifiées dans la partition, par exemple : à la mes. 12, le frottement des cordes doit se produire « avec un plectre tout au bout des cordes aiguës en dehors de la résonance des cordes » ; à la mes. 43, il faut « glisser sur les cordes graves avec une pièce de monnaie ». MOULTAKA, *Zad*, *op. cit.*, p. 2 et 5.

Exemples 3-4 : Zad Moutaka, *La scala del cielo*, mes. 33-34 et 70.

*Clusters et Sprechgesang* vocaux.

© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

Les éléments hétérogènes observés peuvent mettre en évidence le fait qu'en musique, le porte-greffe et le greffon ont la même fonction que dans les sciences ou dans le texte<sup>48</sup>. La pénétration de l'un dans l'équilibre de l'autre peut générer des modifications dans leurs structures internes puisque le contact suppose l'adaptation, pour mettre en place une reconstruction et obtenir un nouvel équilibre.

« Chaque texte greffé continue d'irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain. Il est défini (pensé) par l'opération et à la fois définissant (pensant) pour la règle et l'effet de l'opération<sup>49</sup> ».

Jusqu'à cette partie de la composition, il semble que le porte-greffe soit la structure intellectuelle occidentale. Plusieurs aspects confirment ce constat : mise à part la gestion expérimentale du piano<sup>50</sup>, dans les voix de claire mélodicité philo-arabe nous pouvons en observer une adaptation nettement occidentale<sup>51</sup>.

Le deuxième couplet (mes. 71) est contrapuntique : sopranos, altos et ténors entrent l'un après l'autre, suivis des basses. Chacune des voix chante des textes différents, en évoquant la tradition des motets. Le profil mélodique est caractérisé par des mordants, des demi-tons, des quarts de ton<sup>52</sup>, des brefs *glissandi*, des syllabes « entre chanté et parlé<sup>53</sup> ». Ces matériaux et leur gestion, avec le

<sup>48</sup> Toujours entendu au sens derridien.

<sup>49</sup> DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 395. Pour souligner ce concept, nous renvoyons à la citation proposée précédemment, note de bas de page n.13.

<sup>50</sup> Dont il ne faut pas oublier de mentionner l'écriture dissonante.

<sup>51</sup> L'acte d'écrire une mélodie qui évoque les sonorités et les intervalles de la musique arabe représente déjà une action d'appropriation occidentale puisque cette tradition musicale est principalement orale.

<sup>52</sup> Les greffons philo-arabes sont employés aussi dans une écriture clairement occidentale, le contrepoint.

<sup>53</sup> MOULTAKA, Zad, *op. cit.*, p. 7.

contrepoint en imitation libre et l'apport du registre grave du piano, contribuent à créer un effet de tourbillon, un *cielo* nuageux qui se prépare à la tempête, avec des tonnerres lointains<sup>54</sup>.

Le troisième couplet (mes. 102) débute avec l'indication « menaçant et ludique<sup>55</sup> » ; dans ce commencement, la sonorité est plus faible puisque le chœur s'exprime dans le registre du parlé, par la déclamation. Le démon Rerek est repoussé avec des voix qui ne chantent plus, elles théâtraliment *a cappella*, ensemble ou en petits groupes, en exagérant les effets que le texte évoque. Par exemple, à la mes. 105 des « rires rapides bouche fermée dans les aigus<sup>56</sup> » des sopranos sont une conséquence de l'indication donnée au début de ce couplet. De même, à la mes. 108, la croche d'« étonnement » renforce l'intention de théâtralisation. Des consonnes sont très marquées, comme le « s » de *serpente* ou un « m » interprété « comme un rugissement<sup>57</sup> ». La dramatisation se sert aussi d'indications comme « taper du pied » (mes. 108) ou « faire trembler la main devant la bouche » (mes. 106) : le compositeur utilise ces expédients pour que le passage, sans notes<sup>58</sup>, soit plus réaliste. Les sons de l'intérieur du piano s'insèrent dans les pauses narratives ; à la conclusion du couplet, le piano suit l'indication « étouffer la corde tout près des chevilles » (mes. 119) pour accompagner le discours des voix avec « une monodie dans le registre médium grave, qui combine les notes du tétracorde en tempérament égal (fa#, sol#, la, sib)<sup>59</sup> ».

