HAL
open science

”Composer avec…”: Sampling et références sonores dans le travail d’un artiste palestinien au Liban

Nicolas Puig

To cite this version:

Nicolas Puig. ”Composer avec…”: Sampling et références sonores dans le travail d’un artiste palestinien au Liban. Volume! La revue des musiques populaires, 2017, 10.4000/volume.5343 . hal-01839307

HAL Id: hal-01839307

https://hal.science/hal-01839307

Submitted on 8 Apr 2019

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.

Volume !
La revue des musiques populaires

14 : 1 | 2017
Varia

« Composer avec » : Sampling et références sonores dans le travail d'un artiste palestinien au Liban

"Composing with": Sampling and Sound References in the Work of a Palestinian Artist in Lebanon

Nicolas Puig

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/volume/5343
DOI : 10.4000/volume.5343
ISSN : 1950-568X

Éditeur
Association Mélanie Seteun

Édition imprimée
Date de publication : 13 décembre 2017
Pagination : 37-49
ISBN : 978-2-913169-43-2
ISSN : 1634-5495

Distribution électronique Cairn

Référence électronique
Nicolas Puig, « « Composer avec » : Sampling et références sonores dans le travail d'un artiste palestinien au Liban », *Volume !* [En ligne], 14 : 1 | 2017, mis en ligne le 13 décembre 2020, consulté le 11 décembre 2017. URL : http://journals.openedition.org/volume/5343 ; DOI : 10.4000/volume.5343

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Article

Composer depuis la marge
Sampling et références sonores dans l'œuvre d'un musicien palestinien au Liban

14
1

Par Nicolas Puig (IRD, CNRS, URMIS, université Nice Sophia Antipolis)

Une première version de ce texte issue d'une communication intitulée « Composer avec*. Matières sonores et généalogies musicales dans le travail d'un artiste palestinien au Liban » a été publiée dans les actes du colloque* Présence de nouvelles voix culturelles en Méditerranée, du global au local *organisé par l'université de Mostaganem (Algérie), 21-22 octobre 2013.*

Résumé : « Composer avec », l'expression est polysémique, nous la suivons ici dans le sens littéral : quel est le support de l'écriture musicale ? Osloob « style » est un compositeur palestinien d'électro-rap résidant au Liban qui travaille à partir 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. Ce texte analyse la façon dont Osloob élabore un monde artistique en combinant différentes références esthétiques, politiques et culturelles à partir d'une description des échantillons sonores, entendus comme des fragments signifiants encore reliés à leur contexte original. Son travail amorce un passage de l'art politisé en vigueur dans les camps de réfugiés à un art critique qui redéfinit les rapports entre esthétique et politique.

Mots-clés : échantillonnage / sampling / Djing, esthétique, politique / militantisme

Abstract: Sampling is a specific way to write music where the composer creates new pieces with sound fragments from different origins: he composes "with." Osloob, *style*, is a Palestinian musician of rap and electro music in Lebanon. He develops a range of various musical projects from his little studio located in the neighborhood of Haret Hreik, on the edge of the Palestinian refugee camp of Burj al-Barajné in Beirut. Going through the samples Osloob mobilizes, this text aims to describe and analyze the specific artistic universe he creates by mixing different aesthetic, politic and cultural references. His work displaces the political art of refugee's camps to a critical one that redefines the relationship between politics and aesthetics.

Keywords: sampling / Djing, aesthetics, politics / militancy

La voix inspirée d'Osloob [1], « style », émerge 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. Il règne dans ce lieu [2] où il compose de nombreuses pistes musicales (appelées en arabe, *track,* d'après l'anglais, pl. *trackât*) pour lui-même, son groupe de rap palestinien, Katibé Khamsé,

1 Comme il le transcrit en caractère latin sur sa page du site *Soundcloud* : https://soundcloud.com/katibe-5

2 Osloob a pu émigrer en France où il vit en France depuis juillet 2014.

« bataillon cinq », et dans le cadre de différentes collaborations et projets collectifs avec des rappeurs du Liban et de la région. Les rappeurs et les instrumentistes 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 Osloob derrière ses manettes, dans la « cuisine » comme il surnomme parfois le studio dans ses statuts Facebook par lesquels il tient informé de ses travaux.

