Le arab dans la littérature arabe classique et contemporaine

Autor(en): **Ammar, Marco / Langone, Angela Daiana**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2019)**

Heft 48: **Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006271

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Marco Ammar et Angela Daiana Langone

Le *ṭarab* dans la littérature arabe classique et contemporaine[1]

Since antiquity, poetry and music in the Near East have been interrelated and were believed to have extraordinary powers. Both the context in which oral poetry is set, and the musically induced state of enchantment or ecstasy it produces, are defined in Arabic by the word *ṭarab*. This article aims to provide an exhaustive definition of this concept, as well as a brief introduction to the artistic domain that encompasses extemporary performance of songs/poems, from the pre-Islamic period up until our modern era. Drawing on literary excerpts, the article attempts to highlight how music, literary performance and aesthetic emotion are amalgamated through the holistic experience of *ṭarab*, which has maintained its basic features virtually unchanged from the days of *Ǧāhiliyya* until the golden age of Umm Kulthum.

Introduction

Dans le monde arabe, le terme *ṭarab* désigne l'association de la musique et de l'expression poétique avec les émotions. D'une part, ce terme évoque une vaste gamme de sentiments, des plus intimes aux plus violents : le plaisir, la joie, le choc émotionnel, l'extase, la transe capable de provoquer même la mort. D'autre part, le *ṭarab*, à même d'affecter et d'émouvoir l'âme, est associé à l'aptitude du poète/chanteur et aussi à celle du musicien de susciter l'état extatique et l'altération sensorielle chez son auditoire. La personne qui fait naître le bonheur à travers le chant et la parole est appelée *muṭrib* : ce mot désigne le chanteur et, par extension, les professionnels de la musique en général.

D'un point de vue étymologique, le *ṭarab* est un terme très ancien remontant à la période préislamique (ladite *Ǧāhiliyya* « époque de l'ignorance de Dieu », avant le VII[e] siècle après J. Ch.), qui dérive de *ṭirāb*, « l'excitation des chameaux pressant le pas pour revenir au campement ». A cette époque-là, le mot renvoyait également aux phénomènes sonores naturels comme le chant des oiseaux ou l'effet du chant des conducteurs de chameaux, chant qui était à l'origine un cri d'angoisse. Dans la période classique, le terme est en outre associé aux abeilles, considérées comme les créatures les plus sensibles à la musique. Cette association avec le bourdonnement des insectes ainsi qu'avec

1 Cet article est le résultat d'une recherche commune entre les deux auteurs. Les sections « Oralité, poésie et musique », « Le tarab et le pouvoir d'émouvoir » et « Le rythme, la parole, l'évocation » ont été rédigées par Marco Ammar ; les sections « Introduction », « Le tarab et la littérature arabe contemporaine » et « Conclusion » par Angela Daiana Langone.

le chant des oiseaux suggère que le *ṭarab* est une métaphore vivante des procédés vibratoires qui caractérisent l'art vocal arabe.[2] Situé au cœur d'un réseau aux connexions multiples, le *ṭarab* permet de définir les contours d'une véritable esthétique.

La littérature arabe a essayé de reproduire le *ṭarab*, ce « state of emotional rapture or enchantment experienced while listening to good Arab music », selon la définition de l'anthropologue Jonathan H. Shannon.[3] Dans cette étude, il s'agira d'abord d'examiner l'importance du *ṭarab* pendant l'époque classique arabe, ensuite, de considérer la manière dont le *ṭarab* a été représenté dans la littérature arabe contemporaine.

Oralité, poésie et musique

Il est de coutume de considérer le livre sacré le Coran comme le premier produit de la littérature arabe : c'est du Coran que les règles grammaticales de l'arabe ont été tirées et c'est précisément avec le Coran que l'arabe est consacré en tant que langue littéraire. Pourtant, ce n'est pas aux débuts de l'Islam que remonte la naissance de la littérature arabe, mais à une époque mal définie qui précède la naissance et les prédications du prophète Mahomet, et qui est appelée *Ǧāhiliyya*.

Or, l'expression lyrique qui témoigne de la société bédouine, actrice principale sur la scène de la péninsule arabique aux V[e] et VI[e] siècles de l'ère chrétienne, et qui préexiste à sa fixation écrite, est caractérisée par sa forte dimension audio-vocale. Jusqu'au moment où les recueils des odes préislamiques prennent leur forme écrite, la poésie arabe est gardée ou préservée grâce à la transmission orale, la mémorisation étant facilitée par le fait que les vers de cette poésie naissent sous forme de chanson.[4] Ce n'est certes pas l'absence de l'écriture qui a empêché de fixer ces poèmes dès le départ, mais plutôt l'importance attribuée au son de la parole, qui détient le pouvoir d'enchanter et d'émouvoir, et qui donne à l'acte de réciter et de chanter, ainsi qu'à celui d'écouter, une exclusivité irremplaçable. En effet, l'Arabie des nomades bédouins est peuplée de nombreuses figures de professionnels de la parole et de la voix : on trouve à côté des poètes (*šuʿarāʾ*), qui jouent un rôle social de premier plan, aussi les orateurs (*ḫuṭṭāb*) et les devins (*kuhhān*), qui sont tous l'expression de la société tribale à laquelle ils appartiennent. Comme il a été observé par le grand poète arabe contemporain Adonis, à l'époque de

2 Pour plus de détails sur ce sujet, voir Jean Lambert, « Ṭarab », *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden, Brill, t. X, 2000, p. 210-211.

3 Jonathan H. Shannon, « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music : Reflections on *Tarab* », *Cultural Anthropology*, 18, 1, 2003, p. 72-98.

4 Voir Adonis, *An Introduction to Arab Poetics*, London, Saqi Books, 2003.

la *Ğāhiliyya*, la récitation et la mémorisation jouent le rôle d'un livre dans la dissémination et la préservation du patrimoine culturel. Toutefois, ce n'est guère dans les contenus exposés par cette poésie que se trouvent les éléments capables d'enchanter, car les destinataires de cette poésie savent déjà ce qu'on va leur raconter. Les thèmes sont en effet toujours les mêmes : les hauts faits de la tribu, ses prouesses et ses victoires, ses défaites et ses deuils, les larmes d'amour pour une belle jeune fille qui a dû lever le camp et partir avec sa tribu. Ce qui émeut le public est à rechercher plutôt dans la forme d'exposition du sujet, dans le son de la parole, dans le chant. C'est le choix et la combinaison des mots qui créent l'enchantement, et c'est le ton de la voix qui charme l'auditeur jusqu'au point d'altérer la perception du temps et causer l'extase. Cette connexion native entre le chant et la poésie est attestée dans la racine du mot *našīd* (chanson), qui renvoie directement à l'idée d'« élever la voix » et à la signification de « poème récité ».