Ce tétracorde sera le composant dominant du couplet suivant, le quatrième, qui commence à la mes. 134 comme une chansonnette enfantine<sup>60</sup> : les voix chantent *a cappella* sur un *recto tono* et alternent avec des *intermezzi* du piano *solo* qui intervient pour donner la scansion des vers. Dans les retours des parties vocales, il est possible d'observer différentes combinaisons des voix effrayées, décrivant les démons qui s'approchent. Dans l'ordre : un jeu conduit par les sopranos et les ténors avec des interventions périodiques des altos et des basses (mes. 134-139) ; une ligne principale chantée par les voix féminines, accompagnées par un dessin *aggravato* des autres pupitres en syncope sur une note répétée, avec un emploi de mordants rappelant le premier couplet (mes. 146-149) ; un parcours homorythmique qui réunit les voix et commence à introduire des éléments importants pour le passage suivant, comme le parlé-chanté et les pupitres *divisi* (mes. 164-170, dans les dernières mesures il s'agit d'une homorythmie partielle). Les ténors et les basses procèdent en contrepoint (mes. 172), avec une mélodie oscillant entre ton/demi-ton/quart de ton, accompagnées de *clusters* graves et des notes du même tétracorde, varié à nouveau. Nous assistons encore à une compénétration d'éléments de différentes provenances. Ils se présentent juxtaposés à partir de la mesure 134, pour arriver à se superposer à la mesure 168.

La *coda* de cette section propose un geste sonore qui déclame le nom du dieu Sek, avec des croches et des demi-soupirs. Ce dessin se propage à toutes les voix et, soutenu par les *clusters* et d'autres effets, provoque un résultat chaotique rappelant l'image sonore de la pluie (mes. 181-198). Les rythmes se complexifient, les sections de voix se multiplient (jusqu'à 18), en faisant évoluer les syllabes prononcées<sup>61</sup>.

---

<sup>54</sup> L'image de cette atmosphère est renforcée grâce à l'apport des sons produits par l'intérieur du piano : avec les différentes percussions des cordes et par les *clusters* rythmiques en résonance, joués sur la touche de l'instrument.

<sup>55</sup> MOULTAKA, Zad, *op. cit.*, p. 11. La même indication du « ludique » n'est pas nouvelle, elle se trouve aussi dans la partition de *Neb Ankh* (MOULTAKA, Zad, *Neb Ankh*, pour voix et électroacoustique [version soprano], Marseille, Onoma, 2007, p.7). Comme ces deux œuvres s'inspirent du sujet de l'au-delà, il est possible que le compositeur ait trouvé l'occasion de « se moquer » un peu d'un thème tellement sérieux, puisque selon lui, ce texte « parle de la mort de manière très ludique ». SOLOMOS, Makis, *op. cit.*, p. 6.

<sup>56</sup> MOULTAKA, Zad, *La scala del cielo* (partition), p. 11.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Le texte de ce couplet est constitué de sons indéterminés.

<sup>59</sup> Il s'agit du tétracorde du mode (maqām) Sabā. SOLOMOS, Makis, *op. cit.*, p. 7.

<sup>60</sup> « [...] Le chœur chante comme une comptine ». *Ibid.*

<sup>61</sup> Le mot « Sek » dans ses infinies répétitions change sa structure, se fragmente en s'évoluant en : *siki - shek - kik*.

196

Exemple 5 : Zad Moutaka, *La scala del cielo*, mes. 196-197.

Multiplication des voix des différentes sections.

© Avec l'aimable autorisation des éditions Onoma.

Le dernier couplet (mes. 202) est introduit par des *clusters* au piano. Leur re-présentation constitue un lien important avec le couplet précédent. Grâce à ce type d'accompagnement, ces deux dernières strophes sont enchaînées. L'ambiance est sévère et évoque un *dies irae* où les vers sont chantés en fragments intercalés de *clusters*. La mélodie vocale, des différents passages du texte, descend chromatiquement et ralentit progressivement. La verticalité, obtenue grâce à la superposition homorythmique des parties, donne une impression presque organistique : les sections vocales se dédoublent, les accords dérivés sont très riches, bien que dissonants. L'alternance piano-choeur continue tout en perdant puissance et intensité jusqu'à la mes. 232 où, après un silence total, les

voix en parlé-chanté émergent en disant « *verità, giustizia*<sup>62</sup> », les mots clés de l'œuvre entière, ceux que seulement l'action du « ciel » pourra accomplir.