Osloob s'est engagé dans le rap au début des années deux mille. 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). Tous deux, avec trois camarades de classe, ont ensuite créé les « Katibé Khamsé » dont l'un des premiers concerts intervient en 2005 lors de la fête de la musique à Beyrouth organisée par le centre culturel français. Chanteur et parolier de rap, Osloob s'est progressivement tourné vers la composition par échantillons sonores ou samples, le sampling. En 2009, dans un sous-sol proche de sa résidence, il a commencé à installer un studio d'enregistrement qu'il aménage depuis. À partir de ce lieu, il poursuit ses projets artistiques à différentes échelles et à un rythme soutenu.

Il recourt principalement au sampling dans son travail. Ce mode de composition utilisé préférentiellement dans les musiques rap et électro est une matrice d'intertextualité sonore (Martinez, 2010). Dans le contexte de la production culturelle dans les camps de réfugiés palestiniens au Liban, cette caractéristique offre au compositeur la possibilité de multiplier les citations, les allégeances et les références de façon à inscrire son travail à la fois dans l'univers politique des camps et dans celui des codes les plus ésotériques du rap et des musiques électroniques. Dans cet article, je m'intéresserai aux créations sonores d'Osloob qui tente de promouvoir une ligne esthétique peu répandue dans les camps, parfois combattue comme exogène ou immorale, tout en s'insérant dans une certaine continuité par rapport aux arts politisés en vigueur (Puig, 2007). Pour éclairer la portée de son discours artistique, je recours à une ethnographie du sample qui consiste en la description des échantillons sonores mobilisés dans l'écriture des boucles musicales : avec quoi Osloob compose-t-il ?

Car l'expression « composer avec » suggère tout d'abord l'attention pour une forme d'écriture musicale et pour les supports qu'elle mobilise. Dans un emploi technique, le verbe signifie « travailler à une œuvre de l'esprit », mais il suggère également dans son sens littéral former « un tout par assemblage ou combinaison de divers éléments [3] ». Aussi le syntagme « composer avec » recouvre-t-il un large éventail de possibilités créatrices qui s'étend des procédés abstraits du solfège aux agencements de sons « déjà là », retravaillés dans une piste originale.

Dans un sens figuré, il questionne la façon dont l'œuvre s'insère dans ses environnements, politique, social, culturel, artistique : comment « fait-elle avec » ? Enfin, la dernière dimension de cette composition la restitue comme activité « situante », car elle inscrit l'artiste dans son temps et son

3 Centre national de ressources textuelles et lexicales : http://www.cnrtl.fr/definition/composer

espace. Elle constitue ainsi 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.

La polysémie de l'expression apparaît particulièrement productive quand il s'agit de considérer les multiples aspects de l'écriture musicale, notamment dans des contextes où elle est surdéterminée par la situation politique et sociale, comme c'est le cas dans les camps de réfugiés palestiniens. J'ai exploré dans deux textes précédents les dimensions du « faire avec » et la façon dont le rap était approprié par une nouvelle génération de réfugiés. J'avais alors décrit la production culturelle dans les camps, son assujettissement au registre politique et la place particulière que le rap y prenait progressivement en négociant sa légitimité esthétique et politique. J'abordais les dimensions politiques et urbaines de cette musique en m'appuyant sur l'étude des contenus et des pratiques : paroles, discours, performances et insertion dans les camps et au Liban (2007), puis j'observais la façon dont les engagements sociaux et artistiques d'Osloob faisaient émerger une nouvelle figure d'artiste palestinien (2012). Dernier volet de ce triptyque, je souhaite procéder à un examen des échantillons sonores, samples, mobilisés par Osloob dans l'écriture de pistes musicales. Ils sont formés d'extraits de musiques arabes, de morceaux de jazz, d'électro internationale, de bandes-son de films et de productions palestiniennes appartenant à diverses époques, qu'il agence pour produire une œuvre inédite. Les échantillons proviennent également de discours politiques et poétiques. Ils sont issus d'enregistrements d'ambiances sonores (par exemple dans un café ou une ruelle d'un camp de réfugiés à Beyrouth) et de captations d'instruments et de voix en studio. Les emprunts sont ensuite mixés pour créer des boucles mélodiques et rythmiques, purement instrumentales ou support de contenus discursifs rappés, narrés (récit musical) ou déclamés (poésie).

Dans un premier temps, le statut des échantillons sonores en tant que formes esthétiques et symboliques sera examiné de façon générale, avant d'être plus précisément rapporté aux incises musicales dans le monde arabe. La seconde partie décrit et analyse quelques échantillons sonores utilisés par Osloob. La pratique de l'échantillonnage rend, en effet, visibles les indexations à des univers sociaux, politiques et culturels diversifiés.

