

« Composer avec » Matière sonore et généalogies musicales dans le travail d'un artiste palestinien au Liban

Nicolas Puig
Anthropologue IRD
URMIS (IRD, CNRS, Université Paris Diderot et UNSA)

« Composer avec » : l'expression suggère tout d'abord dans un sens littéral l'attention pour une forme d'écriture et pour les supports qu'elle mobilise. Un large éventail qui recouvre les procédés abstraits du solfège comme les essais et bricolages présidant à l'agencement de sons « déjà là » retravaillés dans une piste musicale originale.

Dans un sens figuré, l'expression questionne la façon dont l'œuvre s'insère dans ses environnements, politique, social, culturel, artistique... Enfin, la dernière dimension du « composer avec », la restitue comme activité « situante », car elle inscrit l'artiste dans son temps et son espace, comme un vecteur de subjectivation, si tant est que l'écriture musicale puisse également être une écriture de soi, articulée à un parcours, à ses richesses, ses accidents : une façon de se situer par une activité de création.

L'ensemble de ces questionnements annonce un projet d'anthropologie de la musique qui cherche à déterminer les coordonnées esthétiques, sociales et culturelles de l'écriture musicale. On s'intéresse donc à la composition musicale en tant qu'activité située et situante.

Prendre place dans le monde en tant qu'artiste, et un jour quitter le Liban pour un pays étranger a toujours été l'ambition des cinq rappers palestiniens du groupe Katibé Khamsé (« bataillon cinq ») vivant à proximité ou dans le camp de réfugiés palestiniens de Burj al-Barajné dans la banlieue Sud de Beyrouth. Ce rêve devenu réalité depuis que quatre d'entres ont eu l'opportunité de partir en Angleterre à l'invitation d'un festival. Ils ont demandé l'asile dans ce pays et y résident à présent. Le cinquième est resté au Liban n'ayant pas obtenu son visa pour Londres. En attendant de pouvoir lui aussi quitter le Liban, il continue de cultiver ses projets musicaux comme il le fait depuis de nombreuses années.

La voix inspirée Osloob¹ (« style ») émerge, en effet, depuis quelques années d'un petit studio auto équipé situé dans le quartier de Haret Hreik, en bordure du camp de réfugiés palestiniens de Burj al-Barajné à Beyrouth.

¹ Comme il transcrit lui-même son nom en caractère latin sur sa page du site Soundcloud.

Il règne dans ce lieu où il compose de nombreux *samples* pour des rappeurs au Liban et dans la région, y compris les membres de son propre groupe installés en Angleterre. Les chanteurs enregistrent directement dans le studio quand cela est possible, dans le cas contraire, le plus fréquent, voix et sons s'échangent sur internet jusqu'à l'assemblage final réalisé par Uslub derrière ses « manettes », dans la « cuisine » comme il surnomme parfois son studio dans ses post sur Facebook où il tient informé de ces travaux.

Osloob a débuté dans le rap au début des années 2000. Il avait alors pour nom d'artiste C-4, (d'après l'explosif). Il formait le groupe « Rapname », avec un dj du camp voisin, Nader, qui depuis a adopté le surnom de « shahid 'ayan » (témoin oculaire). Ensemble, avec trois camarades de classe, ils ont créé les Katibé 5 au milieu des années 2000. Chanteur et parolier de rap, Osloob s'est progressivement tourné vers la composition de sample. En 2009, il a commencé à installer un studio musical qu'il aménage depuis dans un sous-sol proche de sa résidence. À partir de ce lieu, il poursuit ses projets artistiques à différentes échelles et à un rythme soutenu.

Le studio a progressivement généré sa propre centralité grâce aux circulations qu'il provoque et organise. D'une part, comme cela a été dit, Osloob crée nombre de samples pour les rappeurs de la région, d'autre part il est capable de générer des dynamiques collectives autour d'une œuvre commune réunissant nombre d'artistes, il conduit ainsi de nombreux projets (mashru') artistiques.