La composition, dans son ensemble, expose une oscillation savante entre une implantation occidentale et des renvois à la tradition arabe. La métaphore de cette tendance de la musique est lisible d'après le fonctionnement de la greffe, que nous avons énoncé précédemment, dans l'acception derridienne. L'organisation montre distinctement que le porte-greffe est représenté de la « manière » compositionnelle occidentale, que dans ce cas se présente comme érudite de nombreuses techniques (celle du contrepunt, du choral, de la complexification rythmique, des différentes possibilités de production du son, etc.) et liée à un tempérament égal flexible qui permet les insertions mélodiques du patrimoine arabe. Ces greffons passent des voix à l'instrument caractérisant les sonorités, tout au long de la composition<sup>63</sup>.

À ce niveau, élevé de la contingence de la matière, les deux éléments distincts, le porte-greffe et le greffon musicaux, entrent en contact, chacun avec son identité. C'est le compositeur qui détermine l'ouverture du bagage chromosomique des objets en jeu : l'acte de création subjectif permet de comprendre, selon les particularités spécifiques, comment ils peuvent écartier les mailles de leur tissu constitutif et trouver une « plaie », afin que l'union ait lieu pour s'offrir à l'échange avec « l'autre » et au changement consécutif de leur structure.

La technique de la greffe dans l'œuvre de Moultaqa est un phénomène particulier. Ce phénomène s'avère être une réaction. Une réaction qui résume des musicalités différentes, acquises dans des moments de vie différents. Une réaction qui a provoqué une manière particulière de « sentir », et de s'exprimer dans la création. Un parcours qui a été défini comme « génétique<sup>64</sup> ».

Plus particulièrement, l'œuvre choisie décrit aussi la versatilité de la métaphore d'origine naturelle qui dans ce cas se trouve autant dans la conformation de la composition que dans son sujet. En effet, la greffe se situe dans la nature, mais a retrouvé une existence nouvelle dans sa réinvention, de l'immanence à la transcendance par rapport au naturel. De la manipulation artificielle de la nature, elle devient en dernière instance un instrument d'analyse de la diversité.

De même, dans cette composition, le thème du « ciel » se développe entre la matérialité de la *physis* et la spiritualité de la conscience du *post-mortem*.

---

<sup>62</sup> Vérité, justice.

<sup>63</sup> L'analyse que nous proposons, par le biais de la métaphore de la greffe, présente comme but principal l'acte de vouloir reconnaître et distinguer les différents éléments participants à la constitution d'une composition. Nous avons expliqué les fonctions du porte-greffe et du greffon, mais il serait utile d'ajouter quelques considérations. Dans les sciences, le porte-greffe est le point de départ de l'opération qui, suite au rencontre avec le greffon, commence sa modification pour accueillir l'insertion étrangère et pour l'intégrer. Comment serait-il possible de retrouver en musique cette entité de départ à laquelle le greffon s'approche pour amorcer le processus ? D'après nos études, nous pourrions affirmer que ce qui caractérise, dans l'art musicale, la définition de porte-greffe est la quantité, ou bien une présence forte et prolongée d'un élément plutôt qu'un autre. Pour éclaircir ce constat, nous prendrons en exemple la composition qui fait objet de ce travail. Nous avons observé plusieurs fois dans l'analyse de la *Scala del cielo* que le porte-greffe était constitué de l'organisation et des techniques occidentales évoquées dans les différents passages et le greffon des insertions périodiques dont le style renvoyait aux atmosphères moyen-orientales. Il est évident de se rendre compte que la présence de matériaux « occidentaux » est plus accentuée et répandue : cela constitue un poids important dans l'entière architecture de la composition qui permet de reconnaître à la technique occidentale un rôle de base pour l'actuation de la greffe. Pour conclure, la greffe devient une méthode d'analyse pour étudier de manière précise (et, dans un certain sens, scientifique) le comportement de composantes hétérogènes qui se rencontrent dans une composition.

