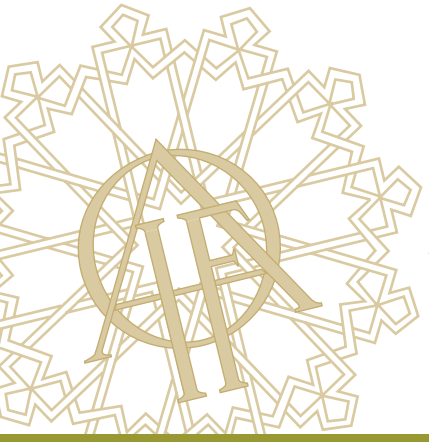
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE



ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 53 (2020), p. 25-48

Anis Fariji

Le disque, agent d’une subversion intégrale de la musique de tradition orale. Exemple du monde arabe

Conditions d’utilisation

L’utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l’éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l’éditeur (Ifao).

Conditions of Use

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

Dernières publications

9782724711264	*La chapelle d’Osiris Ounnefer Neb-djefaou*	Laurent Coulon
9782724711752	*Guide du Caire Islamique*	Hadrien Collet
9782724711660	*Mélanges de l'Institut dominicain d'études orientales 41*	Adrien Candiard (éd.)
9782724711745	*Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)*	
9782724711271	*Du côté de chez Zeus*	Emmanuel Botte (éd.), Hélène Cuvigny (éd.), Michel Reddé (éd.)
9782724711677	*La Description de l’Égypte*	Paul-Marie Grinevald
9782724711714	*La pensée et la pratique pharmacologiques d’Avicenne*	Sylvie Ayari
9782724711899	*BCAI 40*	

© Institut français d’archéologie orientale - Le Caire

ANIS FARIJI*

Le disque, agent d'une subversion intégrale de la musique de tradition orale

Exemple du monde arabe

RÉSUMÉ

L'introduction du disque dans le domaine de la tradition musicale orale y opère une rupture tout aussi abrupte qu'intégrale. D'un côté, en tant qu'instance d'objectivation, l'enregistrement ébranle le statut ontologique de la forme musicale orale ; celle-ci, en étant fixée sur le support technique, acquiert une réalité matérielle propre et peut dès lors s'affranchir du milieu traditionnel dans lequel elle demeurait enclose. D'un autre côté, en sa qualité de marchandise, le disque porte ce renversement ontologique à une dimension universelle, en conséquence de quoi la forme musicale incorpore les effets de la marchandisation massive. Il s'ensuit d'une telle subversion un phénomène esthétique de désenchantement. Cet article analyse ce phénomène dans le contexte culturel du monde arabe à travers trois aspects symptomatiques : 1. une rationalité esthétique accrue ; 2. l'intrusion de l'hétérogène dans la forme musicale ; 3. la réification esthétique. Il se réfère en cela à la pensée de la Théorie critique, et plus particulièrement à certaines catégories développées par Walter Benjamin et Theodor Adorno.

Mots-clés : aura, désenchantement, enregistrement musical, hétérogénéité musicale, monde arabe, oralité musicale, rationalité esthétique, réification, *ṭarab*, théorie critique

* Anis Fariji, post-doctorant, anis.fariji@gmail.com

AnIsl 53 (2020), p. 25-48 Anis Fariji
Le disque, agent d'une subversion intégrale de la musique de tradition orale. Exemple du monde arabe
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

✦ **ABSTRACT**

The introduction of the record album in the field of the oral music tradition brings about a break that is as abrupt as it is complete. On the one hand, as an example of objectification, the act of recording undermines the ontological status of the oral musical form; the latter, being fixed on the technical support, acquires a specific material reality and can, therefore, be freed from the traditional environment in which it had remained enclosed. On the other hand, record albums, as commodities, carry ontological reversal to a universal dimension, as a result of which the musical form incorporates the effects of mass commercialization. Hence, such a subversion results in an aesthetic phenomenon of disenchantment. This article analyzes this phenomenon in the cultural context of the Arab world through three symptomatic aspects: 1. increased aesthetic rationality; 2. the intrusion of heterogeneity into musical form; 3. aesthetic reification. In this regard, I refer to the thought of Critical Theory, and more particularly to certain categories developed by Walter Benjamin and Theodor Adorno.

Keywords: aura, disenchantment, music recording, musical heterogeneity, Arab world, musical orality, aesthetic rationality, reification, *ṭarab*, critical theory

* * *

Aucun souffle de préhistoire ne l'enveloppe plus. Aucune aura[1].

Introduction : une technique musicale « émancipée »

Les premiers enregistrements musicaux dans le monde arabe sont réalisés en Égypte, en 1903. Très rapidement le disque s'insère dans la vie musicale locale. Ce processus est accéléré par la commercialisation du disque 78 tours, alors nettement moins cher que son prédécesseur, le support cylindrique. Un chiffre rapporté par Frédéric Lagrange témoigne de cet élan d'enracinement : 100 000 disques, à savoir le nombre des ventes que la firme française Odéon envisageait pour son contrat conclu en 1906 avec le célèbre chanteur égyptien Salāma Ḥiǧāzī[2].

Aussitôt, une série de transformations s'observe dans la pratique musicale. Du côté de la performance comme du côté de la transmission, le disque provoque une césure. Les premiers chanteurs, qui sont passés par le studio d'enregistrement, auraient ainsi éprouvé une sorte de gêne en l'absence du public, à tel point qu'ils ont dû convoquer des accompagnateurs en guise d'auditoire[3]. Tandis que la performance orale nécessite la proximité, l'enregistrement

1. Benjamin, 2000d, p. 378.
2. Lagrange, 1994, p. 129. En plus des travaux de Frédéric Lagrange sur l'histoire de l'enregistrement sonore en Égypte, nous invitons à consulter aussi la thèse d'Ali Jihad Racy, 1977.
3. Lagrange, 1994, p. 171.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

instaure une distance potentielle. La communauté de l'écoute exaltée par le caractère singulier et éphémère de la performance orale ira ainsi s'amenuisant, comme en atteste la disparition de certaines figures musiciennes qui, note Lagrange, « étaient chargé[e]s de répercuter et de transmettre dans les milieux populaires et dans les zones les plus reculées du pays les créations du Caire »[4]. Du côté de la transmission, le support technique de l'enregistrement se présente progressivement comme substitut au dépositaire traditionnel du legs musical qui, dans le contexte de l'oralité, coïncide avec la personne qui ne le possède que de mémoire. Là aussi, le caractère organique de la transmission musicale s'en trouve profondément affecté[5].

Le disque s'interpose ainsi comme technique intermédiaire au cœur de la pratique musicale orale et en perturbe, ce faisant, le continuum social. Mais serait-ce là quelque chose d'exceptionnel ? N'est-il pas vrai que toute technique intégrée dans la musique, ou dans l'art plus généralement, opère quelque rupture dans l'expression esthétique ? Theodor Adorno écrit à cet égard que « la technicisation, prolongement du bras du sujet dominateur de la nature, arrache les œuvres d'art au langage immédiat du sujet »[6]. On peut penser à nombre d'exemples comme l'instrument de musique qui se substitue à la voix, ou la notation musicale qui prolonge la mémoire orale et la contrebalance ; également, dans l'histoire culturelle du monde arabe, on peut considérer tout le corpus théorique sur la musique et sa rationalisation comme l'expression d'une technicisation[7]. En fait, il n'y a rien d'antinomique en principe entre art et technique. Bien plutôt, ils sont inextricables ; la technique est inhérente à l'art, en tant qu'artefact précisément, c'est-à-dire un artifice fabriqué ; elle en est même un moteur.

Pourtant, il semble en aller autrement du disque dans le contexte d'une tradition musicale orale, sauf à considérer qu'il en bouleverse le régime. C'est qu'il fait figure d'une rupture tout aussi abrupte qu'intégrale, et cela à double titre : en tant qu'instance d'objectivation et, surtout, en sa qualité de marchandise[8].

D'un côté, en tant que support d'objectivation, le disque renverse le statut ontologique de la forme musicale orale. Il importe de rappeler que dans une tradition orale, la forme musicale n'a de réalité matérielle qu'au moment où elle est déployée. Certains éléments constitutifs peuvent, le cas échéant, lui tenir lieu de support d'objectivité matérielle, comme le texte chanté quand il est transcrit. Mais la forme proprement musicale, elle, demeure diffuse dans la virtualité de la mémoire orale de ceux qui la portent, mémoire subjective et mouvante dont elle reste dépendante. L'avènement de l'enregistrement sonore met abruptement fin à ce statut de la

4. Lagrange, 1994, p. 133.
5. Dans une approche plus générale, Pierre-Henri Frangne et Hervé Lacombe (2014, p. 18-19) rappellent cinq formes de rupture que provoque l'enregistrement musical, avec : l'ici, le maintenant, la condition humaine de la musique, la matérialité instrumentale et la singularité de l'exécution.
6. Adorno, 2011, p. 94.
7. Explorer une vue d'ensemble des théories musicales arabes dans le chapitre : « La théorie musicale » dans Shiloah, 2002.
8. En ce sens, on entendra par « disque » ici, de manière générique, tout enregistrement musical voué à la commercialisation.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

forme musicale orale : celle-ci acquiert dès lors une réalité matérielle propre et indépendante, et s'affranchit potentiellement ainsi du milieu communautaire dans lequel elle demeurait enclose.