Dans deux articles précédents, j'avais proposé d'étudier les dimensions politiques et urbaines rap palestinien dans les camps de réfugiés au Liban, en m'appuyant sur l'étude des contenus de la pratique (paroles, discours, performances et insertion dans les camps, 2006), puis j'ai étudié la façon dont les engagements sociaux et artistiques d'Osloob faisait émerger une nouvelle figure d'artiste palestinien (2012). J'avais alors décrit la production culturelle dans les camps de réfugiés palestiniens au Liban et la place particulière que le rap y prenait progressivement. Je souhaite prolonger ce travail par une exploration raisonnée de la matière sonore mobilisée dans ses compositions par Osloob qui a considérablement élargi sa palette créative ces dernières années. Parmi les nombreuses entrées permettant de penser les œuvres musicales, je propose de dessiner les contours du « composer avec », ce qui revient à examiner la matière sonore mobilisée dans la production des pistes musicales. Cette matière est issue de musiques arabes, d'extrait de morceaux de jazz et d'électro internationale, de bandes sons de films et de productions palestiniennes ressortissant à diverses époques. Les échantillons sont également prélevés dans des discours politiques et poétiques, des enregistrements d'ambiance sonores (par exemple dans un café ou une ruelle d'un camp de réfugiés à Beyrouth) et des captations d'instruments et de voix en studio. Les emprunts, sont ensuite mixés pour

créer des « samples », des boucles mélodiques et rythmiques sur lesquelles il est ensuite possible d'insérer des contenus discursifs (paroles de rap, poésie déclamée, narrations diverses).

Dans un premier temps analytique, le statut des fragments sonores en tant que forme esthétique et symbolique sera examiné ainsi que les enjeux afférant aux incises musicales et à la recherche d'une « patine arabe » ou « arab touch ». La seconde partie plus descriptive permettra à l'aide d'exemple précis prélevé dans la production d'Osloob, de documenter **les échantillons sonores injectés dans les morceaux musicaux**. La pratique de l'échantillonnage rend, en effet, visible diverses « indexations » à des univers culturels disjoints et hétérogènes².

1. Le *sample*, une forme esthétique et symbolique

Autonomie du son

La composition par *sample* s'apparente à une musique concrète : une musique écrite à partir de sons déjà présents, préalablement enregistrés dans divers contextes.

Ce mode de composition apparaît à la fin des années quarante. L'histoire musicale a retenu que l'on doit l'usage de la répétition et de la déformation des sons à deux célèbres incidents, aujourd'hui perçus comme précurseur du foisonnant développement des musiques électronique et de l'acousmatique. Il s'agit des expériences du sillon fermé et de la cloche coupée. Le chercheur et compositeur Pierre Shaeffer a jeté les fondations d'une nouvelle écriture musicale à partir de ces deux expériences. Dans la première, la rayure accidentelle d'un disque tournant à 78 tours/minutes conduit à la répétition d'un extrait du disque qui acquiert de la sorte une existence propre en s'autonomisant. La seconde découverte de Shaeffer a conduit aux procédés de déformation du son. Il lui apparut qu'il était possible de modifier la dynamique du son d'une cloche prélevé juste après l'attaque pour obtenir un nouveau son qui s'apparente à une flute ou à hautbois³.

Dans son monumental traité des objets musicaux, le même Shaeffer oppose musique concrète et musique abstraite. Dans cette dernière, le compositeur décline musicalement une idée abstraite pour la réaliser concrètement. En musique concrète, le compositeur part des sons (du « concret sonore ») pour élaborer son morceau La musique repose donc dans

² Christian Béthune évoque « un échantillonnage des univers culturels » où sont « prélevés » les objets sélectionnés (2004, 72). Il insiste en se référant à Nelson Goodman sur le fait que « l'échantillonnage est une opération de nature symbolique » ne pouvant être ramené à un plagiat » (p. 71). 2004, *Pour une esthétique du rap*, Klincksieck.

³ Le lecteur se reportera avec profit à la synthèse faite sur le site Sonhors, panorama des musiques électroniques : <http://sonhors.free.fr/panorama/sonhors7.htm>

ce cas sur un matériel sonore préexistant qui est ensuite travaillé. François Bayle qualifie ainsi la musique électronique, qu'il baptise « acousmatique », de « *musique des sons invisibles* », car on ignore la provenance des sons mixés⁴.