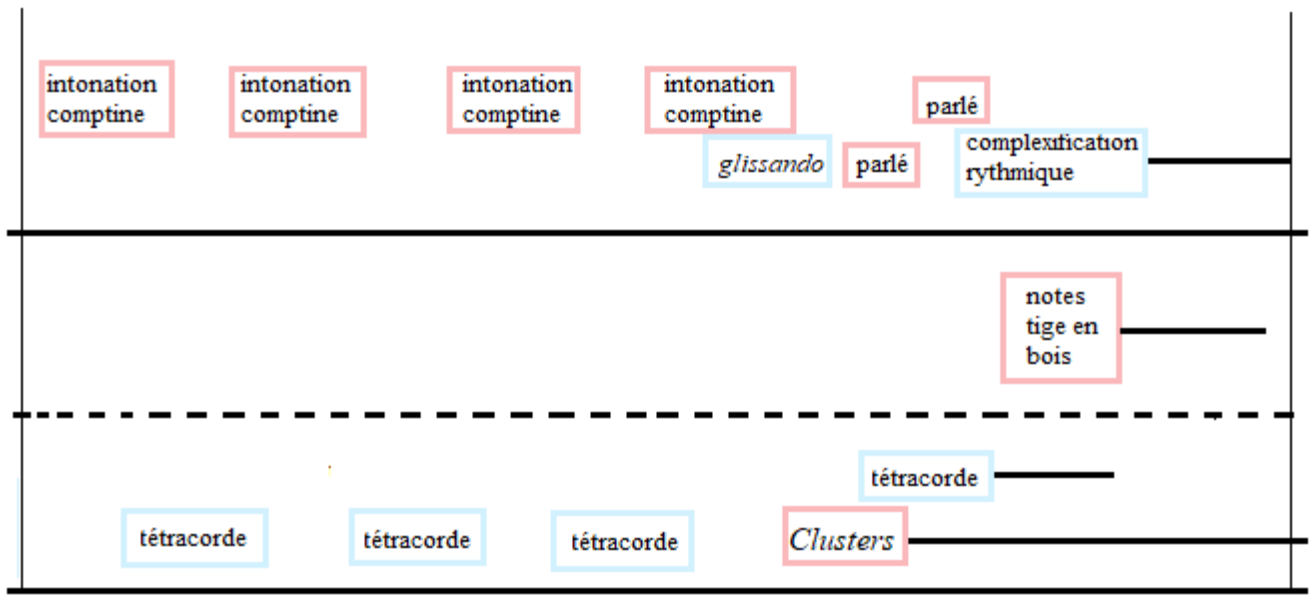
<sup>64</sup> L'emploi de l'adjectif « génétique » est de Catherine Peillon, artiste et fondatrice de *Onoma* édition et de *L'Empreinte digitale*. Pendant une rencontre du festival de Chaillol, « les 11h du Fayore » du 23 juillet 2017, elle a décrit avec ce terme l'art du compositeur libanais. Il est possible de retrouver une double acception de ce mot qui décrit la greffe de Moultaqa : l'aspect scientifique et biologique s'unifie à celui « historique », lié à la genèse de la vie du compositeur entre Liban et Europe.