Étant donné l'oralité et l'extemporanéité inhérentes à la poésie préislamique, il n'existe aucun type de document qui puisse nous donner une idée, même vague, de sa réalisation vocale et musicale. Néanmoins, les ouvrages littéraires des époques successives livrent des considérations historiques utiles à la reconstruction de coutumes sociales plus anciennes, tout en étayant l'idée d'un lien indissoluble entre la poésie et la musique. Dans le recueil d'odes qui constitue l'une des principales sources d'information pour la période classique et qui porte le titre de *Le livre des chansons* [*Kitāb al-aġānī*], Abū al-Faraǧ al-Iṣfahānī (897-967) relate à propos d'un ancien roi himyarite, surnommé Ḏū Ǧadan, ce qui signifie littéralement « doué d'une belle voix ».[5] À l'appui de cette primauté, Masʿūdī (896-956), dans *Les prairies d'or* [*Murūǧ al-ḏahab*], nous informe qu'à l'époque des ʿAd[6], les gens du Yémen auraient pratiqué deux types différents de chants : le chant himyarite et le chant hanafite, ce dernier étant considéré comme le plus beau. Les Qurayš (la tribu du prophète) auraient appris le chant hanafite grâce à Naḍar Ibn al-Ḥariṯ, qui s'était rendu en Iraq à la cour des Banū Lakhm pour l'apprendre.[7] C'est précisément à Ḥīra[8] que bien des poètes préislamiques obtinrent la magnificence des rois lakhmides pour revenir dans la région du Hijaz pendant les mois sacrés, lorsque les foires annuelles de ʿUkāẓ, de Ṭāʾif et de Madīna

5 Abū-l-Faraǧ al-Iṣfahānī, *Kitāb al-aġānī* [*Livre des Chansons*], Bayrūt, Dār Ihyāʾ al-turāṯ al-ʿarabī, 1994, vol. IV p. 405-406.

6 ʿAd est l'éponyme d'un peuple très ancien qui aurait vécu entre la région orientale de l'actuel Yémen et la partie occidentale de l'Oman. Cité à plusieurs reprises dans le Coran, le royaume de ʿAd est attesté du X^e^ jusqu'au III^e^ siècle av. J. C.

7 Al-Masʿūdī, *Murūǧ al-ḏahab wa maʿādin al-ǧawhar* [*Prairies d'or et mines de pierres précieuses*], Bayrūt, al-Maktaba al-ʿAṣriyya, 2005, IV, p. 177.

8 Ḥīra, capitale du royaume lakhmide (proche de l'ancienne Babylone) fut un centre littéraire très important et aurait exercé une influence considérable sur la culture de la péninsule arabique.

recevaient des orateurs de toute l'Arabie, et que ceux-ci s'affrontaient devant un immense auditoire dans des compétitions de poésie et musique.

Dans ses réflexions sur la valeur de la poésie et de la prose, al-Ǧāḥiẓ (775-868) soutient qu'il vaut mieux que la poésie soit écoutée par la voix du poète même qui est le créateur du poème.[9] Mais si on attribue au poète la capacité de voir et de percevoir[10] une réalité invisible au commun des mortels, cela signifie que l'art du chant et du récit peut se développer de façon autonome. Les figures du rhapsode (*rāwī*) et de l'esclave-chanteuse (*qayna*)[11] sont des figures bien établies dans la société arabe préislamique et islamique. Il revenait au rhapsode de déclamer les poèmes des poètes ne donnant pas voix à leurs odes : le *rāwī* est en même temps un professionnel de la voix et un apprenti-poète. Mais il joue surtout un rôle crucial dans le processus de transmission orale du bagage culturel et artistique arabe, avant la fixation écrite des anthologies poétiques. Par contre, la tâche des *qiyān* (pluriel de *qayna*) était d'amuser les hôtes avec des chants et des boissons tout en s'offrant pour des plaisirs charnels : pendant que l'une versait du vin ou de la liqueur, une autre jouait de la musique et chantait, et toutes espéraient recevoir en échange de leurs services des présents. Ces esclaves-chanteuses qui vivaient dans le palais royal auprès de nobles, ou qui étaient employées dans des tavernes, devaient par ailleurs maîtriser à la fois la langue arabe, le chant et la poésie.[12] L'évocation de *qiyān* est fréquente aussi bien dans les pages des annales historiques que dans les vers des odes, mais il existait encore d'autres artistes du chant et de la voix issus de toutes les couches de la société. Dans les débuts de l'Islam, c'étaient essentiellement des Noirs de l'Afrique, ou des Ethiopiens et des Perses nés dans la Péninsule arabique. Certains d'entre eux jouissaient d'une telle réputation que leurs noms ont traversé les siècles jusqu'à aujourd'hui : c'est le cas de ʿAzza al-Maylāʾ, née à Madīna dans une

9 Voir Adonis, *op.cit.*, p. 17.

10 En arabe le mot *šāʿir* (poète) dérive de la racine arabe /š ʿ r/, qui signifie précisément « sentir », « percevoir ». À l'époque de la *Ǧāhiliyya*, on croyait que les poètes recevaient leur inspiration d'esprits ou de fantômes (parfois méchants) appelés *ǧinn*, qui habitaient dans la vallée de ʿAbqar au nord-est de la péninsule arabique. Voir à ce sujet Mahmud Sobh, *Poética y métrica árabes*, Madrid, Alderabán, 2011, p. 19.

11 Chez les Arabes, où la généalogie est une science exacte, on fait remonter l'invention de la musique à Ǧubal, le fils de Caïn, qui aurait composé la première chanson : une élégie pour la mort d'Abel. C'est probablement du nom de Caïn que dérive le mot *qayna* (dans le sens de « fille de Caïn »). Cette interprétation apparaît chez plusieurs auteurs tels que al-Masʿūdī, al-Ṭabarī, Mīrḫwānd et al-Ǧundī. Voir Henry George Farmer, *A History of Arab Music to the XIIIth Century*, London, Luzac & Co., 1929, p. 23.

12 Voir Habib Hasan Touma, *The Music of the Arabs*, Cambridge, Amadeus Press, 1996, p. 2.

famille de *mawālī* (clients) des *anṣār* (partisans du Prophète), qui excellait dans l'art du chant et dont la beauté était soi-disant sans égale. De plus, elle était connue pour boire et encourager à boire : on rapporte qu'elle prononçait toujours la phrase « Prends un (verre) rempli et rends-le vide ! ».