Pour Shaeffer, l'objet sonore isolé devrait être perçu de façon totalement indépendante de l'entité dont il est issu. Il faut donc une « écoute réduite » pour l saisir : il s'agit d'une décontextualisation (une réduction aux propriétés de l'objet en lui-même, où « écoute réduite »), c'est un déconditionnement des habitudes d'écoute pour saisir à son niveau propre l'objet sonore⁵.

L'accent est mis sur une approche phénoménologique en vertu de laquelle le son est considéré en lui-même, indépendamment du contexte de sa production. Cette approche génère une connaissance particulière qui laisse de côté la densité sémantique du son. Or, notre objectif présent est différent et le projet d'une étude des samples implique de conférer un autre statut à l'objet sonore. La composition comme activité située suppose ainsi de suivre la généalogie des emprunts musicaux, et de prendre en considération la façon dont ils sont investis de sens par les artistes. Les choix gouvernés par une préoccupation esthétique sont étroitement reliés à des considérations politiques, sociales ou symboliques. Il est possible d'évoquer alors une politique de l'emprunt qui sous-tend différentes allégeances du musicien. Il s'établit donc une tension entre la décontextualisation et la recontextualisation des samples. Ce processus de création provoque une actualisation de l'œuvre ou du morceau d'œuvre.

64

On pourrait reprendre à ce propos une pensée de Walter Benjamin qui notait que la reproduction des œuvres d'art provoquait un double mouvement de détachement et d'actualisation des objets d'art :

« (...) la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemples, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit ».

Pour Benjamin, la reproduction entraîne une perte d'aura de l'objet d'art, qui abandonne son caractère d'immédiateté et de présence unique : « sortir de son halo l'objet en détruisant son aura, c'est la marque d'une perception dont le sens du semblable dans le monde se voit intensifié à tel point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique »⁶.

Néanmoins, l'emprunt sonore se distingue de la simple reproduction. Il

4 Cité par Michel Chion

5 Pour un éclairage didactique sur l'œuvre de Shaeffer, voir l'ouvrage de Michel Chion, 1983, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, INA, GRM, Buchet Castel.

6 <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html>

entraîne bien une actualisation de l'item prélevé à un passé et/ou un espace social et culturel plus ou moins éloigné, mais ce n'est pas au prix d'un effacement de l'ensemble des significations qu'il véhicule. L'emprunt sonore propre à la pratique du sample ne peut être réduit à une simple reproduction du son prélevé. Il s'apparente plutôt à une dérivation artistique procédant par appropriation créatrice ; et l'échantillon investi de significations devient ainsi une forme symbolique au présent, il s'agit donc d'un son signifiant.

L'objet d'une ethnographie de l'échantillonnage sonore est précisément de comprendre les ressorts esthétiques de l'appropriation créatrice, d'analyser la façon dont les samples dialoguent avec l'environnement social et culturel dans lequel s'insère l'œuvre et, partant, d'identifier la narration artistique, sociale et/ou politique qu'ils servent.

Incises musicales

Dans un précédent travail, j'ai mis en exergue une définition de l'écriture musicale propre au rap proposée par Osloob : « Tu prends une chose et tu en fais du rythme, ce n'est pas fixé ; tu prends ce qui existe et tu le transformes en rap » (2012). Je propose donc de nous arrêter sur cet « existant » afin de répertorier les incises faites pas Osloob dans l'universel « fond sonore universel ».

La question de l'emprunt n'est quant à elle évidemment pas nouvelle, Amru citait le cas de l'orchestre al-Ashiqin, qui utilisait des percussions latines, pour souligner que le recours à des instruments ou des sons de diverses provenances n'était pas l'apanage de l'électro-*rap* (cf. Puig 2012).

Ce mode d'écriture bien connu est mis à l'œuvre de différentes manières dans les pays arabes. Et, souvent les musiques faisant l'objet d'un échantillonnage et les remix cohabitent spatialement et temporellement. C'est le cas par exemple des musiques soufis d'Égypte (*Inshad dîni*) jouées lors des fêtes de saints (mouleds) remixées à la fin des années 2000 par de jeunes DJ. Jennifer Peterson indique ainsi que l'usage des musiques de mouled-s dans le contexte d'un autre style populaire a contribué à leurs re-popularisation auprès de vastes secteurs de la jeunesse égyptienne⁷.