**Porte-greffe ou greffon**  
(gestes sonores principaux)

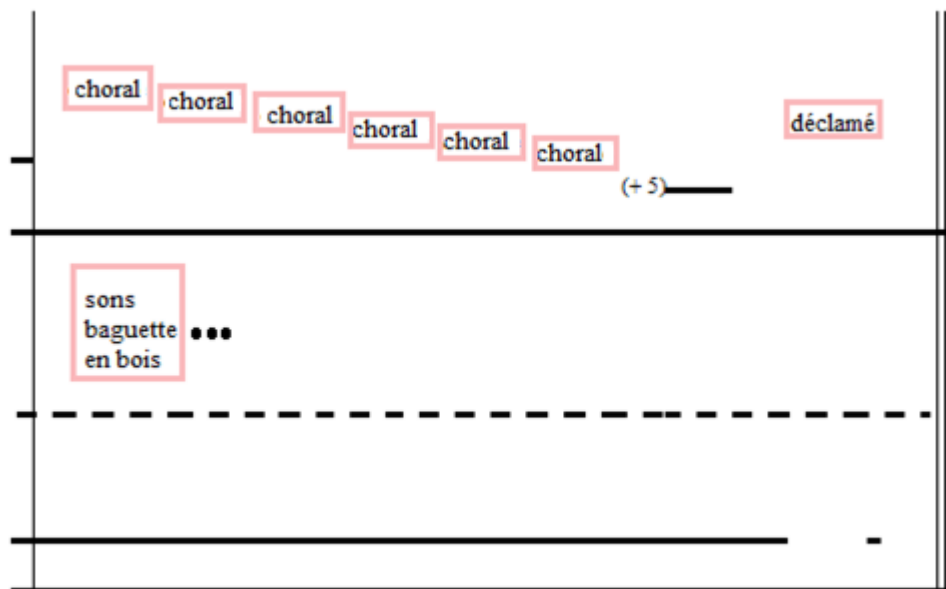
PLANO VOIX

	interieur	touché
<p>Méiodie honorythmique</p> <p>Méiodie honorythmique</p> <p>Imitation</p> <p>glissando</p> <p>mordants</p> <p>parlé-chanté</p> <p>declamé</p>	<p>sons de mallette</p> <p>sons de plectre</p> <p>glissando</p> <p>sons de plectre</p> <p>sons de main</p> <p>sons de plectre</p> <p>sons de crayon en bois</p> <p>sons de plectre</p> <p>sons de main</p> <p>notes sur les cordes</p>	<p>Méiodie aigue</p> <p>Chisters</p> <p>Chisters</p> <p>Chisters</p> <p>tétracorde méthodique</p>
		<p>dessin rythmique</p> <p>1<sup>ère</sup> (mes. 1-70)</p> <p>2<sup>ème</sup> (mes. 71-100)</p> <p>3<sup>ème</sup> (mes. 101-133)</p>

Complets



4<sup>ème</sup>  
(mes. 134-200)



5<sup>ème</sup>  
(mes. 201-234)

## *Legenda*

———— = prolongement du même geste sonore

■ ■ ■ ■ = continuation discontinue

(vides) = silences

● ● ● = continuation *ad libitum*

(+ 5) = répéter 5 fois le même fragment

Exemple 6- 7- 8 - 9 : Analyse de la greffe dans les 5 couplets de l'œuvre.  
Localisation des gestes sonores principaux constituant  
le greffon ou le porte-greffe.

## *Legenda*

———— = prolongement du même geste sonore

■ ■ ■ ■ = continuation discontinue

(vides) = silences

● ● ● = continuation *ad libitum*

(+ 5) = répéter 5 fois le même fragment



## Bibliographie

- Atlif. *Le trésor de la langue française informatisé*, dictionnaire en ligne, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- CROCE, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1912.
- D'ALESSANDRO, Paolo, « Oltre Derrida. Per un'etica della lettura », in D'ALESSANDRO, Paolo, POTESTIO, Andrea (dir.), *Su Jacques Derrida : Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, Milan, LED, 2008, p. 13-34.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Dictionnaire de français *Larousse* en ligne, [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr) [rubrique : « dictionnaires /français]
- Dictionnaire *Larousse Médical*, Paris, Larousse, 2006.
- DUHAUTPAS, Frédérick « Au-delà du modèle linguistique en tant que paradigme structurel et expressif de la musique », [www.musicologie.org](http://www.musicologie.org) [rubrique : textes].
- GAFFION, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.
- KHILANI, Leila, *Zad Moultaqa*, film documentaire, Paris, La Huit, 2003.
- KOFMAN, Sarah, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.
- Dictionnaire *Larousse Médical*, Paris, Larousse, 2006.
- LEGALLOIS, Dominique, « Les greffes phraséologiques – ou quand la syntaxe se compromet », *Langages*, vol. 189, Collin, Paris, p. 103-120.
- MATURANA, Humberto R., VARELA, Francisco J., *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Dordrecht, D. Reidel, 1980.
- MOULTAKA, Zad, *La scala del cielo*, pour chœur mixte et piano, Marseille, Onoma, 2006, couverture.
- MOULTAKA, Zad, *Neb Ankh*, pour voix et électroacoustique [version soprano], Marseille, Onoma, 2007.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Profession musicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.
- PEILLON, Catherine, « Entretien avec Zad Moultaqa. Résonances poétiques chez un compositeur d'origine libanaise qui évolue dans l'univers de la musique contemporaine », *La pensée de midi*, n° 28, Actes Sud, Arles, 2009.
- SALEH KAYALI, Zeina, « Zad Moultaqa », in *Figures musicales du Liban*, Paris, Geuthner, 2016.
- SCHLANGER, Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.
- SOLOMOS, Makis, « Écouter les Visions de Zad Moultaqa », *Visions*, notice du disque de Zad Moultaqa, Paris, L'empreinte digitale, 2008.
- VARELA, Francisco, *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Paris, Le Seuil, 1979.
- VAUDE, Johanna, « Greffe, fusion, hérédité. L'hybridation dans le cinéma expérimental contemporain », *Corps*, vol. 6, Dilecta, Paris, 2009, 109-114.