Le *ṭarab* et le pouvoir d'émouvoir

Si l'on ne peut aujourd'hui écouter l'exécution d'un poème chanté ni l'interpréter par défaut de notation musicale, on connaît par contre les effets que la musique en général et le chant en particulier avaient sur l'auditoire. La voix humaine fait figure de véhicule de l'émotion poétique et garde son rôle central même dans le contexte plus large d'une performance instrumentale.

> Le chant charme l'esprit, apaise le tempérament, égaye l'âme, lui procure du bonheur, fortifie le cœur, rend généreux l'avare.
> Avec le vin il soigne la tristesse qui anéantit le corps, le régénère et réconforte : telle est la vertu du chant sur la solitude.
> Ainsi le chant est bénéfique pour la parole comme l'est la parole pour le mutisme et comme l'est la guérison pour la maladie [...].
> Les rois s'endormaient au chant pour que le bonheur s'écoule dans leurs veines. Les rois perses ne s'endormaient qu'au chant d'un *muṭrib* ou d'un doux entretien.
> La [femme] arabe n'endormait pas son enfant tant qu'il pleurait, de peur que le souci s'écoule dans son corps et se propage dans ses veines, elle l'étreignait et le faisait rire jusqu'à ce qu'il s'endorme heureux et serein. De cette façon son corps allait se développer, son teint et son sang se purifier, son intelligence augmenter. Ému par le chant, l'enfant passait des larmes au rire.[13]

Ici encore, al-Mas'ūdī nous donne des renseignements plus détaillés sur l'importance que recouvre le chant dans la culture déjà islamique de son époque et sur les propriétés curatives qu'on lui attribue. Ce n'est pas un hasard, étant donné l'importance que la musique occupe dans la culture arabe, que la langue arabe abonde en paroles qui indiquent les différentes nuances de la notion de chant : le mot *ġinā'* renvoie à l'idée d'opulence, là où le terme *ġanā'* désigne le contentement et la quiétude d'un esprit tranquille.[14] Le mot *našīd* et son étroit lien conceptuel avec la poésie ont déjà été mentionnés. Le terme *naġam* est lié soit à l'idée de voix basse, soit à celle d'un chant agréable et mélodieux.[15] De même, *laḥn* traduit la parole « mélodie »,

13 Al-Mas'ūdī, *Murūǧ al-ḏahab wa ma'ādin al-ǧawhar*, *op. cit.*, p. 178.
14 Albert Kazimirski, *Dictionnaire Arabe-Français*, Paris, Maisonneuve, 1860, Vol. II, p. 512.
15 *Ibid.*, p. 1303.

mais avec une référence directe à l'accent de la voix et au chant des oiseaux.[16] La liste pourrait se poursuivre avec d'autres termes dérivés de racines verbales directement liées à la notion d'élocution et de déclamation, tels que *tartīl*, *taǧwīd* et *qirā'a*[17], qui seront intégrés au vocabulaire de la liturgie chrétienne et musulmane, ou bien avec des termes techniques qui renvoient à la cadence et au rythme des vers poétiques, et qui rejoindront par la suite l'argot des musiciens. Mais le mot qui résume le mieux la singularité du chant à même d'affecter et d'émouvoir l'âme, est le mot *ṭarab*. En effet, c'est le mot *ṭarab* qui sera associé à la faculté du poète chanteur et, par la suite, du musicien pour indiquer non seulement la poésie et la musique répandues dans tout le monde arabe, mais aussi l'état extatique et l'altération sensorielle provoqués par l'acte d'écouter.

La figure du *muṭrib* dans les pages de la littérature arabe classique nous mène jusqu'à la modernité sans jamais disparaître de la scène culturelle : qu'il s'agisse de la cour abbaside à Baghdad, fatimide au Caire ou des centres florissants de l'Espagne musulmane, les *muṭribūn* attestent de leur présence en tant que partie intégrante de la culture dont ils sont issus. Peut-être le mot « troubadour », dont l'étymologie est controversée, a-t-il une relation avec la racine /ṭrb/, comme suggéré par le spécialiste Mahmud Sobh, en parlant des *muṭribūn* qui parcouraient le nord de l'Espagne et le sud de la France en chantant et en jouant de la musique.[18] L'origine du mot est généralement associée au verbe latin « trobar » dans l'acception médiévale de « composer des poèmes » ; l'hypothèse d'une origine arabe du mot est cependant également plausible. D'ailleurs, le mot « trouble » qu'on met en relation avec le latin « turbidus », s'explique mieux par une origine arabe, qui rend bien l'idée d'un « état d'agitation, d'inquiétude, de confusion ou d'émotion dans lequel se trouve quelqu'un ».[19] La forme d'enchantement du *ṭarab* ne se contente en effet pas seulement de provoquer du plaisir émotionnel ; comme on l'apprend de Yaḥyà Ibn Ḫālid al-Barmakī, qui a été secrétaire et ministre sous le règne du calife Hārūn al-Rašīd (le même qui est évoqué dans les contes des *Mille et une nuit*) : « Le chant est ce qui t'excite et qui te fait danser, ce qui te rend triste et qui te fait pleurer ».[20] Lorsque le calife abbaside al-Mu'tamid voulut savoir combien de types de *ṭarab* existaient, on lui répondit qu'il y en avait trois. Quand on écoute le premier type, la générosité nous paraît peu de chose ; ce *ṭarab* élève l'esprit et nous pousse vers la vertu. Le deuxième

16 *Ibid.*, p. 979.

17 La racine /q r '/ est à l'origine de la parole *Qur'ān* (Coran), qui est habituellement traduite comme « lecture psalmodiée ».