Parfois, le fragment original n'est pas référencé et fait l'objet d'une reformulation au sein d'un nouveau contexte musical. Il est incorporé dans un nouveau morceau de musique. Ce processus n'implique pas une perte de son esprit particulier (son « aura »). Au contraire, le fragment sonore transporte avec lui quelque chose de son monde historique et culturel. Ainsi de l'usage d'un bref passage d'une chanson d'Um Kalthum dans un sample d'Osloob. Ces quelques notes, bien qu'insérées dans une piste musicale

7 2008, "Sampling Folklore: The «re-popularization» of Sufi *inshad* in Egyptian dance music », *Arab, media and society*, issue 4, <http://www.arabmediasociety.com/?article=580>.

de façon indécélable, transmettent néanmoins une partie des propriétés artistiques de leur contexte d'origine qui continue d'agir, au-delà donc du seuil perceptif. Elles confèrent alors à l'œuvre une « patine arabe ». Car, dans l'esprit du compositeur, cet emprunt se veut une allégeance discrète au *tarab* qui, désignant en arabe l'extase musicale et la musique qui permet de l'atteindre, évoque à présent l'âge d'or de la chanson arabe au XXe siècle. Les rappers palestiniens au Liban, et Osloob qui s'en expliquait en décembre 2011 lors d'un entretien avec la chaîne de télévision al-Qods, le rap est une matrice d'actualisation de traditions passées. Dans cet entretien, il prenait l'exemple du rap américain grâce auquel une partie oubliée du jazz a pu être remise au goût du jour au travers des samples electro. Cette caractéristique de l'écriture musicale propre à l'électro est ainsi transposée au terrain arabe.

Molotov, l'un des chanteurs du groupe Katibé khamsé, constate que la musique arabe recèle des trésors oubliés que le travail d'Osloob permet de remettre au goût du jour⁸. Les musiciens et compositeurs des pays arabes peuvent ainsi contribuer à la créativité du domaine de l'électro-*rap* en mobilisant leur propre tradition musicale, ce qui permet à la fois de revaloriser ce « patrimoine » (*turath*) et de développer de la sorte une « touche » spécifique, une « arab touch ».

Le plus souvent les emprunts sont référencés, et sonnent alors comme des hommages, des allégeances ou des insertions dans une généalogie.

66

De ce point de vue, les pages d'Osloob sur le site *Soundcloud* ménage un accès commode à ses données, ainsi qu'à différentes informations se rapportant à la présentation des fichiers sonores : titre, coopérations artistiques et « descripteurs ». Ces derniers sont des mots clés, appelés tags, qui décrivent le fichier son. D'une façon générale, les tags identifient une information sur le web, ce qui permet de regrouper les éléments sémantiques auxquels les mêmes mots-clés ont été affectés. Les tags font ainsi partie des métadonnées : des données décrivant des objets ou certaines caractéristiques de ces objets, c'est-à-dire une donnée servant à décrire ou définir une autre donnée. Les tags choisis par Osloob pour décrire ses compositions signalent la façon dont il inscrit son travail dans les différents courants de la musique électronique et les innovations ou extensions qu'il lui faut qualifier puisqu'elles sont inédites.

L'observation de différents « tracks » répertoriés dans la seconde partie documente les univers dans lesquels Osloob puise ses échantillons sonores (les samples) et éclaire la façon dont le compositeur pense sa musique au sein du vaste courant des musiques rap et électronique. Au-delà de la figure de cet artiste pionnier, la dynamique culturelle d'un milieu artistique à une échelle régionale affleure ; elle ne concerne pas uniquement les Palestiniens du Liban, mais l'ensemble des artistes critiques, au sens que nous donnerons à ce terme plus loin, de la région.

⁸ Entretien filmé par Justin de Gonzagues, archives du cinéaste.

Les samples présentés ont été écrits entre 2011 et 2013, le lien amenant directement au morceau sur le site Soundcloud est indiqué entre crochets. Les informations concernant chaque piste musicale telles qu'elles sont présentées sur la page web sont reportées dans le texte en italique. La consultation du site est complétée par les informations recueillies au cours de discussions régulières que j'ai eu depuis ma première rencontre avec les membres du groupe Katibé 5 en juillet 2006, les observations faites lors des performances à Beyrouth et lors de mes visites au studio.