D'un autre côté, étant donné qu'il n'est apparu qu'en tant que marchandise, le disque porte ce renversement ontologique à une dimension universelle. Dans cette mesure, il ne s'agit plus d'une technique domptable que la pratique musicale assimile à son propre service, mais d'une technique sur laquelle la musique, pour ainsi dire, n'a pas grande maîtrise. Dans son essai célèbre *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin parle de la technique dans la modernité, plus généralement, en termes de « technique émancipée »[9]. Aussi bien, tout en reconnaissant le fait que la reproductibilité technique a toujours été du principe de l'art, Benjamin souligne qu'elle n'est devenue universellement cruciale qu'à l'époque moderne[10]. Il assimile alors la technique à une seconde nature, en référence à la théorie marxiste sur ce sujet, notion qui désigne la réalité engendrée par l'homme, qui cependant lui devient étrangère, qui lui échappe en quelque sorte : « Cette technique émancipée s'oppose à la société actuelle comme une seconde nature, non moins élémentaire […] que celle dont disposait la société primitive[11]. »

C'est ainsi que l'introduction du disque, en l'occurrence dans le paysage musical de l'Égypte du début du XX^e^ siècle, capta une bonne partie de l'activité musicale. Du moins cela a dû concerner, d'après Lagrange, le milieu de la musique savante profane : « La quasi-totalité du répertoire khédivial [seconde moitié du XIX^e^ siècle] fut gravée entre 1903 et 1912[12]. » Mais la machine technique ne s'est pas arrêtée simplement à la subsomption du legs du passé. Peu à peu, elle s'est infiltrée en plein cœur des habitudes musicales locales. Le motif n'en fut rien d'autre qu'économique : à mesure que les musiciens se liaient économiquement aux compagnies du disque, ils en devenaient dépendants. Lagrange expose tout un processus financier au terme duquel un certain nombre de musiciens, en s'enrichissant, se passèrent des ressources que leur permettait le milieu traditionnel, dont principalement le mécénat et la guilde des musiciens professionnels ; ils défirent, ce faisant, le rapport de dépendance qui les liait au milieu traditionnel. C'est ainsi que l'industrie du disque a dû renforcer son pouvoir décisionnel sur la pratique musicale en instaurant, par exemple, la propriété artistique, corollaire immédiat de la propriété commerciale. En conséquence, l'acte de la réappropriation continue de la même forme, par plusieurs musiciens, procédé fondamental dans la pratique musicale orale, cessa d'être spontané : « Non seulement il devint impossible pour un artiste non lié à la compagnie propriétaire d'enregistrer à l'extérieur une composition aux droits réservés, mais il lui était aussi impossible de l'interpréter au cours de concerts publics[13]. » De plus, avec la propriété artistique, l'industrie du disque introduisit ce que Lagrange appelle « commissionage », une sorte de gestion en amont de la production musicale, corollaire immédiat de la rationalisation du travail : « C'est désormais la compagnie qui se charge de mettre en relation auteurs,

9. Benjamin, 2000a, p. 80.
10. Benjamin, 2000c, p. 273.
11. Benjamin, 2000a, p. 80-81.
12. Lagrange, 1994, p. 144.
13. Lagrange, 1994, p. 199.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

compositeurs, vocalistes et instrumentistes, dont les rôles respectifs tendent à se définir plus clairement[14]. » Ainsi l'enregistrement prend progressivement une place prépondérante dans la pratique musicale orale, quand il n'en devient pas la finalité.

Certes, le reflet de la vie musicale par l'enregistrement était encore partiel à cette époque, étant donné les moyens techniques encore limités et les choix restrictifs des répertoires enregistrés. Or, avec le progrès technologique de ces dernières décennies, notamment avec la révolution des moyens de communication, il est indéniable qu'aujourd'hui la reproductibilité embrasse, du moins potentiellement sinon réellement, la totalité de l'activité musicale. De sorte qu'on peut parler d'une véritable duplication : une pratique effective aussitôt doublée par son image enregistrée. Même les prestations musicales les plus privées sont devenues susceptibles d'être partagées au moyen de caméras portables personnelles. Walter Benjamin soulignait déjà dans les années 1930 que « rendre les choses spatialement et humainement "plus proches" de soi, c'est chez les masses aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction »[15]. Autant dire que l'évaluation de Benjamin sur le caractère décidément universel de la technique de la reproductibilité sous le capitalisme n'a fait que se confirmer.

L'objectivation généralisée de la musique orale par l'industrie du disque ou par les autres moyens techniques d'enregistrement, loin d'être un phénomène extérieur à la forme musicale ou qui ne la touche que subsidiairement, l'atteint en profondeur : elle se désenchante, c'est-à-dire que quelque chose de son potentiel expressif, sinon faiblit, du moins s'altère considérablement. Nous entendons par « désenchantement » la notion par laquelle Max Weber désigne les effets de la rationalisation et la technicisation croissantes sur le monde et sur sa perception[16]. Nous nous intéresserons plus précisément à la pensée de la Théorie critique – Walter Benjamin et Theodor Adorno particulièrement – qui applique cette notion au domaine de l'art en l'articulant avec la critique de la marchandise ; le concept de l'aura, introduit par Benjamin et discuté par Adorno, nous semble propre à saisir ce qui s'altère profondément dans la forme musicale orale à l'époque de son objectivation technique. On s'empressera de souligner que, dans la pensée de la Théorie critique, le phénomène du désenchantement dans l'art n'appelle aucune nostalgie qui placerait l'art du passé au-dessus de celui de l'époque moderne, mais annonce simplement un nouveau mode artistique sous de nouvelles conditions culturelles – la modernité.

Dans ce qui suit, on s'arrêtera d'abord sur ce qui remplit traditionnellement la forme musicale orale d'enchantement, puis on examinera plus concrètement, avec des exemples musicaux, trois aspects symptomatiques de ce phénomène de désenchantement : 1. l'importance donnée à la rationalité esthétique ; 2. la rupture du caractère homogène de la forme orale ; 3. la réification ou le figement de certains éléments du contenu esthétique.

14. Lagrange, 1994, p. 155.
15. Benjamin, 2000c, p. 278.
16. Weber, 1963, p.70.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Le caractère « enchanté » de la forme musicale orale

Dans la mesure où la duplication de la performance orale est devenue à tout moment possible, la rupture occasionnée par l'enregistrement musical dans le continuum communautaire tend à se généraliser. La forme orale n'est plus alors enchâssée et retenue dans le tissu de son milieu social, mais se voit dédoublée, transplantée dans une sphère extérieure, celle de la commercialisation au premier chef. Pour Benjamin, c'est là une condition décisive dans l'histoire de l'art qui, fût-elle extra-esthétique (en dehors de la forme), n'est cependant pas sans affecter la forme d'art en elle-même.

La première altération que subit l'œuvre d'art est exprimée par Benjamin en termes de « manque » : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve[17]. » Or, il paraît étrange au premier abord de voir dans la simple duplication, pourtant supposée techniquement parfaite, une quelconque altération intrinsèque. Pour rendre compte de la teneur de ce « manque », Benjamin introduit son concept de l'aura : « Ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura[18]. » Il en reprend la même définition que dans son essai antérieur sur la photographie : « On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il[19]. » C'est donc une certaine qualité particulière de l'œuvre qui serait affectée lors de sa reproduction en série, qualité qui faisait son autorité en la faisant apparaître nimbée d'une aura singulière, renvoyant au-delà de sa simple présence – à un lointain. Il est clair que, dans le cadre de la réflexion sur la reproductibilité technique, cette qualité est liée à la condition de l'unicité, au *hic et nunc* dans lequel se trouve rattachée l'œuvre auratique. Cette condition est qualifiée par Benjamin d'« authenticité » : « Le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. […] Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction […][20]. » À ce stade de la définition, la forme musicale orale peut être considérée comme fondamentalement auratique dans la simple mesure où elle est ontologiquement enclose dans l'espace-temps de son émanation, l'intervalle fugace où elle s'évanouit aussitôt qu'elle apparaît. On comprend dès lors le manque dont souffrirait la musique traditionnelle orale une fois enregistrée et diffusée : la pérenniser, cela reviendrait à lui ôter l'autorité de sa fulgurance et de son irréductibilité.