18 Voir Mahmud Sobh, *Poética y métrica árabes*, *op. cit.*, p. 30.

19 Dictionnaire de français Larousse en ligne, URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trouble/79999.

20 Al-Mas'ūdī, *Murūǧ al-ḏahab wa maʿādin al-ǧawhar*, *op. cit.*, p. 178.

type chagrine et rend triste, surtout si la poésie décrit les jours de jeunesse ou évoque la nostalgie de la patrie ou de ceux qu'on a aimés. Enfin, quand on écoute le troisième type de *ṭarab*, et surtout si la qualité de la composition excelle, l'âme se purifie et la perception s'affine. Ce dernier aspect du *ṭarab* nous amène à évoquer le rôle que la musique joue dans l'évolution du mysticisme musulman : dans le soufisme, il y a bien des traditions qui considèrent le chant et la musique comme des moyens pour s'approcher de Dieu. Si l'on néglige la spécificité des parcours mystiques, la tradition de la poésie et de la musique soufie et celle du *ṭarab* partagent le même symbolisme, les mêmes instruments. C'est plutôt dans l'approche théorique de l'écoute musicale que réside leur divergence, comme relevé par Abū Ḥafṣ 'Umar al-Suhrawardī (1145-1234), fondateur de la confrérie mystique qui porte son nom :

> Music does not give rise, in the heart, to anything which is not already there. So he, whose inner self is attached to anything else than God is stirred by music to sensual desire, but the one who is inwardly attached to the love of God is moved, by hearing music, to do His will...[21]

À travers leurs exercices, dont font partie la danse et la musique, les ascètes musulmans cherchent aussi à atteindre un état extatique, mais il s'agit d'une extase divine qu'ils appellent *waǧd*. Cependant, aussi bien la pratique soufie que celle plus laïque du *ṭarab* ont subi l'opposition de l'orthodoxie musulmane, qui tend à condamner le chant et la musique en général sur des bases assez faibles. En effet, il n'y a aucun blâme explicite du chant dans le Coran, mais on fait souvent référence au verset suivant : « Sois modeste dans ta démarche, et baisse ta voix, car la plus détestée des voix, c'est bien la voix des ânes » (XXXI, 19).[22] L'association du chant humain à la voix de l'âne semble assez arbitraire et dissimule peut-être l'aversion inhérente à l'Islam pour tout ce qui mène à la perte de contrôle de soi et de la lucidité. Du reste, les rituels sociaux qui forment le contexte dans lequel s'exercent la poésie et la musique, impliquent souvent la consommation de boissons alcoolisées, voire de substances psychoactives qui créent des conditions favorables pour parvenir à un état extatique, ce dernier étant déjà considéré une condition déplorable en soi.

---

21 Anders Hammarlund, Tord Olsson, Elisabeth Özdalga (éds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, Richmond, Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 11.

22 Sourate de Luqmān, traduction française tirée de : http://www.islam-fr.com/coran/francais/sourate-31-luqman.html

Le rythme, la parole, l'évocation

On a souligné la centralité du son de la voix dans la poésie classique. Or, pour mieux comprendre le lien intrinsèque qui existe entre la parole et le rythme, il faut revenir encore une fois aux débuts de cet art, qui naît en tant que vêtement de la musique. Le même Ḥassān Ibn Ṯābit (m. 564), qui était le poète du prophète Mahomet, recommandait de chanter le poème devant l'auditoire, car « le chant est le meilleur cadre pour la poésie ».[23]

Si la création des odes préislamiques a précédé leur fixation écrite au VIII[e] siècle, de même le contenu rythmique de la poésie arabe s'est manifesté bien avant la définition de son système métrique, opéré par Ḫalīl Ibn Aḥmad al-Farāhīdī (718-789), ce qui met en évidence la propension de la langue arabe à un ordre spontané. Chez les Arabes, la parole est subordonnée au rythme, et la versification n'est que la rencontre de ce dernier avec le sens du mot. En d'autres termes, le rythme est la combinaison harmonieuse de paroles et de pauses. D'ailleurs la métrique arabe se conserve inaltérée jusqu'au XIXème siècle, sans qu'aucun type d'expérimentation ne puisse menacer l'harmonie rythmique que son système implique ; les poètes de toute provenance en acceptent les contraintes, tout en contribuant à la cristallisation de valeurs esthétiques qui demeurent valides jusqu'à nos jours. La rigidité de ce système, auquel même le sens de la phrase doit parfois se plier, explique que lorsque l'on tente de traduire la poésie arabe dans d'autres langues, on perd inexorablement la cadence et l'enchantement qui lui sont propres. Quant aux thèmes de la poésie, on a précédemment observé la récurrence de certains sujets qui ont marqué le début de la production littéraire. Toutes les unités narratives (*qiṭa'*) qui avaient donné forme à l'ode polythématique typique de la *Ğāhiliyya*, connue comme *qaṣīda*, évoluent en genres distincts. La poésie d'éloge, bien sûr, trouve à se développer de manière satisfaisante à la cour des dynastes et des seigneurs disséminés sur le vaste territoire arabophone. On continuera à lire des élégies ainsi que des poèmes historiques. Mais le thème de l'amour et celui du vin restent privilégiés dans l'association avec la production musicale. Le *ġazal* (sonnet d'amour) et la *ḫamriyya* (poème bachique) vont finalement développer un symbolisme évocateur qui deviendra l'argot des ascètes et la *koinè* des chanteurs.

Le répertoire du *ṭarab* se stylise et se stabilise en un langage métaphorique dans lequel l'attention tourne autour du binôme amant-aimé (*'āšiq/ma'šūq*). Une rencontre fortuite signe le moment où le chanteur (l'amant) tombe amoureux de l'autre (aimé)[24] : souvent c'est à travers un regard captivant

23 Mahmud Sobh, *Poética y métrica árabes*, *op. cit.*, p. 29.

24 Hormis quelques exceptions, l' « autre » est mis au masculin, en référence à l'aimé en tant que métaphore de Dieu, qu'il s'agisse d'un chanteur ou d'une chanteuse. Voir : Ali Jihad Racy, *Making Music in the Arab World : the Culture and Artistry of Ṭarab*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 149.

(*naẓra*) que l'engouement commence, comme dans les beaux vers de Ǧarīr (653-728)[25] :

Ce regard avec une coquetterie dans le coin de son œil
m'a foudroyé bien avant mon heure
Je ne peux croire qu'un organe si fragile
puisse faire autant de dégâts dans mon cœur

Dans la poésie classique, les yeux de l'aimé sont souvent comparés aux flèches décochées d'un arc, qui blessent l'amant, inconscient du danger. Dans les vers de Ibn al-Qaysarānī (1085-1153), on lit[26] :

Je m'étonne que les flèches de ton regard
ne se refroidissent pas alors que leurs lames sont froides
Les paupières minces et charmeuses usent
ma maladie puisque ton regard fasciné est envoûtant

Le rapprochement entre la beauté de l'aimée et le danger mortel des armes est toutefois fréquent ; dans l'image hyperbolique des vers qui suivent, le poète ʿAntara[27] se trouve au milieu d'une bataille féroce et, blessé à mort, désire ardemment embrasser les épées de l'ennemi, car l'éclat de leurs lames lui rappelle le scintillement du sourire de son aimée[28] :

La bataille bat son plein
Et les épées brillantes me saignent à mort
J'ai souhaité embrasser leur acier étincelant
car il me rappelle à l'éclat de ta bouche souriante

Cette vue allume la flamme du désir et le chanteur s'attarde à contempler la beauté et les qualités de l'aimé. Ce dernier est parfois considéré comme un bourreau cruel (*ẓālim*) qui torture en se rendant inaccessible. L'état de

25 En arabe: « Inna al-ʿuyūna allatī fī ṭarfihā ḥawar / qatalnanā ṯumma lam yuḥyīna qatlānā / yaṣraʿna ḏā al-lubb ḥattâ lā ḥarāk bihi / wa hunna aḍʿafu ẖalq Allāh arkānā », vers du *diwān* de Ǧarīr.