2. Sampler le monde pour construire son discours artistique

Traditions arabes et palestiniennes

Le registre de la musique arabe et du *tarab* est mobilisé tout d'abord dans un sample de la chanteuse Samira Tawfiq. D'origine libanaise, elle a surtout fait carrière en Syrie et en Jordanie. Elle est de la même génération que Farid al-Atrach et Um Kalthum. Le morceau répertorié intègre un extrait de l'une de ses chansons, il se termine par un rap de Jazzar, l'un des membres de Katibé 5. Le tag, très évocateur, est "arabic sample". La photo de présentation de la piste représente le disque vinyle d'où la chanson est extraite, la casquette noire d'Osloob posée dessus. La piste intègre un rap de Jazzar (membre des Katibé 5) en seconde partie.

« Mashad Hurr » (tableau libre ou morceau libre).

En coopération avec Jazzar

Extrait de chanson de Samira Tawfiq.

Basse : Ziyad Sader.

Tag : arabic sample, Osloob.

2.01 [<https://soundcloud.com/katibe-5/uqtmfbwfsunq>]

L'expression « *mashad hurr* » signale un exercice artistique indépendant, autonome qui se différencie des projets musicaux de plus grande envergure nécessitant la coopération d'artistes nombreux aux spécialités variées (instrumentistes, rappeurs, chanteuse, poète). Le tag signale « arabic sample » (en anglais) indiquant une référence assumée, réflexive à la musique arabe considéré comme un fond patrimonial (*turath*) partagé.

Une autre piste musicale mixe tradition arabe et palestinienne. On peut y entendre un échantillon provenant d'un morceau de Kamelia Jubran, chanteuse emblématique de l'orchestre palestinien Sabreen basé à Jérusalem. Elle vit à présent en Suisse où elle explore différents registres de la musique contemporaine. Le morceau comprend également un sample de Farid al-Atrache.

Les chansons de Sabreen ont accompagné les intifadas de 1987 et 2000

et s'inscrivent dans le vaste courant des musiques politiques et nationales palestiniennes. Ce courant est bien sûr concerné par les opérations d'échantillonnage. Une des ambitions de Katibé khamsé en tant que groupe de rap est bien de prolonger la musique qui accompagne la lutte nationale depuis ses débuts, en la renouvelant au moyen de l'esthétique rap⁹.

– « Parfois je marche seul » (Marrat bemshi li-hâli).

musiq/mix : Osloob

Flute : Naïssam Jalal

Bas : Siyad Sader

Chant : Louis

Sample : Kamelia Jubran/Farid al-Atrach.

Tag : Kamelia, Osloob

2.29 [<https://soundcloud.com/katibe-5/bkagr2bb8woc>]

Un dernier exemple des indexations musicales arabes et palestiniennes provient du remix de la chanteuse palestinienne Sana Moussa

Osloob, mashhad hurr 2 : Remix Sana Moussa - Heyya yumma wada3ini

Track originel : Sana Moussa « Heyya yumma wada3ini »

Flute Naïssam Jalal

Drums Husseyn Qameh

Bass Ziyad Sader

Production Osloob

Tag : Mousa, sanaa, naïssam Jalal, Osloob, Jazz fusion

3'27 [<https://soundcloud.com/katibe-5/zax1nkvrsrc>]

Allégeances politiques

Le choix de matériau sonore permet au compositeur et aux rappeurs de s'inscrire dans un univers politique spécifique. La citation d'un discours de Georges Habache prononcé à l'occasion de l'élargissement de prisonnier palestinien permet de manifester une allégeance politique au Front Populaire de Libération de la Palestine, mouvement de libération laïque et marxiste. Georges Habache est une figure politique palestinienne prédominante fût le créateur de ce parti avec Ahmad Jibril en 1967

– Ouverture de l'album *At-Tariq Wahid Marsum* (La route est toutes tracée).
CD auto-produit

1.18 [<https://soundcloud.com/katibe-5/kmpfjps4srvi>]

Références historiques

⁹ Pour un éclairage sur la façon dont le rap palestinien se situe à la fois dans le prolongement et en rupture avec les musiques de la révolution, voir Puig, 2007.