Cependant, Theodor Adorno, en reprenant à son compte le concept de l'aura, insiste sur le fait que la condition ontologique de l'unicité est insuffisante pour rendre compte de son ampleur : « Selon la thèse de Benjamin, ce n'est pas seulement le *hic et nunc* de l'œuvre qui constitue son aura, mais ce qui, en elle, dépasse toujours son caractère de pur donné, son contenu[21]. » Aussi, le philosophe de l'École de Francfort rejoint son aîné, au sujet de l'aura, dans la dimension du lointain que l'objet auratique conserve en lui, fût-il si proche. Or ce lointain, selon Adorno, n'est

17. Benjamin, 2000c, p. 273.
18. Benjamin, 2000c, p. 276.
19. Benjamin, 2000c, p. 278.
20. Benjamin, 2000c, p. 274.
21. Adorno, 2011, p. 73.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

pas tant une condition extrinsèque ou passée, dans le sens « inapprochable », qu'une qualité intrinsèque, c'est-à-dire esthétique. Il s'agit d'un élément irréductible *dans* la chose, comme l'écrit Adorno : « Ce constituant de l'art, […] est justement celui de la chosalité de l'œuvre échappant à la saisie de sa matérialité […][22]. » Pour éclairer ce point, Adorno renvoie à l'expérience énigmatique que l'on fait face à la nature. Selon lui, le lointain qui s'exprime à même l'objet auratique, sans pour autant qu'il ne soit réductible aux projections subjectives de celui qui le perçoit, trouve son modèle « dans l'expression de la mélancolie ou de la sérénité que l'on puise dans la nature quand on ne la considère pas comme un objet d'action. L'éloignement auquel Benjamin attache une telle importance dans le concept d'*aura* est le modèle rudimentaire de la distanciation à l'égard des objets naturels »[23]. Les deux philosophes s'accordent par ailleurs sur le fait que l'expérience auratique que l'on éprouve face à l'artefact esthétique provient de l'objectivation d'une telle expérience de la nature dans le domaine de l'art. Benjamin en parle en termes de « transfert » : « L'expérience de l'aura repose […] sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux[24]. » Il convient de souligner que le concept de nature est entendu ici dans le sens large du terme, à savoir tout l'étant qui s'offre à la perception du sujet, y compris la nature humaine et sociale. Conférer au phénomène auratique un comportement aussi humain que celui de pouvoir « lever les yeux », c'est assurément désigner ce noyau de l'humain qui y séjourne. Adorno parlera ainsi de l'aura dans les œuvres d'art comme le « reflet de l'humain qui s'objective en [elles] »[25].

Or, rien n'est plus marquant pour la forme musicale orale que cette présence de l'humain : elle en regorge, au sens tout aussi propre que figuré. Pendant la performance, elle est étroitement mêlée à la présence participative des hommes. Non seulement cette présence la suscite et l'anime, mais l'imprègne dans sa propre facture. L'ouverture et l'adaptabilité que la forme musicale orale maintient face à son extérieur, notamment à travers la part qu'elle réserve à l'improvisation, sont la marque de cette présence communautaire ; cela se manifeste par les inflexions provoquées lors des interactions entre les musiciens et l'auditoire. Ainsi, la musique orale est éminemment auratique, non seulement en raison de son être fugace, mais, essentiellement, en vertu de la présence humaine dont elle s'irrigue.

Unicité et noyau humain dans la tradition musicale orale sont de surcroît étroitement liés. Non seulement la forme musicale orale, pour se déployer, réclame la présence communautaire qui la suscite, l'anime et l'imprègne, mais, en raison justement de son être éphémère, elle en a également besoin pour durer, pour se transmettre. Walter Ong note que « dans une culture

22. Adorno, 2011, p. 380. Là où Adorno diverge avec Benjamin sur ce sujet, c'est dans le fait que celui-ci attribue la qualité auratique à un stade passé, comme non valable pour l'époque actuelle. Or, selon Adorno, « la distance en tant que phénomène [ce par quoi se définit l'aura] est ce qui dans les œuvres d'art transcende leur simple existence ; leur proximité absolue signifierait leur intégration absolue », 2011, p. 431 ; cf. p. 88.
23. Adorno, 2011, p. 380-381.
24. Benjamin, 2000d, p. 382.
25. Adorno, 2011, p. 150.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

orale, une fois acquis, le savoir devait être constamment répété au risque de se perdre »[26]. Dans ce sens, la transmission est tout autant empreinte de présence humaine que la performance. Ainsi, en amont comme en aval, du côté de la transmission comme du côté de la performance, la présence humaine enveloppe la forme musicale orale d'autant plus intimement qu'elle y imprime sa marque – et comme l'écrit Benjamin au sujet du conteur, « comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains »[27]. Aussi la présence humaine dans la forme musicale orale peut-elle être envisagée non simplement au sens propre (une présence réelle), mais comme une sédimentation permanente de l'expression humaine à même la forme sans cesse reprise et réappropriée. C'est sans doute ce noyau objectivé de la présence humaine qui est un constituant du lointain auratique de la musique orale. Et c'est sans doute la raison pour laquelle la tradition orale, afin de préserver ce noyau essentiel du legs musical, a toujours manifesté une implacable intransigeance quant aux procédés de sa transmission, souvent de manière rigoureusement ritualisée[28].

Ainsi, autant le noyau auratique de la musique orale se nourrit de la présence humaine, autant, en retour, il resserre autour de lui cette même communauté qui le recueille. C'est d'ailleurs en termes de transmission et de témoignage historique que Benjamin caractérise la valeur d'authenticité qu'il relie à l'aura : « Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique[29]. » De ce point de vue, nous sommes fondés à envisager quelque correspondance entre le concept benjaminien de l'aura et ce que l'on considère être la quintessence de l'expérience esthétique dans les traditions musicales du monde arabe et musulman, à savoir cette sorte de transport esthétique qu'on nomme diversement *wağd*[30], *ḥāl*[31] ou *ṭarab*[32], et qui, de même, ressortit à l'effleurement d'un lointain. On en parle respectivement, en effet, en termes d'« état de […] "disparition" des qualités humaines en Dieu »[33], de « remonter à l'origine »[34] et de « *šawq* » (nostalgie)[35]. Dans tous les cas, que le lointain soit assimilé au divin, à quelque autre origine insondable ou apparaisse sous forme de désir nostalgique, cela atteste au demeurant de l'expérience auratique dans les musiques orales du monde arabe et musulman.

On comprend alors ce qu'implique plus profondément la reproduction en série de la musique orale : cela veut dire l'arracher du domaine de la tradition dans la mesure où elle se coupe de l'expérience communautaire qui l'enveloppait et qui, ce faisant, préservait ce qu'elle a d'essentiel – son aura. Walter Benjamin l'affirme sans équivoque : « On pourrait dire, de

26. Ong, 2014, p. 44.
27. Benjamin, 2000b, p. 127.
28. Cf. During, 1995, p. 348.
29. Benjamin, 2000c, p. 275.
30. Cf. Rouget, 1990, p. 454-455.
31. Cf. During, 1995, p. 162.
32. Cf. Rouget, 1990, p. 518 ; Lambert, 1997, p. 225.
33. Rouget, 1990, p. 462.
34. During, 1995, p. 177.
35. Racy, 2003, p. 204.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition[36]. » La chose essentielle qui manquerait à la forme musicale orale enregistrée, c'est la vitalité de la présence humaine dont elle s'imprégnait, et qui se traduisait par sa variabilité permanente. Or, la forme musicale enregistrée, en même temps qu'elle se détache de son milieu, se fige littéralement dans le support technique. Mais ce n'est pas le figement en soi qui conduit à ce que l'on peut nommer désenchantement de la forme musicale orale. Car on peut objecter que ce n'est à la rigueur qu'une réplique, que le résultat est en dernier ressort le même. Seulement, l'altération que subit la musique orale enregistrée et massivement diffusée n'est pas tant immédiate que rétroactive. Benjamin résume ce processus par la formulation suivante : « De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible[37]. » Le même processus est exprimé par Philippe Vigreux dans le contexte de l'Égypte : « Peu à peu, l'industrie phonographique gouvernant le marché, le disque va générer sa propre esthétique. La compagnie demande des produits faits pour le disque[38]. » Ainsi, plus la forme musicale orale intègre la sphère de la reproduction technique, plus elle se transforme, et plus cette transformation, à cause du caractère universel et massif de la reproduction et de la diffusion, se répercute en retour sur la pratique vivante de la musique. Examinons à présent trois aspects décisifs de cette transformation.