26 En arabe : « Wa ʿaǧibtu kayfa sihāmu laḥẓiki fī al-ḥašâ / mā fatarat wa niṣāluhunna futūr / yuḍinna al-ǧufūn al-mudnifāt bi-saḥrihā / danafī fa-ṭarfuhā sāḥir mashūr », vers du poème de Ibn Qaysarānī « Arḍī yasīr wa mā hawākī yasīr ».

27 ʿAntara Ibn Šaddād est un poète pré-islamique du VI[e] siècle, né d'une servante abyssinienne. La plus grande partie de ses poèmes relate ses prouesses militaires et son amour pour sa cousine ʿAbla. Au X[e] siècle, ses aventures ont fait l'objet d'un roman chevaleresque.

28 En arabe : « Wa laqad ḏakartuki wa al-rimāḥ nawāhil / minnī wa bīḍ al-hind taqṭuru min damī / fa wadadtu taqbīl al-suyūf li'annahā / lamaʿat kabāriq ṯ aġriki al-mubtasim », vers du *diwān* de ʿAntara Ibn Šaddād.

l'amant, à ce moment-là, devient central : la description du texte s'arrête sur les émotions et la souffrance physique. La passion est tellement forte que le chanteur donne des signes de folie (*ǧunūn*) ; l'absence de l'aimé provoque une nostalgie insoutenable qui fait perdre le sommeil à l'amant, obligé de veiller jusqu'à l'aube. Le distique suivant fait partie d'un poème de Abū Firās al-Ḥamadānī (932-968)[29] :

Comment trouver le chemin pour un fantôme qui lui rend visite pendant la nuit
si le sommeil le quitte comme son aimée
L'amour lui ordonne, la fidélité lui reproche et le bloque
La patience lorsqu'elle arrive est déjà terminée

Les amis et l'entourage du chanteur, qui sont témoins de sa souffrance, surviennent sur la scène pour le mettre en garde contre les dangers de ce délire passionnel : c'est la réprimande de la société qui met en évidence la condition pitoyable dans laquelle l'amoureux est tombé. Parfois, certains d'entre eux lui montrent du mépris ou de l'envie, en lui souhaitant du malheur. Les vers suivants font partie du *diwān* de Ǧamīl Buṯayna (m. 701), chef d'école de la poésie d'amour ʿudhrite[30] :

Mes amis me blâment à cause de toi, Bouthaïna
Ne me blâmez pas car l'amour a déchiré mon cœur
Les gens disent que ma condition est la maladie
Mais pour l'amour de Dieu Bouthaïna tu es mon médicament

D'une manière analogue, la poésie bachique replace l'amant et l'aimé dans les figures de l'hôte (*sāqī*) et du buveur. Bien sûr, dans la rhétorique mystique le vin n'est qu'un autre moyen pour s'approcher du divin et l'ivresse devient la métaphore de l'extase religieuse. Mais dans la musique séculaire, c'est l'aimé qui verse le vin et qui provoque l'ivresse des sens et la passion amoureuse.

Aussi bien dans la perspective séculaire que mystique, l'expérience amoureuse présente une tension perpétuelle entre espoir et désespoir, bonheur et malheur, plaisir et souffrance, union et séparation. Ce type de perception émotionnelle reflète largement celle de la pratique extatique et donc la stimule. Abū Ḥamīd al-Ġazzālī (1058-1111), le plus grand théologien que l'Islam ait connu dans son histoire, en traitant de l'amour mystique que l'acte d'écouter évoque, affirme :

29 En arabe : « Kayfa al-sabīl ilâ ṭayf yuzāwiruhu / wa al-nawm fī ǧumlat al-aḥbāb hāǧiruhu / al-ḥubb āmiruhu wa al-ṣawn zāǧiruhu / wa al-ṣabr awwal mā ta'tī awāḫiruhu », vers du *diwān* de Abū Firās Ḥamadānī.

30 En arabe : « Lāmanī fīki yā Buṯayna ṣaḥbī / lā talūmū fa-aqraḥa al-ḥubb qalbī / zaʿama al-nās anna dā'ī ṭibbī / anti wallāhi yā Buṯayna ṭibbī », vers du *diwān* de Ǧamīl.

> Écouter les amants provoque le désir, invite à l'amour et à l'amusement de l'âme. Lorsqu'on voit l'aimé, le but est de confirmer le plaisir. Lorsqu'on se sépare de lui, le but est celui de provoquer le désir. Et même s'il est souffrance, le désir porte en soi un type de plaisir quand on lui ajoute l'espoir de l'union.[31]

En général, les textes du *ṭarab* tendent à éviter aussi bien des structures littéraires complexes qu'une spécificité contextuelle. L'idiome lyrique est à la fois stéréotypé et familier, ce qui lui confère de la vigueur et un pouvoir évocateur. La simplicité du vocabulaire employé est conforme et fonctionnelle à sa réalisation vocale : le mot ne doit jamais empêcher le chanteur de véhiculer son émotion par le canal de l'expérience sonique. Dans son livre *La Musique de la poésie* [*Mūsīqà al-ši'r*], Ibrahim Anis traite de l'importance du choix des mots dans la poésie : il explique que chaque consonne, puis chaque syllabe ou parole, produit sa propre résonance (*ğirs)*, et que les combinaisons qui demandent beaucoup d'effort musculaire s'avèrent moins musicales, c'est à dire moins « cantabiles ».[32]

Le *ṭarab* et la littérature arabe contemporaine

A partir de la période dite Nahḍa (c'est-à-dire de la renaissance arabe commencée au XIX[e] siècle) et de l'émergence de nouveaux genres littéraires, le *ṭarab* fait l'objet de romans qui essaient de décrire en prose ce phénomène.