Les références à des épisodes sombres de l'histoire palestinienne inscrivent la production dans une généalogie événementielle palestinienne. Ainsi de l'insertion dans la piste « Be wade » d'un *mawwal* issu de la bande son du film « kafr Qassim » **du réalisateur Burhan Alawiyyé. Ce film relate l'assassinat de 47 personnes perpétré dans le village éponyme par la police israélienne des frontières** la nuit du 29 octobre 1956.

– « *Be wade* ».

Mawwal du film Kafr Qassim du réalisateur Burhan Alawiyyé

Production Osloob/Naïssam Jalal.

Le 29 octobre 1956 les sionistes perpétrèrent le massacre de Kafr Qassim

3.18 [<https://soundcloud.com/katibe-5/c0t1qxvkzhdk>]

Les échantillonnages sonores rappellent ainsi les différents éléments de l'histoire et de la culture politique palestinienne telle qu'elle est partagée dans les camps du Liban.

– « Sabra et Chatila/la chute de l'âme ».

Poésie : Mahmoud Darwish.

Production Osloob et Naïssam Jalal

Tag triphop. 4.55

[<https://soundcloud.com/katibe-5/mzzjyqr8aglx>]

Sons d'ailleurs

Si la matière sonore mobilisée par Osloob pour composer ses samples, provient principalement des musiques arabes (égyptiennes, syriennes, chansons et musiques de films et de feuilleton) et des « traditions » sonores palestiniennes (poésie, chant, discours, mawal), d'autres sons ont des cheminements moins évident.

L'incursion du côté du rap new-yorkais résonne comme une sorte d'hommage (*tribute*) à l'histoire du rap et à ses authentiques pionniers.

Le remix d'un morceau du rappeur Notorious Big prend place dans cette démarche. Ce dernier avec Tupac Shakur (2pac) sont des références importantes des premiers rappeurs arabes au Proche-Orient. Indépendamment de leurs histoires agitées et dramatiques (les deux sont assassinés respectivement en 1997 et 1996), Osloob se concentre particulièrement sur les « tracks », les pistes musicales. Sa volonté mettre en exergue le « génie » de ces musiciens ne peut être dissociée de sa difficulté à faire reconnaître la valeur artistique son activité de créateur de samples, au moins dans la société des réfugiés palestiniens car un public un peu plus large et enthousiaste existedans les milieux undergrounds libanais.

–*Notorious BIG - dead wrong*)

Remix rythmique

Tag : hiphopremix

1.59 [<https://soundcloud.com/katibe-5/notorious-big-dead-wrong>]

D'autres emprunts proviennent d'univers musicaux non contigus, ils sont le fruit de la rencontre due au hasard entre le compositeur et un disque, un morceau de musique. Ainsi de l'usage d'un passage de la bande son du film « 2046 » de Hong Kar Wai sur le morceau de rap Hadene aza feek. :

Hadene aza feek

De l'album at-Tariq Wahid Marsum

Production Osloob

3'48 [<https://soundcloud.com/katibe-5/7nzzfu5nztpd9>]

OU encore du lien tissé entre le camps et le désert : (*min as-sahra ila-l-mukhayam* : « du désert au camp »).

– *Du Sahara au camps.*

« *Sample d'une chanson d'un album du désert* »

Tag : Instrumental, Sahara, Osloob, Hiphop remix

2.06 [<https://soundcloud.com/katibe-5/uai4hrbcwrsh>]

Projets

70

L'approche par projet (*mashrû'*) implique une relation à la musique qui passe moins par le partage immédiat d'un plaisir esthétique et émotionnel éprouvé dans le jeu musical, même si évidemment cet aspect demeure présent lors des concerts. L'accent est mis en priorité sur la conception patiente et attentionnée de pistes musicales : une fabrication d'assemblages sonores résultant autant de choix esthétiques que d'affiliations et de référencements, qui sont ensuite déposées sur le web.

Les derniers projet marquent un élargissement de la palette créative de Osloob. Ils signalent l'importance croissante d'une musique élaborée à la faveur de circulations internationales, aux étapes de production et de diffusion. Ils sont postés sur le web, en ce moment la plate forme plébiscitée est le site « Soundcloud ») et les réseaux sociaux (facebook).