Aspects du désenchantement de la forme musicale orale

Une rationalité esthétique accrue

À mesure que la musique orale intégrait la sphère des techniques de l'enregistrement et de la diffusion, elle en subissait la rationalité qui leur est propre. Cela concerne immédiatement la contrainte temporelle. En effet, une fois tournée vers la machine d'enregistrement, la forme musicale orale ne peut plus jouir du temps ouvert de la performance directe et interactive, mais doit adapter sa durée à celle du support technique. Il semble qu'un tel rapport rationalisé au temps musical était si inhabituel pour les musiciens égyptiens du début du XX^e^ siècle qu'il fallait recourir à un souffleur ou un chronomètre vibreur qui leur indique les tournures prévues dans la forme[39]. Aussi les musiciens finirent-ils par intégrer eux-mêmes cette rationalité temporelle en se mettant à concevoir à l'avance la forme à enregistrer, comme le note Victor Sahhab : « Il fut dès lors nécessaire à qui veut graver un chant sur le disque de le préparer avec précision et soin. Il lui fallut savoir le nombre de fois où le chœur va intervenir ainsi que la durée approximative de tel ou tel couplet[40]. »

36. Benjamin, 2000c, p. 276.
37. Benjamin, 2000c, p. 281.
38. Vigreux, 1991, p. 64.
39. Lagrange, 1994, p. 167, 170.
40. Sahhab, 1997, p. 16 ; traduction de l'auteur.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Pour rendre compte de la rationalité croissante dans la forme musicale, on comparera deux versions d'une même forme *qaṣīda* intitulée *Arāka ʿaṣiyya al-damʿi*, enregistrées respectivement par ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī en 1908[41] et par Umm Kulṯūm vers la fin des années 1920[42]. On rappelle que la *qaṣīda* égyptienne mesurée (*muwaqqaʿa*) est une forme vocale semi-improvisée, balisée par un petit refrain stéréotypé appelé *dūlāb al-ʿawāḍil*[43]. Celle analysée ici chante quelques vers d'un poème d'Abū Firās al-Ḥamadānī (x[e] siècle) portant le même titre[44].

Malgré la vingtaine d'années qui séparent les deux versions et les changements adoptés entre-temps dans les procédés de l'élaboration de la forme, on y retrouve, toutefois, quelques éléments formels communs qui attestent du fait que l'esprit de la réappropriation était encore en vigueur :

	Début..	« *naʿam* »		« *muʿallilatī* »		« *[maʿād]-Allāh* »
Version de Ḥilmī (1908)	début	1'10"		6'00"		6'50"
Version d'Umm Kulṯūm	début	1'30"		4'10"		5'20"
Modèle mélodique	*Dūlāb al-ʿawāḍil*					Libre
Matériau modal	*Bayyātī/ré*			Emprunts prononcés au *bayyātī-šūri*		
Conduite mélodique locale		Réitérations et variations				Mélisme emphatique prolongé

Fig. 1. Éléments formels communs aux deux versions de *qaṣīdat Arāka ʿaṣiyya al-damʿi*.

Mais pour tout le reste, les deux versions divergent. Rien que d'un point de vue chronométrique, les sections de la version d'Umm Kulṯūm sont nettement plus calibrées que celles de la version de Ḥilmī. Elles sont d'une durée variant entre 42" et 1'10", alors que dans la version de Ḥilmī, la dissymétrie temporelle est telle qu'une section de 2'22" (vers 2) pouvait coexister avec une autre de 15" (vers 23).

Version de ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1908) (les colonnes en gris représentent le *dūlāb al-ʿawāḍil*)

Dūlāb	Vers 1	Vers 2		Vers 3				Vers 4	Vers 5	Vers 16	Vers 11	Vers 18	Vers 23	
		1'10 -3'32		3'32 - 5'17										
20"	50"	2'22		1'45			3	40"	30"	36"	14"	20"	15"	9"
	20" - 1'10	1'10 – 2'20	2'30 - 3'32	3'32 - 4'11	4'11-4'37	4' 37- 5'17		5'20 - 6'00	6'00 - 6'30	6'35 - 7'11	7'16 - 7'30	7'35 - 7'55	7'56 - 8'11	

Version de Umm Kulṯūm (fin années 1920)

Dūlāb	Vers 1	Vers 2	Vers 3	Vers 4	Vers 5	Vers 18
	24" - 1'27	1'27 - 2'23	2'24 - 3'06	3'06 - 4'10	4'10 - 4'55	4'55 - 6'05
24"	1'03	56"	42"	1'04	45"	1'10

Fig. 2. Différence du calibrage temporel entre deux versions de *qaṣīdat Arāka ʿaṣiyya al-damʿi*.

41. Disque gramophone 012404/05, matrice 42p/43p, enregistré au Caire par Fred Gaisberg et George Dilnut, janvier-février 1908, https://www.youtube.com/watch?v=jifoV4d7YdY, consulté en mai 2019.
42. Disque Odéon FA224617 1/2, matrice EK1291/92, 1926(?), https://www.youtube.com/watch?v=ByOZYqNTNRI, consulté en mai 2019.
43. Abou Mrad, 2004, p. 210.
44. Al-Ḥamadānī, 1994, p. 162-166.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Il en est de même pour la répartition du matériau modal. En effet, mis à part le *maqām bayyātī* qui occupe 2'23" au début de la version d'Umm Kulṯūm, la durée des différentes autres couleurs modales reste comprise entre 29" et 1'00" ; on est ainsi loin de la disproportion caractéristique de la version de Ḥilmī dans laquelle le *bayyātī* occupe la majeure partie de la pièce, avant que quelques autres couleurs modales ne viennent se succéder hâtivement vers la fin.

Version de ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1908)

Premier registre du *Bayyātī/ré*, avec emprunts intermittents et éphémères en *bayyātī-šūrī/sol*	*Šīkāh/mi♭, ǧahārkāh/fa, ʿaǧam/si♭*			*Bayyātī/ré*
début-6'50"	6'50"-8'00"			8'00-8'21
6'50"	9"	12"	49"	21"

Version de Umm Kulṯūm

Bayyātī	*Ǧahārkāh*	*Ṣabā*	*Bayyātī*	*Bayyātī-šūrī*	*Bayyātī (ǧawāb)*	*Bayyātī-šūrī et bayyātī*
Début - 2'23	2'24 - 2'54	2'54 - 3'54	3'54 - 4'13	4'13 - 5'02	5'02 - 5'32	5'32 - 6'05
2'23	30"	1'00	19"	49"	30"	32"

Fig. 3. Différence de la répartition modale entre deux versions de *qaṣīdat Arāka ʿaṣiyya al-damʿi*.

En réalité, les deux versions témoignent d'un changement décisif dans la manière d'élaborer la forme. D'un mode d'élaboration qui privilégie la réappropriation improvisée, on est passé à un régime esthétique qui établit une nette séparation entre la composition et l'interprétation, deux catégories confondues antérieurement[45]. La version d'Umm Kulṯūm a, en effet, un compositeur[46]. La parfaite concordance dans l'enregistrement entre la chanteuse et les instrumentistes en est un indice immanent, alors que les instrumentistes dans la version de Ḥilmī demeurent souvent dans l'expectative, en retrait derrière le chanteur qui est le seul meneur en temps réel de la trame formelle. De toute façon, la fixation de la forme sur le disque consacre littéralement cette séparation entre l'œuvre et son interprétation. Déjà, en accommodant la temporalité musicale à celle implacablement rationnelle de la machine, le musicien ne fait que réduire la part de sa propre subjectivité au profit d'une organisation formelle plus objective de la musique, organisation qui l'unifie davantage. La rationalité technique est ainsi transférée au sein de la forme qui l'adapte à ses propres éléments musicaux. Elle devient rationalité esthétique. On peut dire, du reste, que le disque n'est plus seulement un contenant physique de la forme, mais prend part aussi à son contenu[47].

La tendance à l'objectivation musicale semble toutefois puiser sa source au-delà d'un rapport immédiat à la technique. La rupture de la symbiose entre le musicien et l'œuvre serait symptomatique d'un phénomène anthropologique plus général qui a dû concerner une sorte de « distance » qui se serait creusée entre sujet et objet au sein de cette culture. La manière même dont on a commencé à percevoir le legs musical traditionnel parut avoir notoirement changé : on éprouva à son égard une certaine lassitude. Lagrange recueille quantité de propos d'intellectuels, de critiques et de journalistes, à partir de la fin des années 1910, qui vont tous

45. Lagrange, 1994, p. 188.
46. C'est très vraisemblablement Abū al-ʿIlā Muḥammad ; cette attribution demeure non tranchée.
47. Ce nouveau statut de l'enregistrement correspond, *mutatis mutandis*, à ce que Pierre-Emmanuel Lephay (2017, p. 43) appelle « enregistrement-objet », en opposition à « enregistrement-témoignage ».