Le sample, une forme esthétique et symbolique

Autonomie du son

La composition par échantillonnage, sampling, ressortit à la musique concrète qui est écrite à partir de sons déjà présents, préalablement enregistrés dans divers contextes. Dans son traité des objets musicaux (1966), Pierre 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 ce cas sur un matériel sonore préexistant qui est ensuite travaillé. François Bayle qualifie la musique électronique, qu'il baptise « acousmatique », de « *musique des sons invisibles* », car on ignore la provenance des sons mixés [4].

Cette musique 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 précurseurs du foisonnant développement des musiques électroniques et de l'acousmatique. Il s'agit des expériences du sillon fermé et de la cloche coupée, à partir desquelles le chercheur et compositeur Pierre Shaeffer a jeté les fondations d'une nouvelle écriture musicale. 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 une existence propre en s'autonomisant. Il en découle cet enseignement essentiel : « tout objet sonore mis en boucle sonnera de façon nouvelle par rapport à l'échantillon sonore dans son contexte original. » (Déon, 2011 : 284)

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 hautbois [5]. Shaeffer tire de cette propriété musicale des conséquences quant au statut de l'objet sonore, qui une fois prélevé, devient totalement indépendant de l'entité dont il est issu. Il est donc désormais redevable d'une « écoute réduite » : il s'agit d'une décontextualisation (une réduction aux propriétés de l'objet en lui-même, ou « écoute réduite »). Elle correspond à un déconditionnement des habitudes d'écoute pour saisir l'objet sonore en tant que tel.

L'accent est placé 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. Néanmoins, les compositeurs ne prélèvent pas les échantillons sonores en fonction de critères uniquement esthétiques, mais également en vertu de considérations politiques, sociales et/ou symboliques qui donnent forme à une stratégie de l'emprunt.

Dès lors, le statut de l'objet sonore n'est plus simplement déterminé par sa recontextualisation artistique, mais il intègre une dimension référentielle, la trace de ce qu'il fut, le signe de ce qu'il continue de transmettre. Une telle approche de l'objet sonore invite à suivre la généalogie des emprunts musicaux et à prendre en considération la façon dont ils sont investis de sens par les artistes. Il s'établit donc une tension entre la décontextualisation et la recontextualisation des samples. Ce processus de création provoque une actualisation des œuvres passées

4 Cité par Michel Chion (1983). Cet ouvrage constitue un éclairage didactique sur l'œuvre de Shaeffer.

5 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

restituées sous forme de fragments, parfois en totalité. Walter Benjamin (1955, en ligne) avait noté que la reproduction des œuvres d'art entraînait un double mouvement d'actualisation et de détachement :

> « […] 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 la perte de l'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. »

Pourtant, l'emprunt sonore se distingue de la simple reproduction. Il 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 donc 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. Christian Béthune évoque « un échantillonnage des univers culturels » où sont « prélevés » les objets sélectionnés (2004 : 72) et insiste sur le fait que « l'échantillonnage est une opération de nature symbolique » ne pouvant être ramené à « un pur plagiat » (*Ibid.* : 71).

L'objet d'une ethnographie de l'échantillonnage sonore est précisément de comprendre les ressorts 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 le monde arabe

J'ai déjà eu l'occasion de mettre 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 » (Puig : 2012). Osloob insistait alors sur les fragments sonores comme matériel de base de l'écriture musicale par sampling.

La question de l'emprunt n'est évidemment pas nouvelle. Osloob citait par exemple le cas de l'orchestre palestinien 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. Ce mode d'écriture bien connu est mis à l'œuvre de différentes manières dans les pays arabes ou souvent les musiques faisant l'objet d'un échantillonnage et les remix cohabitent spatialement et temporellement.

C'est la raison pour laquelle, note Béthune, pas plus que de plagiat, on ne peut assimiler le sampling à une opération de recyclage « puisqu'en dépit du sample – et souvent grâce à lui – l'œuvre initiale continue de mener son existence propre »

(2004 : 73). Tel est le cas par exemple des musiques soufies d'Égypte 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 *mouleds* dans le contexte d'un autre style populaire a contribué à leur re-popularisation auprès de vastes secteurs de la jeunesse égyptienne.