Les projets permettent ainsi des rencontres artistiques à distance, étant donné les multiples entraves à la mobilité que connaissent les habitants de la région, à commencer par les Palestiniens. Ils sont l'instrument de la création d'une centralité depuis la marge. C'est ce qu'exprime particulièrement bien le morceau séparation (*fa/sel*) qui témoigne d'un état de dispersion, tout en l'atténuant artistiquement :

– *Fa/Sel (séparation)*

Rythme pour briser les frontières. Musique/mix : Osloob. Flûte/nay :

Naissam Jalal. Basse : Ziyad Sader/Osloob. Guitare Hussam Wahbé

Husseyh Qamah : drums, Mohamed Hamdar : kakhun. Beat box : Molotov. Les noms à la suite (des rappeurs) : Shahid Ayan/Rasasa/Mohamed Antar/Osloob/Abdel Jabar/Satti/Edd Abbas/Maqdissi/Kaz/ le poète Abderrahman Jessim/Sara Abid/Rami J. B./Khaled Harara/Yassin/Mawal Dani beledi/Watan/Rayis Bek/Naïssam Jalal.

Tags : Yassin/Edd/Satti/audiotunnels/Egtya7/Torabyeh/Katibeh/Naïssam Jalal/hip hop.

Pièce musicale continue (mixtape) qui réunit des rappeurs palestiniens du Liban (dont le libanais (Rayess Bek), de Jérusalem Est, de Gaza, de Cisjordanie, de Jordanie et de Syrie.

23'39 [<https://soundcloud.com/katibe-5/fasel>]

Le dernier projet artistique et musical en provenance du studio Katibé et portant la signature d'Uslub s'intitule « *'al-hifé* » : « sur la marge » ou « sur la périphérie ». Tout d'abord annoncé par un *trailer* qu'il est possible de visionner sur Youtube¹⁰, il est publié sur le site *soundcloud* en novembre 2013 et associe une dizaine de rappeurs et musiciens palestiniens, libanais et syriens. Chacun des chanteurs et des récitants (une narratrice et un poète) endosse un rôle spécifique au long d'un récit musical décrivant à travers différents personnages le quotidien d'un quartier dans lequel se réfracte la situation locale et régionale¹¹.

– Katibé 5 présente : Osloob dans *'al-hifé*
'al-hifé, projet de roman musical, production Osloob en collaboration avec (...)

tags : hiphopmixtape, mixtape, story, album, hiphop, rap, osloob, katibe5, edd, mcgaza, palestinianfolk.

29'49 [<https://soundcloud.com/katibe-5/sets/5-1>]

Conclusion : Un art critique

L'intérêt de la composition par sample est de remettre dans la boucle culturelle contemporaine des morceaux oubliés, ou, à tout le moins, de les rendre accessible aux jeunes générations, de les « re-populariser ». L'écriture musicale contient une proposition de temporalité particulière, celle du sample : il provoque une superposition de temps enfermés dans la boucle musicale. Le sample permet ainsi de s'inscrire dans un passé, une généalogie, tout en actualisant des traditions palestiniennes anciennes et nouvelles. Il s'apparente par cet aspect à une production patrimoniale par métonymie, dire une partie pour rappeler l'existence du tout.

Dans son rapport aux réalités géo-politiques locales et régionales, l'évolution de la musique electro-rap témoigne d'un passage – il serait

10 http://www.youtube.com/watch?v=zF0fSU_9KEs

11 «

plus juste de dire un superposition tant les deux registres se croisent dans la production d'Osloob – d'un art politisé (la chanson politique, puis le rap engagé et résistant) à un art critique (les projets artistiques qui discutent le monde actuel).

Jacques Rancière écrit dans son ouvrage *le spectateur émancipé*¹² : « En son sens originel, « critique » veut dire : qui concerne la séparation, la discrimination. Critique est l'art qui déplace les lignes de séparation, qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel, et, pour cela même brouille les lignes de séparation qui configurent le champ consensuel du donné, telle la ligne séparant le documentaire de la fiction : distinction en genres qui sépare volontiers deux types d'humanité : celle qui pâtit et celle qui agit, celle qui est l'objet et celle qui est sujet ». (p. 85).