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

dans le même sens : on parle de la musique du passé en termes d'« ennui », de « lassitude », de « monotonie », de « répétitivité », de « sclérose » et de « plagiat »[48]. Ces propos seraient-ils partiaux ou excessifs, ils n'en expriment pas moins le fait que les valeurs esthétiques traditionnelles ne vont plus de soi. Le statisme qui caractérisait la forme orale traditionnelle, ce en vertu de quoi elle se maintenait ouverte à son autour communautaire, au plus proche de lui, via l'improvisation interactive, procure maintenant l'ennui.

C'est en tout cas ce à quoi la version de *Arāka ʿaṣiyya al-damʿi* enregistrée par Umm Kulṯūm semble vouloir remédier. Ce qui aurait paru lassant dans la forme *qaṣīda* est évacué au profit d'une différenciation formelle et d'un dynamisme prononcé. Il n'y est plus question de laisser couler le temps en s'attardant sur tel ou tel élément, matériau textuel ou mélodique. La forme est ici « ramassée » ; nulle idée formelle n'est déroulée qui ne se voit aussitôt supplantée par une autre toute différente.

Ce dynamisme est manifeste avant tout sur le plan modal. La version d'Umm Kulṯūm diversifie, en effet, le matériau modal qu'elle emploie (fig. 3), comme si elle répondait à la critique exprimée par un intellectuel égyptien, Aḥmad Taymūr, qui, dans un article datant de 1917, exhortait les musiciens égyptiens à « l'utilisation de plusieurs modes […] afin d'éviter la monotonie »[49].

La multiplication des zones modales suscite en même temps un dynamisme mélodique chaque fois renouvelé, car l'adoption d'une nouvelle couleur modale est toujours l'occasion d'un nouveau départ. Cela se manifeste clairement à la troisième et à la cinquième section, là où la forme adopte respectivement les *maqām*-s *ǧahārkāh* et *bayyātī-šūrī* : la ligne s'ouvre alors progressivement en crescendo ascendant[50].

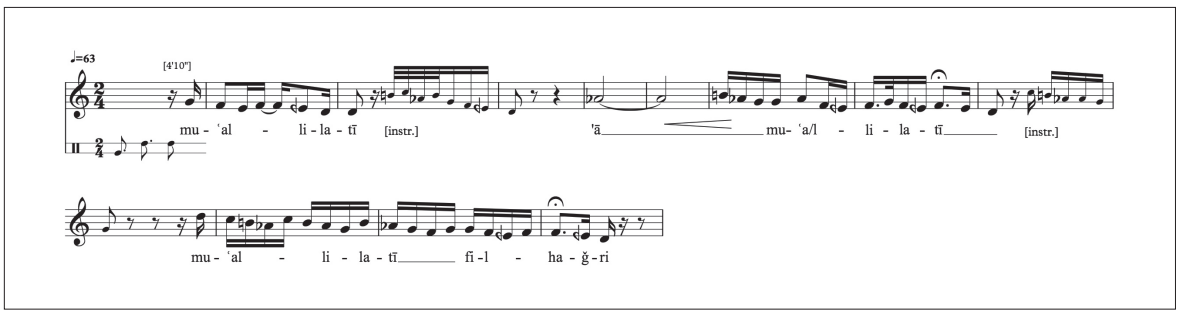


Fig. 4. Progression mélodique ascendante dans *Arāka ʿaṣiyya al-damʿi* d'Umm Kulṯūm (transcription).

Aussi bien, le dynamisme modal entraîne logiquement celui du registre. La forme ne cesse, en effet, de déplacer son champ opératoire suivant les déplacements des pôles modaux, ce qui la fait osciller en permanence entre montées et descentes :

48. Lagrange, 2010.
49. Cité dans Lagrange, 2010, p. 46.
50. Par commodité, nous transcrivons le *bayyātī* dans les exemples sur la fondamentale *ré*.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

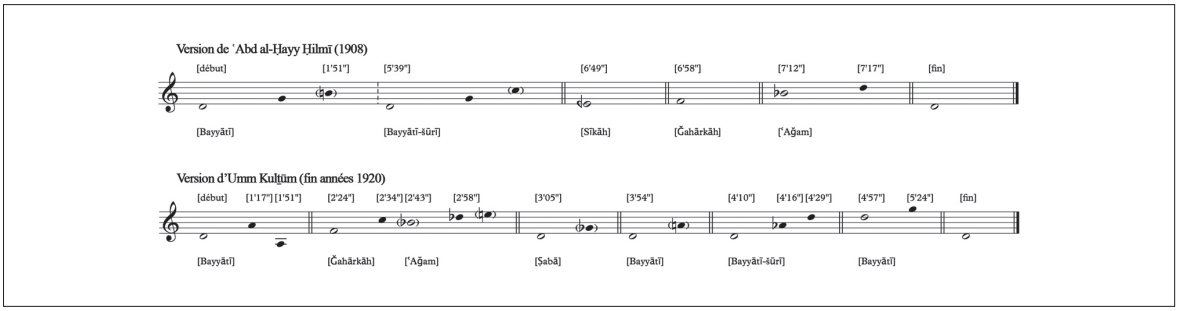


Fig. 5. Différence de la dynamique du registre entre deux versions de *qaṣīdat Arāka ʿaṣiyya al-damʿi*.

En outre, la propension à la différenciation et à la prolifération des configurations mélodiques rend superfétatoires les moments de suspens. Il n'est plus question de pauses prolongées telles que celles que Ḥilmī pouvait encore se permettre en 1908 (certaines durent jusqu'à 15"). Tel est aussi le cas de *dūlāb al-ʿawāḍil*, ce refrain statique, qui se fait résorber progressivement dans le dynamisme formel. Enfin, les quelques reprises de chant dans cette version d'Umm Kulṯūm, assez limitées du reste, paraissent bien maîtrisées : les redites se font toutes en une seule fois, et quasi identiquement[51]. Ainsi, l'élément qui donnait lieu à un long jeu de variantes dans la version de Ḥilmī, à savoir le vocable « *naʿam* », est à peine varié ici avec deux sobres occurrences (1'30"). Autant dire que la rigueur de la reprise – indice de rationalité – ne contraste que trop avec la fantaisie du jeu improvisé.

Tout dans la version d'Umm Kulṯūm concourt à l'idée que la forme est ici amplement déterminée. Elle est aussi différenciée qu'équilibrée et rigoureusement articulée. La totalité formelle n'est plus diffuse, rivée sur l'instant présent, mais commande au détail et le contraint à s'ajuster au tout. Le dynamisme s'y présente comme le corollaire d'une différenciation accrue : en attirant vers elle des éléments de plus en plus différenciés, la forme se voit tenue de les articuler. Ainsi la forme se tourne vers elle-même. C'est aussi dans ce sens que l'on peut parler d'objectivation : non simplement physique, extérieure, mais esthétique cette fois-ci, immanente, qui se réalise en vertu d'un surcroît de rationalité interne. Ainsi la *qaṣīda*, maintenant repliée sur elle-même, témoigne de l'éloignement de la communauté avec laquelle elle était traditionnellement en prise directe. On retrouve ici un des symptômes signalant la modernité. Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault voit dans ce repli des représentations formelles dans leurs propres complexions un indice du passage à la modernité : « Les représentations ne s'enracinent pas dans un monde auquel elles emprunteraient leur sens ; elles s'ouvrent d'elles-mêmes sur un espace qui leur est propre, et dont la nervure interne donne lieu au sens[52]. »

La palpitation de la communauté qui se manifestait traditionnellement sous forme d'indétermination formelle, d'ouverture, se trouve dès lors sacrifiée au profit d'un resserrement formel plus maîtrisé. Voilà qui est signe de déclin de l'aura – en l'occurrence la trace immédiate de la communauté (le reflet de l'humain) dans la forme. À cet égard, il n'est pas anodin qu'on ait habituellement mis le *ṭarab* (ou le *ḥāl*) du côté de cette indétermination formelle qu'incarne

51. Voir l'exemple du premier hémistiche du quatrième vers, en *maqām ṣabā* (3'14"-3'54").
52. Foucault, 1990, p. 92.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

l'improvisation, comme l'écrit Jean During que « cet état est directement lié à l'improvisation »[53]. Car la forme improvisée s'ouvre à cette complicité – phénomène de *feed-back*[54] – qui se noue entre le musicien soliste et les auditeurs et qui la remplit en conséquence. Or, la rationalité accrue dans la musique expulse *de facto* ce lien immédiat avec l'extérieur.