Parfois, le fragment original n'est pas référencé et fait l'objet d'une reformulation au sein d'un nouveau contexte musical qui rend imperceptible l'origine du son. Même dans ce cas extrême, le fragment n'est pas complètement délesté de son esprit particulier, son « aura ». Il demeure aimanté par le monde historique et culturel dont il est issu. Ainsi de l'usage d'un bref passage d'une chanson d'Um Kalthum dans un sample d'Osloob. Ces quelques notes, bien qu'indécelables dans la piste musicale transmettent néanmoins une partie des propriétés artistiques de leur contexte d'origine, qui restent agissantes. 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 désigne dans les pays arabes l'extase musicale et la musique qui permet de l'atteindre. Le terme évoque à présent par métonymie l'âge d'or de la chanson arabe au XXe siècle. Pour les rappeurs 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 grâce au sampling. 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 jour [6]. 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 une « touche » spécifique, une sorte d'« arab touch ».

Le plus souvent les emprunts sont référencés et signalent alors des hommages, des allégeances ou des insertions dans une généalogie. De ce point de vue, les pages d'Osloob sur le site *Soundcloud* ménagent un accès commode 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. Les tags choisis par Osloob pour décrire ses compositions renseignent sur 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.

6 Entretien filmé par Justin de Gonzague, archives du cinéaste.

L'observation de différents « tracks » répertoriés dans la seconde partie de ce texte documente les univers dans lesquels Osloob puise ses échantillons sonores 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 de la région, au sens que nous donnerons à ce mot au terme de cette étude.

Les samples présentés ont été écrits entre 2011 et 2013 [7], le lien permettant d'accéder 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 (traduit de l'arabe). 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 Khamsé en juillet 2006, les observations faites lors des performances à Beyrouth et mes visites au studio.

7 Les échantillons sonores présentés ci-dessous ne constituent qu'une partie de la production d'Osloob, elle est significative d'un moment important de sa carrière où il accentue le rythme de ses compositions et diversifie les sources de fragments sonores.

Sampler le monde pour construire son discours artistique

Traditions arabes et palestiniennes

La composition par sample permet de réinsérer dans la boucle culturelle contemporaine des morceaux méconnus ou bien oubliés. C'est le cas de l'usage des fragments sonores prélevés dans les traditions arabes et palestiniennes. Re-popularisées, elles deviennent accessibles aux jeunes générations. Le sampling contient ainsi une proposition de temporalité, car le sample provoque une réorganisation temporelle inscrite dans la boucle musicale. Il permet ainsi de rappeler un passé, de s'inscrire dans une généalogie et d'actualiser des traditions anciennes. Il s'apparente par cet aspect à une production patrimoniale par métonymie : évoquer une partie de ce que l'on considère comme une tradition, pour rappeler l'existence du tout. Tandis que les musiques palestiniennes dans les camps cultivent les registres de la nostalgie (Puig, 2009), l'électro-rap provoque une confusion des temporalités qui replace la situation palestinienne sur la carte culturelle du monde, sinon dans la modernité, dans l'actualité.

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 passage de l'une de ses

chansons, il se termine par un rap de Jazzar, l'un des membres de Katibé 5. Le morceau est qualifié *mashhad hurr*, ce qui désigne un exercice artistique indépendant, autonome, différent du projet musical (*mashru'*) de plus grande envergure nécessitant la coopération de nombreux artistes aux spécialités variées (instrumentistes, rappeurs, poètes). Ce lexique constitue semble-t-il (je ne l'ai pas rencontré ailleurs) une innovation de Osloob qui doit inventer un vocabulaire apte à désigner les compositions spécifiques auxquelles il s'adonne. Le tag signale « arabic sample » (en anglais) indiquant une référence assumée à la musique arabe considérée comme un fonds patrimonial (*turath*) partagé.

La photo de présentation représente le vinyle d'où la chanson est extraite, la casquette noire d'Osloob déposée sur le disque identifie parfaitement l'action du compositeur sur l'œuvre originale.

– « Mashhad 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]

Une autre piste musicale mixe tradition arabe et palestinienne. On peut y entendre un échantillon sonore 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 de prolonger la musique qui accompagne la lutte nationale depuis ses débuts en la renouvelant au moyen de l'esthétique rap [8].

– *« Parfois je marche seule »* (Marrat bemshi li-hâli)
musique/mix : Osloob
Flûte : Naïssam Jalal
Basse : Siyad Sader
Chant : Louis
Sample : Kamelia Jubran, Farid al-Atrach
Tag : Kamelia / Osloob
2'29 [https://soundcloud.com/katibe-5/bkakr2b-b8woc]

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 »
Flûte : Naïssam Jalal
Drums : Husseyn Qameh
Basse : Ziyad Sader
Production : Osloob
Tag : Mousa / Sana / Naïssam Jalal /Osloob / Jazz fusion
3'27 [https://soundcloud.com/katibe-5/zax1nkvrrsrc]

8 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).