Les innovations musicales et sonores qui prennent naissances au milieu des années 2000 dans les périphéries libanaises, dans les camps palestiniens, à Burj al-Brajné ou à Ayn Héroué à Saïda peuvent se lire comme une émancipation progressive qui retisse les relations entre art et politique au sein des marges urbaines et citoyennes. Osloob prolonge désormais ces voix novatrices au long d'un travail de composition qui insère des archives, par exemple un bulletin d'actualité décrivant les événements de Nahr al-Bared en 2007¹³, des extraits de chansons arabes et palestiniennes, des références historiques et/ou poétiques. Il opère un travail fictionnel par lequel il « opère des *dissensus*, qui change les modes de présentations sensibles et les formes d'énonciation (...) » (Rancière 71 et 72).

Ce regard sur le travail d'un compositeur palestinien au Liban éclaire ainsi la façon les lignes esthétiques sont déplacées et réinvesties de significations. La musique et le politique s'entrelacent, non pas dans un rapport d'extériorité, au sein duquel la pratique artistique fournirait une énergie au service du politique, car « le rapport de l'art à la politique n'est () pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions ». La pratique artistique, ici la composition musicale, se construit contre le consensus ,pour fournir des dissonances, c'est-à-dire forger « des formes d'un sens commun polémique » (Rancière, 84).

La musique qui s'élabore ainsi depuis le studio katibé tisse sa propre centralité depuis la marge, en articulant au présent enjeux artistiques et éthiques à partir, entres autres, des sons d'avant et des sons d'ailleurs.

12 2008, La fabrique éditions.

13 Une bataille de plus de trois mois a opposé l'armée libanaise à un groupe jihadiste infiltré dans le camp. cette bataille a entraîné le déplacement de l'ensemble des habitants et la destruction du camp.

UNIVERSITE ABDELHAMID IBN BADIS DE MOSTAGANEM
LA FACULTE DES LETTRES ET DES ARTS

PNR

Champs culturels et mondialisations

CENTRE DE RECHERCHES EN ANTHROPOLOGIE SOCIALE ET CULTURELLE/UCCLLA

Projet CRASC

Patrimoines culturels et nouvelles technologies
de la communication.

Études comparées Algérie-Méditerranée

Avec le soutien des laboratoires



P F

DIDACTIQUE DES PROJETS DE FORMATION ET CONCEPTION DE CURRICULA

ESTHÉTIQUE VISUELLE DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES ALGÉRIENNES

www.univ-mosta.dz

www.fla.univ-mosta.dz

www.crasc-dz.org

COLLOQUE
INTERNATIONAL

PRESÉNCÉ de
**NOUVELLES VOIX
CULTURELLES**
en **MEDITERRANÉE**
du **GLOBAL** au **LOCAL**

les **ACTES**
du **COLLOQUE**

21-22 OCT 2013
salle des conférences
Site ITA-MOSTAGANEM

COLLOQUE
INTERNATIONAL

PRÉSENCE de
**NOUVELLES VOIX
CULTURELLES**
en **MEDITERRANÉE**
du **GLOBAL** au **LOCAL**

Comité scientifique

Catherine Miller	IREMAM Aix-Marseille
Hadj Miliani	Université Abdelhamid Ibn-Badis de Mostaganem, UCCLLA-CRASC
Nicolas Puig	IRD, Paris Diderot
Gilles Suzanne	Aix-Marseille
Elie Yazbek	Université Saint-Joseph, Beyrouth

Comité d'organisation

Nourredine Belhachemi	Ecole Régionale des Beaux-Arts Oran, UCCLLA-CRASC
Ibtissem Chachou	Université Abdelhamid Ibn-Badis de Mostaganem, UCCLLA-CRASC
Mohamed Daoud	Université d'Oran, UCCLLA-CRASC
Hadj Miliani	Université Abdelhamid Ibn-Badis de Mostaganem, UCCLLA-CRASC
Leila Moussedek	Université Abdelhamid Ibn-Badis de Mostaganem, UCCLLA-CRASC

Charte graphique et maquette d'affiche

Mohamed El-Ghobrini	Université Abdelhamid Ibn-Badis de Mostaganem
---------------------	---