L'irruption de l'hétérogène

La différenciation formelle franchit une étape esthétique cruciale quand l'homogénéité de la forme et de ses composantes achève de se rompre. La différenciation au sein de la forme prend alors la figure de l'hétérogène. Il s'agit en l'occurrence de la juxtaposition de séquences du langage modal traditionnel et d'autres dérivées du langage tonal occidental.

Ce bond qualitatif dans la différenciation formelle sera happé par la structure d'une forme musicale émergente, le *mūnūlūǧ* (de monologue), qui est une adaptation de la forme occidentale de l'aria au chant modal arabe[55]. La caractéristique principale du *mūnūlūǧ* est d'être illustratif ; ses séquences musicales se veulent comme autant de traductions des états affectifs du texte déclamé[56]. Étant ainsi mélodiquement flexible, il se prêtait naturellement à recueillir la différenciation croissante de la forme musicale, notamment dans la *qaṣīda* mesurée de cette époque. Le *mūnūlūǧ* qu'on analysera ici est intitulé *ʿAlā ġuṣūni al-bān*, composé et enregistré par Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb vers la fin des années 1920[57], pièce qui illustre de façon exemplaire le choc de l'hétérogène dans la forme musicale. En fait, celle-ci ne fait alors qu'intégrer l'hétérogénéité croissante dans la culture, conséquence de changements profonds dans la société.

L'explosion démographique du Caire au tournant du XX^e^ siècle suffirait à donner une idée du bouleversement social que connaissait alors la société égyptienne. De 398 683 habitants en 1882, la population de la ville franchit la barre d'un million en 1927, après avoir doublé en deux décennies (678 433 hab. en 1907)[58]. Le Caire fut, en effet, un chantier de modernisation dès le début du XIX^e^ siècle, sous le règne de Muḥammad ʿAlī, soit bien avant l'intervention coloniale directe (1882-1922). Ainsi l'Égypte intégrait d'ores et déjà le capitalisme mondial alors en pleine expansion. Dans ce sillage, l'implantation de la musique européenne se faisait progressivement, comme le note Vigreux : « Dès le milieu du XIX^e^ siècle, quatre instituts de musique européenne existent au Caire, dirigés par des Italiens[59]. »

Si la présence de l'élément musical allochtone dans le paysage culturel égyptien était encore dérisoire par rapport à la vie musicale autochtone, elle n'en préfigurait pas moins une recomposition culturelle sans précédent, mue par un processus de déterritorialisation aussi

53. During, 1987, p. 40.
54. During, 1987, p. 40.
55. Sahhab, 1997, p. 22.
56. Lagrange, 1994, p. 174.
57. Disque Baidaphon B91017/20, paru au supplément de décembre 1930, https://www.youtube.com/watch?v=8GUVY3-qQqg, consulté en mai 2019.
58. Jomier, « al-Ḳāhira », 1974, p. 463.
59. Vigreux, 1991, p. 71.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

inexorable que permanent. Dans *L'Anti-Œdipe*, Gilles Deleuze et Félix Guatarri introduisent le concept de déterritorialisation (en lien avec ceux de territoire et de reterritorialisation) pour rendre compte justement d'une forme d'agencement qui est toujours sur le point de dépasser ses propres limites – en passe de « décoder » les « flux » grâce auxquels il s'établit comme « territoire », pour emprunter leur vocabulaire. Le capitalisme y est présenté comme figure fondamentale. Pour eux, toutefois, aucune forme d'organisation sociale n'ignore les dynamiques de la déterritorialisation. Mais les formes de déterritorialisation dans les sociétés précapitalistes restaient contenues au sein d'une limite relativement maîtrisée[60]. C'est seulement avec le capitalisme que la déterritorialisation se libère résolument, de telle sorte qu'elle rend critique la notion même de limite : « Le décodage et la déterritorialisation des flux définit [*sic*] le processus même du capitalisme, c'est-à-dire son essence, sa tendance et sa limite externe[61]. » Il s'ensuit qu'« en même temps que la déterritorialisation capitaliste se fait du centre à la périphérie, le décodage des flux à la périphérie se fait par une "désarticulation" qui assure la ruine des secteurs traditionnels [...] »[62].

Ainsi nous sommes fondés à considérer que les grandes recompositions sociales et culturelles planétaires de l'époque moderne sont constitutives même du capitalisme, à horizon universel par conséquent. À ce titre, le disque n'est rien de moins qu'un vecteur d'une déterritorialisation musicale aussi bien radicale que globale. Le paysage musical oral qui évoluait de manière territoriale, pour ainsi dire, de proche en proche, se trouve tout d'un coup assailli par les musiques les plus lointaines, diverses et hétérogènes.

Toujours est-il que la forme musicale fera sienne cette intrusion de l'hétérogène dans la culture. Le *mūnūlūğ ʿAlā ġuṣūni al-bān* en rend compte de façon on ne peut plus claire : il se présente en deux parties substantiellement hétérogènes. La première, adoptant le langage du *maqām*, demeure relativement homogène. La transition modale qu'elle opère, du *maqām nahāwand* au *rāst* (2'15"), est tout à fait usuelle dans le langage traditionnel. Il en est tout autrement au tournant de la deuxième partie. La musique se métamorphose alors de manière surprenante. D'abord, le rythme s'interrompt brusquement, puis reprend aussitôt de manière bien plus allègre. La transition modale se fait aussi brutalement : le passage du *rāst* au *ʿağam* sur la même fondamentale est, sinon incongru dans ce langage, du moins très rare. De plus, le rythme, bien discret jusque-là, devient celui d'une marche guillerette. La pulsation de cette même marche est assurée par le *qanūn* et le *ʿūd* qui, alors, plaquent ouvertement un accord parfait majeur. Le *ʿağam* se convertit ainsi au mode majeur.

60. Deleuze, Guattari, 1972, p. 180, 234.
61. Deleuze, Guattari, 1972, p. 382.
62. Deleuze, Guattari, 1972, p. 275.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

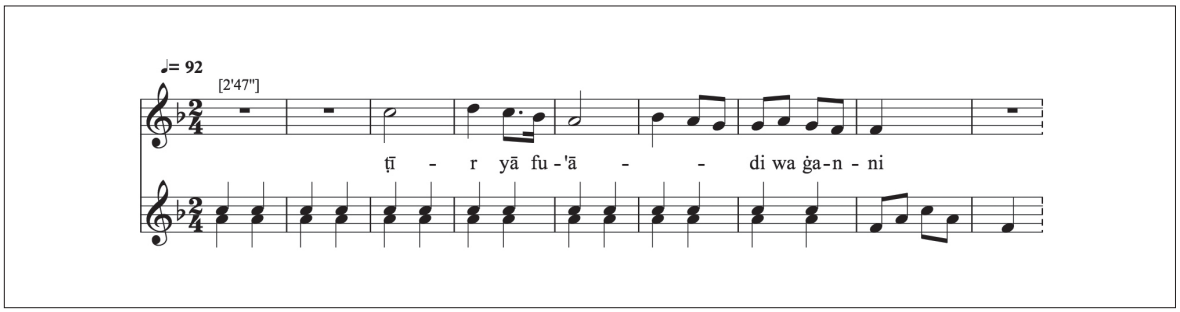


Fig. 6. Début de la deuxième partie du *mūnūlūğ ʿAlā ġuṣūni al-bān*, de Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb (transcription).

Ce renversement de la musique est mis en scène par un changement spectaculaire dans la voix du chanteur qui affecte étrangement un timbre nasillard. On reconnaît ici l'adoption d'un air théâtral sans doute influencé par les opérettes fréquemment jouées en Égypte à cette époque[63]. Aussi la suite de cette deuxième partie est-elle chantée de manière tragique, comme une sorte de récitatif lancinant marqué par le retour au mode « mineur » (3'50"), avant qu'elle ne revienne, par un glissando ascendant non moins spectaculaire, à la marche triomphale en mode majeur.