À l'époque contemporaine et comme pour défier tous les stéréotypes occidentaux, le cas le plus exemplaire de *ṭarab* est représenté par une femme, la grande « Étoile de l'Orient » *Kawkab al-Šarq*, l'égyptienne Oum Kalthoum[33] (1898-1975). Considérée comme la chanteuse la plus célèbre du monde arabe, elle est la dernière à produire un *ṭarab* interarabe avec tous ses effets. C'est en écoutant son père – qui était cheikh – enseigner le chant à son frère aîné qu'Oum Kalthoum a appris à chanter certaines chansons par cœur. Frappé par sa voix unique, son père la fit entrer – déguisée en garçon – dans la petite troupe de cheikhs pour y chanter durant les *mawlid* (anniversaire de la naissance du Prophète) et d'autres fêtes religieuses. Elle a constitué avec le président Gamal Abdel Nasser[34] (1918-1970) l'un des symboles les plus forts de l'unité nationale égyptienne et a représenté pendant longtemps l'étendard de l'unité panarabe. Maria Callas aurait dit qu'Oum Kalthoum avait une voix incomparable se caractérisant par 14.000 vibrations par seconde.

---

31 Al-Ġazzālī, *Iḥyā' 'ulūm al-dīn* [Revivification des sciences de la foi], Bayrūt, Dār Ibn Ḥazm, s. d., p.751.

32 Ibrāhīm Anīs, *Mūsīqâ al-ši'r* [Musique de la Poésie], Lundun, al-Maktaba al-Anglū al-Miṣriyya, 1952, p. 19-46.

33 En transcription scientifique : Umm Kulṯūm.

34 En transcription scientifique : Ğamāl 'Abd al-Nāṣir.

Ses funérailles ont été suivies par un cortège de plus d'un kilomètre et demi (trois millions de personnes), le deuxième grand rassemblement d'Égypte, après les obsèques de Nasser. Son décès a été vécu comme un deuil collectif.[35]

Dès sa naissance, la poésie a été liée indissociablement à la musique, mais la modernité représentée par le nouveau genre du roman s'empare, elle aussi, de la musique en essayant de raconter le *ṭarab*, et notamment le *ṭarab* suscité par la musique d'Oum Kalthoum. Le Prix Nobel de la Littérature, l'égyptien Naguib Mahfouz[36] (1911-2006), a consacré plusieurs pages de sa Trilogie (*al-ṯalāṯiyya*), constituée des romans *Impasse des deux palais* [*Bayn al-Qaṣrayn*, 1956], *Le Palais du désir* [*Qaṣr al-Šawq*, 1957] et *Le Jardin du passé* [*al-Sukkariyya*, 1957], à la musique et notamment au *ṭarab*. Tout au long des pages, c'est surtout elle, Oum Kalthoum, que l'on voit défiler. Au cours des soirées, les personnages chantent, écoutent interminablement des chansons et discutent du mérite des musiciens, et l'on peut suivre à travers leurs débats l'évolution du goût et les conflits que cette musique provoque entre les générations. En signe d'admiration pour Oum Kalthoum, Naguib Mahfouz donne à sa fille aînée le nom de la célèbre chanteuse et ce sera une grande déception pour lui de voir ses deux filles n'apprécier que la chanson européenne moderne.

La chanteuse égyptienne continue à intéresser la littérature arabe jusqu'à nos jours[37], comme le montrent les romans *Poussière de Diamant* [*Turāb Almās*, 2009] d'Ahmed Mourad (1978-)[38] et *Le petit voyeur* [*al-Talaṣṣuṣ*, 2007] de Sonallah Ibrahim (1937-)[39], ou encore celui de Sélim Nassib (1946), *Oum*, de 1994. Le roman de Nassib traite du lien entre Oum Kalthoum et son public, ainsi que du lien entre littérature et musique, à travers l'histoire d'amour non partagé entre Oum Kalthoum et le poète Ahmed Rami[40] (1892-1981) qui lui écrira 137 chansons et l'initiera à la littérature française.[41] Le

35 Pour approfondir la biographie d'Oum Kalthoum, voir, entre autres, Gabriele Braune, *Umm Kultum : Ein Zeitalter der Musik in Ägypten*, Frankfurt, Peter Lang, 1994 ; Stefanie Gsell, *Umm Kulthum. Persönlichkeit und Faszination der Ägyptischen Sängerin*, Berlin, Das Arabische Buch, 1998 ; Laura Lohman, *Umm Kulthūm. Artistic Agency and the Shaping of an Arab Legend, 1967-2007*, Middletown, Wesleyan University Press, 2010.

36 En transcription scientifique : Naǧīb Maḥfūẓ.

37 Voir, entre autres, Zeina G. Halabi, « The literary lives of Umm Kulthūm : Cossery, Ghali, Negm, and the critique of Nasserism », *Middle Eastern Literatures*, 19, I, 2016, pp. 77-98.

38 Aḥmad Murād, *Turāb Almās* [Poussière de Diamant], al-Qāhira, Dār al-Šurūq, 2009.

39 Ṣunʿ Allāh Ibrāhīm, *al-Talaṣṣus* [Le petit voyeur], al-Qāhira, Dār al-Mustaqbal al-ʿArabī, 2007.

40 En transcription scientifique : Aḥmad Rāmī.

41 Sélim Nassib, *Oum*, Paris, Balland, 1994.

roman de Nassib décrit à plusieurs reprises les concerts d'Oum Kalthoum et les émotions qu'ils suscitent à travers le regard amoureux d'Ahmed Rami. Enfin, son roman se centre sur les échanges entre l'artiste et les membres de l'auditoire (*tawāṣul*), qui ne se limitent pas à la qualité de la voix et de la musique, mais arrivent à créer à travers une interaction entre l'artiste, le spectateur et les conventions esthétiques de la culture une sorte de « nous ». Le *ṭarab* est, pour employer les mots de Nassib, « cette émotion artistique et physique collective, cette rare seconde de fusion ».[42]

Pour notre succincte analyse de ce roman, nous nous appuyons sur le cadre théorique du *ṭarab* esquissé par l'anthropologue Jonathan H. Shannon.[43]

Selon Shannon, le *ṭarab* jouerait un rôle important dans ce qu'il qualifie d'« aesthetics of authenticity, serving as an important and highly contested metaphor [...] to be a realm of cultural difference from the West – one infused with what they call *oriental spirit*».[44] Artiste douée d'authenticité (*ṣidq*) et d'esprit oriental (*rūḥ šarqiyya*), Oum Kalthoum est devenue un élément de la culture, de la communauté de la ville du Caire, de la nation (elle était surnommée « La Voix de l'Égypte »), jusqu'à devenir l'étendard du monde arabe entier, notamment à l'époque du panarabisme de Gamal Abdel Nasser. Le regard de Nassib passe de l'individu (le poète Rami) au public, de l'Égypte à l'ensemble du monde arabe qui commence à écouter Oum Kalthoum grâce à l'introduction de nouvelles technologies telles que les cassettes et la télévision.[45]Selon Shannon, le premier élément indispensable pour créer l'atmosphère du *ṭarab* est l'habilité vocale du chanteur/de la chanteuse.[46] Dans le roman de Nassib, le narrateur essaie, à plusieurs reprises, de décrire la voix d'Oum Kalthoum, tâche qui demeure en fin de compte très compliquée pour n'importe quel écrivain. Pour ce faire, Nassib emploie des contrastes : sensualité/immatérialité (« la puissance, le timbre, la maîtrise du souffle étaient remarquables [...] et introduisait un parfum de

42 *Ibid*, p. 37.