Allégeances politiques

Le choix de matériau sonore permet au compositeur et aux rappeurs de s'inscrire dans un univers politique spécifique. La dimension directement politique de l'électro-rap palestinien est depuis le départ mise en avant par les rappeurs palestiniens au Liban, même si c'est sous des formes différentes de la chanson politique traditionnelle qu'ils entendent renouveler (Puig, 2007). La citation d'un discours de Georges Habache prononcé à l'occasion de l'élargissement de prisonniers palestiniens manifeste 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 et il fut 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

Les références à des épisodes sombres de l'histoire palestinienne inscrivent la production dans une généalogie événementielle. Il en est ainsi de l'insertion dans la piste « Be wade » d'un *mawwal* issu de la bande-son du film « Kafr Qassim » du réalisateur Burhan Alawiyé. 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 »
Le mawwal provient du film Kafr Qassim du réalisateur Burhan Alawiyé.
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, 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 et des « traditions » sonores palestiniennes (poésie, chant, discours, *mawwal*), d'autres sons ont des cheminements moins évidents.

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 et Tupac Shakur (2pac) sont des références importantes des premiers rappeurs arabes au Proche-Orient. Indépendamment de leur histoire dramatique (les deux sont assassinés respectivement en 1997 et 1996), Osloob se concentre particulièrement sur les « tracks », les pistes musicales. De plus sa volonté de mettre en exergue le « génie » de ces musiciens peut être

rapportée à sa difficulté à faire reconnaître la valeur artistique de son activité de créateur de samples, au moins dans la société des réfugiés palestiniens, car un public un peu plus large et enthousiaste existe dans les milieux undergrounds libanais. La composition par échantillon est de fait étrangère à la palette artistique des musiciens palestiniens. La référence aux maîtres du rap insère le compositeur dans une généalogie artistique bien identifiée. Mais, indexant sa production à celle des génies du sample, Osloob signale également la dimension artistique de cette activité qui implique des gestes créatifs, Béthune (2002 : 47).

– 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 éloignés, ils sont le fruit de la rencontre due au hasard entre le compositeur et un disque, un morceau de musique. L'usage d'un passage de la bande-son du film « 2046 » de Wong Kar Waï sur le morceau de rap « Hadene aza feek » ressortit à cette logique :

– « Hadene aza feek »
De l'album At-Tariq Wahid Marsum
Production : Osloob
3'48 [https://soundcloud.com/katibe-5/7nzfu5nztpd9]

De même que le lien tissé entre le camp et le désert : (*Min as-sahra ila-l-mukhayam* : « Du désert au camp »).

– Du Sahara au camp.
« Sample d'une chanson d'un album du désert»
Tag : Instrumental, Sahara, Osloob, Hiphop remix
2.06 [https://soundcloud.com/katibe-5/uai4hrbcwrsh]

Projets

Les projets marquent un élargissement de la palette créative de Osloob. Ils annoncent 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, surtout les Palestiniens. Les projets musicaux, en rassemblant des artistes de diverses origines, contribuent à la création d'une centralité depuis la marge. C'est ce qu'exprime particulièrement bien le morceau « Séparation » (*Fa/Sel*) qui a pour vocation de combattre artistiquement la situation d'enclavement. Il s'agit d'une pièce musicale continue (*mixtape*) qui réunit des rappeurs Palestiniens du Liban (ainsi que le Libanais Rayess Bek), de Jérusalem Est, de Gaza, de Cisjordanie, de Jordanie et de Syrie.

– Fa/Sel (séparation)
Rythme pour briser les frontières.
Musique/mix : Osloob. Flûte/nay : Naïssam Jalal. Basse : Ziyad Sader / Osloob. Guitare Hussam : Wahbé. Husseyn Qamah : drums, Mohamed Hamdar : kakhun. Beat box : Molotov. Noms (des rappeurs) dans l'ordre : 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.
23'39 [https://soundcloud.com/katibe-5/fasel]

Le dernier exemple de projet artistique et musical en provenance du studio Katibé et portant la signature d'Osloob 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 Youtube [9], 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 affecté par la situation locale et régionale.