La forme musicale procède ainsi par choc. Précisément à 2'47", ce moment de passage de la séquence « tarabique » en *rāst* à la marche tonale presque machinale en mode majeur n'est rien de moins qu'un choc, une brisure à même la forme. La musique enregistre, de la sorte, la nouvelle donne d'un réel qui est marqué désormais par l'expérience de l'hétérogène culturel et du choc qu'il produit. Le parcours de Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb en est l'incarnation même. En effet, musicien prodige issu d'un milieu modeste du Caire, il était encore adolescent lorsqu'il fut adopté par le poète Aḥmad Šawqī qui s'occupa de son instruction et l'initia à la culture occidentale. Le caractère âpre du choc incorporé dans la forme musicale serait l'expression d'un sujet qui ne s'éprouve plus dans un rapport symbiotique avec un monde changeant et de plus en plus étrange. C'est là indéniablement une condition de la modernité que, par ailleurs, Jean-Paul Olive, dans *Musique et montage*, décrit dans le contexte occidental du XIX^e^ siècle en ces termes : « L'évolution sociale durant le XIX^e^ siècle ne permet plus guère de conserver une vision du monde qui se fondait essentiellement sur un rapport symbiotique à la nature. L'expérience humaine, à travers les séries de chocs qu'imposent entre autres le travail industriel et la vie urbaine, s'éloigne de plus en plus d'un tel rapport[64]. »

L'explosion démographique du Caire au début du XX^e^ siècle donne à imaginer toute la série de chocs qu'un tel phénomène anthropologique aurait provoqués (la présence étrangère, l'afflux massif de paysans déracinés de leurs terres, l'industrialisation, etc.). On en vient ainsi à ce que Walter Benjamin, dans son essai sur Baudelaire, considère comme le prix à payer « pour accéder à la sensation de la modernité : la destruction de l'aura dans l'expérience vécue

63. Lagrange, 1994, p. 220.
64. Olive, 1999, p. 88.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

du choc »[65]. Dans cet essai, en effet, Benjamin établit un lien direct entre le phénomène de la métropole, vécu sur le mode du choc[66], et le déclin de l'aura comme signe du déclin de la tradition ; c'est ainsi, par ailleurs, qu'il saisit la modernité de la poésie de Baudelaire, laquelle a su absorber, en la sublimant, l'expérience du choc de la grande ville moderne – Paris.

Pour replacer ce rapport entre le choc et le déclin de l'aura dans le contexte musical, on empruntera une définition donnée par Adorno selon laquelle l'aura nomme l'atmosphère globale qu'exhale l'œuvre d'art comme l'expression de sa propre cohésion : « L'aura est l'adhérence ininterrompue des parties au tout constituant l'œuvre d'art unie[67]. » En d'autres termes, l'aura apparaît quand l'élément particulier se montre si bien médiatisé dans la totalité de la forme qu'il en irradie, qu'il en devient « enchanté ». Si l'on veut appliquer cette conception à la musique du *maqām*, on pensera à la définition de celui-ci qui le conçoit, non point réduit à quelque suite d'intervalles, mais à travers cette qualité métaphysique qu'on a cours de nommer *ethos* du mode[68]. Le fait que chaque *maqām* soit subsumé sous tel caractère affectif nommé, voilà qui renseigne sur une atmosphère englobante propre. L'intervalle ne se perçoit guère alors en lui-même, mais fait irradier, sous cette atmosphère, l'ensemble de l'échelle dans laquelle il est confusément enchâssé. Ainsi, la ligne mélodique du *maqām* est auratique dans la mesure où elle est sous-tendue par la cohésion préétablie de la structure des *maqām*-s ; dans la mesure où elle s'enveloppe, autrement dit, de l'atmosphère spécifique de l'échelle employée. *A contrario*, la forme va se désenchantant à mesure que la cohésion maqamique se brise. Ainsi, l'impression du choc que suscite ce passage dans la pièce de ʿAbd al-Wahhāb, du *rāst* à la marche tonale, se donne comme signe de désenchantement.

La marchandisation et la réification esthétique

La diffusion commerciale massive de la musique orale, si elle aide, certes, à la démocratisation et au partage du patrimoine musical, ne laisse cependant pas de l'atteindre profondément. On a vu les effets de la rationalité esthétique et de l'intrusion de l'hétérogène. Le disque, en sa qualité de marchandise, porte ces transformations à grande échelle. Et ce n'est pas tout : il s'avère que la dimension massive de la reproduction, en elle-même, devient une condition qui agit en retour sur la forme. Ce processus va dans le sens de la simplification et de la standardisation, aboutissant à ce que l'on peut appeler « musique légère ». Ainsi, dans le contexte de l'Égypte, Lagrange en arrive au constat suivant : « La phrase musicale chantée (particulièrement à partir des années 1950) perd sa complexité, se met à la portée de l'auditoire, devient reproduisible par tout amateur[69]. » Walter Benjamin, du reste, avait pressenti l'« immense portée » de ce processus que représente « l'alignement de la réalité sur les masses et les masses sur la réalité »[70].

65. Benjamin, 2000d, p. 390.
66. Benjamin, 2000d, p. 361.
67. Adorno, 1990, p. 134.
68. Cf. During, 1995, p. 273.
69. Lagrange, 1994, p. 262.
70. Benjamin, 2000c, p. 279.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Outre la structure formelle, la marchandisation massive atteint des éléments de l'expérience musicale elle-même. Cela concerne en premier lieu l'écoute, comme le rappelle Jean During[71] :

> Le fait qu'il soit si difficile de se soustraire aux sons industriels diffusés et propagés partout, entraîne une fatigue de l'oreille, un déficit de la capacité d'attention auditive, de la concentration, et finalement un formatage grossier inapte à intégrer les subtilités des productions musicales classiques.

Cela revient à dire que la marchandisation a un effet rétroactif sur le patrimoine musical, qui s'en trouve alors lui-même affecté. Non pas nécessairement qu'il se modifie dans sa facture, mais que sa restitution, par l'interprétation ou l'écoute, se voit elle-même détraquée. Voici comment Adorno décrit ce processus rétroactif[72] :

> Non seulement les oreilles des gens sont inondées de musique légère, au point que l'autre musique les atteint juste comme contraste figé de la première, comme musique « classique » ; non seulement les airs à la mode émoussent à tel point la faculté perceptive, qu'il n'est plus possible de se concentrer pour une audition sérieuse […] mais encore la sacro-sainte musique traditionnelle elle-même s'est assimilée, par son interprétation et pour l'exigence des auditeurs, à la production commerciale de masse, ce qui ne laisse pas intacte sa substance.

C'est donc la « substance » même de la musique qui peut être altérée, son matériau aussi bien que sa teneur esthétique. Il s'agit alors de réification. Développé par György Lukács d'après l'analyse marxiste de la marchandise, le concept de réification désigne le processus au terme duquel « une relation entre personnes prend le caractère d'une chose »[73] ; il désigne, comme l'écrit Jean-Paul Olive dans *Un son désenchanté*, que « la transformation de processus dynamiques vivants en choses inertes, leur pétrification »[74].

En musique, la réification peut signifier le fait qu'un élément soit si connoté qu'il se raidit, devient réfractaire à son intégration dans le processus vivant et dynamique de la forme. Pour rendre compte concrètement de ce phénomène dans les musiques du monde arabe, on ne trouvera guère d'exemple plus illustratif que le genre modal *ḥiǧāz*, caractérisé par l'intervalle de seconde augmentée.

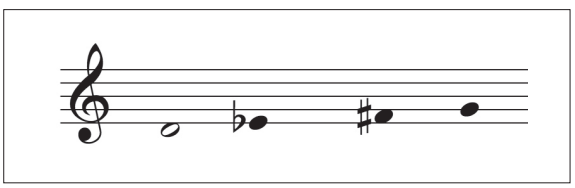


Fig. 7. Le genre modal *ḥiǧāz*.

71. During, 2011, p. 64.
72. Adorno, 1990, p. 20.
73. Lukács, 1984, p. 110.
74. Olive, 2008, p. 173.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

La forte connotation désormais rattachée à ce genre mélodique est on ne peut mieux illustrée dans ce passage de Jean-Pierre Bartoli[75] :

> Aujourd'hui, cet intervalle [de seconde augmentée] mis en évidence dans la partie mélodique est devenu comme une sorte de « cliché » facile. Les musiciens de musique légère ou les compositeurs de musique de film, en particulier depuis la grande époque hollywoodienne, le savent bien : il suffit d'introduire avec ostentation dans une phrase mélodique parfaitement occidentale une ou plusieurs secondes augmentées pour aussitôt « faire oriental ».

C'est dans le contexte de l'orientalisme occidental du XIX^e^ siècle que cet élément sera fixé – ponctué, selon Bartoli – comme estampille mélodique de l'Orient. De Félicien David jusqu'à Nicolaï Rimski-Korsakov, en passant par Ernest Rayer, Francisco Salvador-Daniel et Camille Saint-Saëns, Bartoli passe en revue les principaux procédés techniques de la création musicale de l'Orient – pour paraphraser le sous-titre de l'ouvrage d'Edward W. Saïd, *L'Orient créé par l'Occident*[76]. Le genre *ḥiǧāz* en sera consacré comme figure avec Salvador-Daniel, puis Saint-Saëns, notamment dans la *Bacchanale* de l'opéra *Samson et Dalila* (1877)[77]. Plus tard, le cinéma et la musique, à l'ère de la grande diffusion de masse, se saisiront de ce désormais fétiche musical de l'Orient et le figeront définitivement comme tel.