43 Voir Jonathan H. Shannon, « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music », *op. cit.*

44 Jonathan H. Shannon, *Among the Jasmine Trees: Music, Modernity, and the Aesthetics of Authenticity in Contemporary Syria*, Ph. D. dissertation, Department of Anthropology, City University of New York Graduate School, 2001.

45 Avec l'introduction de la nouvelle technologie, Virginia Danielson parle justement d'une culture virtuelle du *ṭarab*. *Cf.* Virginia Danielson, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

46 Shannon, « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music », *op. cit.*, p. 77: « The voice is the medium for the expression of deeply moving emotional states ».

sensualité, quelque chose de dévoilé »[47] et « une voix immatérielle »[48]) ; grave/aigu (« limpide [...] accrochant une note, alternant les graves et les aigus, forçant aux extrêmes »[49]); tradition/innovation (« cette fusion de la tradition et du renouveau »[50]) en faisant allusion aux traits saillants et apparemment contradictoires de sa biographie, de ses ombres et de ses lumières – à savoir (les rumeurs sur) la bisexualité de la chanteuse et son observance religieuse ; son chant des sourates du Coran habillée en garçon à côté de l'écrasante majorité de son œuvre empreinte de sensualité et de désir ; son absence de fécondité (Oum Kalthoum n'a pas eu d'enfants), alors qu'elle est en même temps qualifiée de « Mère des Arabes », *umm al-ʿarab*. En soulignant enfin la virtuosité vocale de la chanteuse égyptienne, Nassib la décrit comme capable de faire vibrer la dernière syllabe d'une chanson « interminablement sur sa langue »[51] et de la faire « varier en vraie liberté ».[52] Cette remarquable habilité technique est qualifiée en arabe de *taṣwīr al-maʿnà* (représentation de la signification) qui est, d'après Shannon, l'interprétation et l'expression de la signification de la chanson à travers lesquelles le chanteur arrive à activer les réactions du *ṭarab*. Shannon considère Oum Kalthoum comme la reine du *taṣwīr al-maʿnà*[53] : en effet, elle était capable de chanter un seul vers vingt fois ou plus, chaque fois d'une façon différente, en apportant des nuances différentes au texte.

Nassib soutenait aussi que ses lèvres bougeaient légèrement et répétaient les vers en forme de prière[54], une méthode que Shannon qualifie de *tikrār* (répétition mélodique). Or, la musique arabe partage des caractéristiques esthétiques avec la poésie et d'autres expressions artistiques. L'arabesque, par exemple, ne se limite pas à un élément du dessin mais c'est un principe esthétique basé sur la répétition, la variation et « the play between infinity and finitude, openness and closure, unity and diversity, circle and time ».[55] Il s'agit d'une métaphore que Nassib, très fin connaisseur des mécanismes intrinsèques du *ṭarab*, emploie dans son roman (« simplement sur la deuxième syllabe du mot *salām*, « salut », elle s'égara dans des variations incroyables qui l'éloignèrent de plus en plus du tronc principal, elle s'en moquait, elle

47 Sélim Nassib, *Oum*, *op. cit.*, p. 12.
48 *Ibid.*, p. 256.
49 *Ibid*, p. 159.
50 *Ibid*, p. 58.
51 *Ibid*, p. 107.
52 *Ibid*, p. 36.
53 Jonathan H. Shannon, « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music », *op. cit.*, p. 84.
54 Sélim Nassib, *Oum*, *op. cit.*, p. 28.
55 Ernst Kühnel, *The Arabesque : Meaning and Transformation of an Ornament*, Graz, Verlag für Sammler, 1976, p. 110.

construisait des arabesques autonomes, de petites unités parfaitement circulaires, et improbables, toute une architecture vocale »[56]).

Tous ces procédés provoquent l'altération de l'expérience de la temporalité chez l'auditoire. La répétition mélodique et la fluidité des mouvements du chanteur donnent l'impression d'un temps suspendu (*zamān mu ʿallaq*), le temps arrêté que Shannon compare au « soaring in Sufi airs »[57] et que Nassib rapproche, lui aussi, des « derviches de Haute-Egypte quand la transe du *zikr* est sur le point de commencer ».[58] Comme dans une révélation mystique, Oum Kalthoum arrive à altérer l'expérience temporelle et à la détemporaliser par le biais de la répétition mélodique qui crée une sensation de temps suspendu : « C'est le point de départ d'une nouvelle ivresse circulaire. [...] L'homme qui écoute ne sait pas où il en est. [...] Tournis, cérémonie rituelle, la spirale l'a pris et ne le lâche plus. [...] Il est là, dans le trou obscur où seul le commerce avec la déesse compte. À écouter cette voix, il resterait volontiers toute la nuit, toute la vie ».[59]

Contrairement à cette sorte d'ivresse collective du *ṭarab* mise en exergue par Nassib, plusieurs intellectuels et écrivains arabes critiquent la culture du *ṭarab* d'un point de vue sociopolitique et n'apprécient pas les sentiments ni l'authenticité qu'il suscite : l'exaltation des émotions, à leurs yeux, serait à la base du retard économique du monde arabe, tandis que la recherche acharnée de l'authenticité représenterait un obstacle à la modernité. En effet, au lendemain de la défaite cinglante de la Guerre des Six Jours[60], les concerts d'Oum Kalthoum ont été accusés d'avoir été l'opium du peuple arabe encourageant les penchants sentimentaux des Arabes et les empêchant de se préparer de manière adéquate à la guerre.[61]

Parmi les poètes, on se bornera à mentionner Nizar Qabbani[62] (1923-1998) lorsqu'il s'exprime dans ses poèmes politiques à propos de la culture du *ṭarab* et la compare aux drogues qui poussent à la fuite de la réalité, notamment dans les vers de *Pain, hashish et clair de lune* [*Ḫubz wa-ḥašīš wa-qamar*, 1955] où il déplore la passivité de ses compatriotes :

---

56 *Ibid.*, p. 279.