– Katibé 5 présente : Osloob dans 'al-hifé
'al-hifé, projet de roman musical, production Osloob en collaboration avec :
Tuhani Nassar (la narratrice/Mariam), Abdel-Jabbar Khamsa (Ibrahim), Maqdissi (Abu Daûd), Sati (Ash-shaykh), Ed Abas (l'informateur), Ibrahim Ghenaym (le rappeur du quartier), Shaks al-Ali (le voisin gênant), Jazar (Mahmoud), Qamah (client d'Ibrahim 1), Le poète Abdal Rahman Jassim (Wisam al-selfi), Shahid 'ayan (Abu Ibrahim), Molotov (Ahmad), Jaafar at-Tufar (le vendeur de hachich), Rami Siba'i (le jeune syrien), Osloob (le client d'Ibrahim 2) et les habitants du quartier.
Musique/mix : Osloob
Flûte : Nayssam Jalal
Guitare/basss : Ziyad Sader / Osloob
Batterie dans le 10e tableau Husseyn Qameh
Keyboard : Luya Ahmad à 17'10''2
Dessin de la couverture : Ziyad Sader
Un grand merci à ceux qui ont soutenu ce projet : Abu Ghabi, Hussam Nihum, Issa al-Moqdad, Abdal Rahman Jessim, Tuhani Nassar, Ahmad Fahim, Mahasin al-Misri, Issa Salaus, Rose Naqad, Ala al-Ali, Molotof, Abdel Jabbar, Justin de Gonzague, Ziyad Sader.
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

Dans son rapport aux réalités géopolitiques locales et régionales, l'arrivée de la musique électro-rap témoigne d'un passage – il serait plus juste de dire une 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 *Le spectateur émancipé* :

« 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. » (2008 : 85)

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

Les innovations musicales et sonores qui prennent naissance au milieu des années 2000 dans les périphéries libanaises, dans les camps palestiniens, à Burj al-Brajné ou à Ayn Héloué 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 par un travail de composition qui insère des archives, par exemple un bulletin d'actualité décrivant les évènements de Nahr al-Bared en 2007 [10], des extraits de chansons arabes et palestiniennes, des références historiques et/ou poétiques. Il effectue un travail fictionnel par lequel il « opère des *dissensus*, qui change les modes de présentations sensibles et les formes d'énonciation […] » (Rancière, 2008 : 71-72).

Ce regard sur le travail d'un compositeur palestinien au Liban éclaire ainsi la façon dont 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, 2008 : 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, entre autres, des sons d'avant et des sons d'ailleurs.

10 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 reconstruit depuis.

Bibliographie

Benjamin Walter (1955), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, en ligne : https://monoskop.org/images/archive/a/a0/20130112193812!Benjamin_Walter_1936_Loeuvre_dart_a_lepoque_de_sa_reproduction_mechanisee.pdf [consulté le 04 juillet 2017].

Béthune Christian (2002), « Sites technologiques, panoramas sonores(Les univers esthétiques du rap et de la musique techno.) », *Volume! La revue des musiques populaires*, n° 2, 43-58, en ligne : https://volume.revues.org/2418 [consulté le 04 juillet 2017].

— (2004), *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck.

Chion Michel (1983), *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, INA/GRM, Buchet Castel.

Déon Maxime (2011), « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap », *Volume! La revue des musiques populaires*, n° 8, 277-301, en ligne : http://volume.revues.org/1307 [consulté le 04 juillet 2017].

Martinez Isabelle Marc (2010), « L'intertextualité sonore et discursive dans le rap français », *TRANS - Revista Transcultural de Música*, n° 10, en ligne : http://www.sibetrans.com/trans/article/8/l-rsquo-intertextualit [consulté le 04 juillet 2017].

Peterson Jennifer (2008), « Sampling Folklore : The "re-popularization" of Sufi *inshad* in Egyptian dance music », *Arab, media and society*, issue 4, en ligne : http://www.arabmediasociety.com/?article=580 [consulté le 04 juillet 2017].

Puig Nicolas (2007), « Bienvenue dans les camps! L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique », *in* Nicolas Puig & Franck Mermier (eds.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient, Beyrouth,* Institut français du Proche-Orient, 147-171, en ligne : http://books.openedition.org/ifpo/554.

— (2009), « Exils décalés. Les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban », *Revue Européenne des Migrations Internationales, Créations en Migration. Parcours, déplacements, racinements* (M. Martiniello, N. Puig et G. Suzanne, eds.), vol. 25, n° 2, 83-100.

— *(2012),* « La cause du rap, Engagements d'un compositeur palestinien au Liban », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 25, 93-109, en ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-01286260/document.

Rancière Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions.

Shaeffer Pierre (1966), *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*, Paris, Seuil.