57 Jonathan H. Shannon, « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music », *op. cit.*, p. 86.

58 Sélim Nassib, *Oum*, *op. cit.*, p. 28.

59 *Ibid.*, p. 249-250.

60 Guerre qui s'est déroulée du 5 au 10 juin 1967 et qui opposa l'Égypte, la Jordanie, la Syrie et le Liban à Israël.

61 Voir, par exemple, les propos du critique musical libanais Elias Sahhab contenus dans Zeina G. Halabi, « The literary lives of Umm Kulthūm : Cossery, Ghali, Negm, and the critique of Nasserism », *op. cit.*, p. 77.

62 En transcription scientifique : Nizār Qabbānī.

Dans mon pays / où les âmes naïves pleurent
et meurent dans leurs larmes / chaque fois que leur apparaît le croissant
et pleurent davantage / chaque fois qu'un luth plaintif et le *layālī*[63] les émeuvent
Cette mort qu'en Orient / nous appelons *layālī* et chant...[64]

Le *ṭarab* est accusé également d'être un état psychique qui provoque la léthargie et la complaisance politique, lorsque dans *Notes en marge du cahier de la Défaite* [*Hawāmiš ʿalà daftar al-naksa*, 1967] Qabbani prévient ses compatriotes que « par la flûte et le hautbois / on n'obtient pas de victoires ».[65]

Pourtant, si Qabbani engage une critique sociopolitique du *ṭarab*, d'autres intellectuels insistent sur l'esthétique de la musique d'Oum Kalthoum. C'est le cas d'Edward Said (1935-2003) qui raconte avoir assisté à un concert d'Oum Kalthoum lorsqu'il avait à peu près huit ans et avoue l'avoir trouvé horrible et dégoûtant, trop long, triste et mélancolique. Ce qu'il détestait le plus était la réaction que ce concert provoquait en lui, un mélange d'inactivité et d'oisiveté.[66] Il ne redécouvrira le talent d'Oum Kalthoum que quelques années plus tard[67], en constatant que la chanteuse égyptienne peut représenter une réelle alternative à la musique classique occidentale.[68] Les

63 « Ô nuit », expression très fréquente dans les chants arabes.

64 *Cf.* Nizār Qabbānī, *al-Aʿmāl al-siyāsiyya al-kāmila* [*Œuvres politiques complètes*], Bayrūt, Manšūrāt Nizār Qabbānī, 1974, p. 24.

65 *Ibid*, p. 78.

66 « It was a dreadful experience for me [...]. And her songs would go on for forty to forty-five minutes. And to me there was not the kind of form or shape [I was used to in relation to Westerm classical music], it seemed to be all more or less the same. And the tone was mournful, melancholic. [...[. I think it is designed to send people, not exactly into a stupor, but it would induce a kind of melancholic haze, which people like. And I found it very disturbing. Mentally it made you inactive. [...]. So I very early on rejected it and began to focus exclusively on Western music ». Il s'agit d'un passage tiré d'une interview que Said a accordée en 2000 à la télévision néerlandaise, et qui est citée dans Rokus de Groot, « Edward Said and Polyphony », dans A. Iskandar, H. Rustom (éds), *Edward Said. A Legacy of Emancipation and Representation*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2010, p. 208.

67 *Cf.* Edward W. Said, *Musical Elaborations*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 98: « But of course it [the art of Umm Kulthum] only went beneath the surface of my conscious awareness until, in recent years, I returned to an interest in Arabic culture, where I rediscovered her, and was able to associate what she did musically with some features of Western classical music ».

68 D'autres intellectuels arabes soulignent les différences entre la musique occidentale et la musique arabe. Par exemple, le chercheur libanais Ali Jihad Racy affirme que la première s'efforce de représenter des images et des idées, tandis que la seconde veut provoquer des émotions intenses aussi bien chez le chanteur que dans le public. *Cf.* Ali Jihad Racy, *Making Music in the Arab World : the Culture and Artistry of Ṭarab*, *op.cit.*, p. 5.

spectacles d'Oum Kalthoum deviennent alors pour Said l'écho de sa propre voix, une voix provenant des marges et de son propre statut subalterne en tant que non-occidental et intellectuel.[69] La lenteur des spectacles de la diva égyptienne devient par conséquent une invitation à la réflexion et à la contemplation, une explosion d'émotions positives partagées entre les êtres humains, par opposition à l'éthique de la productivité, au sens du devoir et à la technologie du monde occidental.

L'expérience d'Oum Kalthoum est la dernière expérience en date de *ṭarab* dans le monde arabe. Personne n'est parvenu jusqu'à présent à l'imiter. Ce rapport particulier entre la musique et les émotions appartient désormais à une époque révolue et relève d'une expérience qui risque de demeurer incomprise dans l'avenir, parce que lorsque les jeunes gens l'écouteront – pour reprendre les mots de Nassib – « ils diront c'est une belle voix, rien d'autre, ils tomberont sous le charme sans comprendre pourquoi ».[70]

Conclusion

Ayant subi, au cours des siècles, très peu de fluctuations dans sa signification, le mot arabe *ṭarab* comporte et garde une idée dont la définition est irréductible à une seule et unique formulation. Le mot « extase », par lequel il est souvent traduit dans les autres langues, ne fait que rendre compte de son expression la plus patente. Cependant, à côté de l'expérience émotionnelle et de l'état d'exaltation qu'il suscite, le terme *ṭarab* évoque également le domaine artistique dans lequel cette expérience se produit, ainsi qu'un répertoire musical et thématique bien défini. Le texte poétique, qui fait l'objet du chant, a une stabilité diachronique étonnante, avec des références constantes aux mêmes images. Aussi bien dans les odes préislamiques que dans les chansons présentées de nos jours dans les salles de concert, le chantre/chanteur et son auditoire établissent un rapport basé sur le partage d'un code commun, une sorte d'accord tacite où la liberté du *muṭrib* est limitée par les contraintes de la métrique et du rythme.

Toutefois, à l'époque contemporaine, si la culture du *ṭarab* est remise en question par certains intellectuels arabes qui soulignent les effets pernicieux du privilège qu'elle accorde aux émotions au détriment de la raison, cette culture est cependant revalorisée par d'autres intellectuels qui la considèrent comme une alternative réelle à la société de consommation occidentale.

---

69 Voir, pour plus de détails sur le rapport d'Edward Said avec la musique : Serena Guarracino, « (S)concerto a tre voci. Le trasgressioni musicali di Edward Said », dans I. Chambers, *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Universale Meltemi, 2006, p. 71-80.

70 Sélim Nassib, *Oum*, *op. cit.*, p. 309.