On retrouve, là, le processus de la réification tel que l'analyse Adorno. En effet, la réification se signale lorsque, par quelque artifice, on s'emploie à mettre l'accent sur un élément distingué (matériau, élément formel, technique instrumentale, etc.), afin qu'il fasse effet en soi, immédiatement. L'élément accentué se hisse dès lors pour lui-même, comme un écriteau, aux dépens de sa médiation dynamique dans la forme. Ainsi Adorno écrit dans *Le caractère fétiche dans la musique*[78] :

> L'homme qui siffle triomphalement dans le métro le thème du final de la Première Symphonie de Brahms, n'a déjà plus affaire qu'aux débris du genre symphonique. Mais en même temps que leur dégradation met ces fétiches en danger et les rapproche virtuellement de l'air à succès, elle engendre une contre-tendance qui cherche à leur conserver leur caractère fétiche.

Pour Adorno, c'est fondamentalement la marchandisation massive de la production musicale qui corrobore ce phénomène. Le procédé publicitaire qui extrait, en le découpant, tel air musical du répertoire pour l'employer, en guise d'arôme attractif, au service de l'écoulement immédiat du produit commercial, serait l'exemple le plus évident du lien entre réification et marchandise. Plus généralement, dans la mesure où la marchandise a pour valeur essentielle l'immédiateté (la solvabilité immédiate du produit), elle tend à défaire toute véritable expérience

75. Bartoli, 1997, p. 158.
76. Saïd, 1997.
77. Bartoli, 1997, p. 151.
78. Adorno, 2001, p. 36.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

de l'objet, en l'occurrence esthétique, comme l'écrit Adorno : « Cette absence de relation à l'objet a son fondement dans l'abstraction de la valeur d'échange[79]. » D'où la tendance au figement, à la réification.

Peut-être que le genre modal *ḥiǧāz*, cristallisé dans la musique européenne du XIXe siècle comme topique de l'Orient, fut déjà consommé en tant qu'élément désiré. L'engouement particulier, pendant ce siècle, pour les objets orientaux laisse supposer la réalité d'une véritable dimension marchande[80]. On peut même supposer que l'orientalisme, en tant qu'il fut suscité par l'expansion capitaliste et sa propension à la domination, présente en lui-même quelque médiation avec la dynamique marchande. Dans ce contexte, l'exhibition du *ḥiǧāz* comme élément exotique comporterait, quoique de manière non univoque[81], le motif impérial de l'orientalisme.

Quoi qu'il en soit, il ne fait guère de doute qu'avec l'industrie musicale et, surtout, cinématographique, le genre *ḥiǧāz* a été profondément pénétré par la valeur de la marchandise. Sa fixation ressassée sur certaines images orientalisantes dans quantité de films et de dessins animés, comme simple effet musical, l'a atteint irrémédiablement. C'est ainsi que, aussitôt déployé, et pour peu qu'il soit placé hors contexte musical traditionnel, ou pour autant qu'il soit émis par les instruments qu'on lui a associés dans cette fonction imageante (notamment le hautbois), nous y percevons toute une série d'images stéréotypées qui, désormais, s'y cramponnent : désert, caravanes, univers des *Mille et Une Nuits*, érotisme de harem, et autant de clichés d'un Orient fantasmé. Voilà qui affecte la substance même de cet élément musical, en le réifiant dans ces schèmes sclérosés. Ce caractère de réification s'éprouve à l'écoute par le sentiment fade d'un déjà-vu, de quelque chose d'usé.

On pourrait objecter que le matériau du *maqām* se prête par lui-même, de par son caractère auratique – son *ethos* –, à servir de telles images. Force est de reconnaître toutefois que c'est désormais vain effort que de vouloir distinguer entre la part du sédiment expressif qu'un tel matériau traditionnel recèle historiquement et la part de l'imagerie réifiante qui s'y rattache inéluctablement. C'est là, en fait, un retournement de cette qualité essentielle du matériau traditionnel. Rolf Tiedemann, dans ses *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, met ainsi l'accent sur cette nouvelle alliance entre l'aura et la marchandise : « Ce qui était aura est devenu marchandise ; Benjamin ratifie ce changement. Derrière l'aura elle-même, cependant, les œuvres d'art ne dissimulent que trop mal leur caractère de marchandise[82]. » Il n'est rien de plus logique, en effet, que la marchandise s'empare de ce pouvoir enchanteur que l'expérience humaine a déposé dans la musique orale, pour l'effet immédiat qu'il a sur les hommes. Adorno écrit ainsi : « L'élément auratique arraché à la cohérence de l'œuvre, est cultivé en tant que tel et rendu consommable […] L'*aura* est avalée comme le sont les différents excitants, sauce uniforme que l'industrie culturelle déverse à la fois sur ces excitants et sur ses propres produits[83]. »

79. Adorno, 2001, p. 31.
80. Bartoli, 1997, p. 138.
81. Bartoli, 2007, p. 173.
82. Tiedemann, 1987, p. 112.
83. Adorno, 2011, p. 431-432.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Ainsi, ce qui fut traditionnellement l'image de la proximité du lointain se convertit maintenant en fantasmagorie de la marchandise. Ce qui fut l'image de l'expérience communautaire se renverse en un rideau qui, par un pouvoir autrement enchanteur, s'interpose maintenant comme obstacle à l'expérience de l'objet.

Conclusion

Plus d'un siècle après l'introduction de l'enregistrement musical dans le monde arabe et son enracinement dans son paysage culturel, il est indéniable que la tradition musicale orale s'en trouve aujourd'hui profondément subvertie. Non seulement les formes musicales ayant intégré les transformations esthétiques provoquées par le disque sont devenues partie intégrante de la culture, mais elles prédominent de surcroît sur l'ensemble du champ musical. De sorte que l'espace sonore créé par l'enregistrement s'interpose maintenant comme un écran esthétique incontournable. L'héritage de la tradition musicale orale se perçoit lui-même au travers de ce nouvel écran esthétique, c'est-à-dire avec distance. On peut dire ainsi, plus généralement, que l'apparence d'immédiateté qui caractérise l'oralité musicale n'a jamais été aussi illusoire, étant désormais universellement et inéluctablement *médiatisée* par l'espace sonore objectivé de la technique de l'enregistrement et de ses effets. La notion d'oralité musicale devrait être réinterrogée au regard de cette modernité technique généralisée, de même que pour les catégories afférentes – la transmission, la performance, l'improvisation, etc.

Aussi, les altérations esthétiques qualitatives engendrées par le disque et sa dimension éminemment marchande – la rationalité accrue, l'intégration de l'hétérogène et la réification des éléments du contenu musical –, sont devenues tout à fait assimilées dans l'espace culturel du monde arabe. Autant dire que ce dont ces altérations sont symptomatiques, d'après notre analyse, est définitivement consommé dans cette aire culturelle, à savoir : le désenchantement de la forme dérivée de la tradition musicale orale ; phénomène qui est concomitant, nous l'avons vu, au délitement de la communauté traditionnelle. Cela peut s'éprouver dans l'expérience musicale par le sentiment de redondance ou de flétrissement pouvant susciter la lassitude – sans compter le caractère répétitif et mécanique des musiques produites industriellement en série. Le concept de l'aura, qui n'est présenté chez Walter Benjamin qu'en termes de « déclin », vise précisément à pointer cet affaissement du pouvoir expressif de la forme artistique, le ternissement de la figure de la nature (humaine aussi) qu'elle renferme.

Le disque, tel qu'on l'a approché, peut être considéré comme une allégorie d'un nouveau mode socioculturel au sein duquel la tradition musicale orale s'est transmuée : la modernité. C'est donc d'un phénomène culturel plus global qu'il s'agit, et dont il est ainsi fondamental de tenir compte dans l'évaluation de la pratique musicale dans le monde arabe, écoute, interprétation et création.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Bibliographie

Abou Mrad, Nidaa, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers d'ethnomusicologie* 17, 2004, p. 183-215.

Adorno, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1990 (1re éd., Paris, 1962).

Adorno, Theodor W., *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Éditions Allia, Paris, 2001.

Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, texte établi par Rolf Tiedemann et traduit par Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 2011.

Bartoli, Jean-Pierre, « L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle : la *ponctuation*, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », *Revue belge de Musicologie* 51, 1997, p. 137-170.

Bartoli, Jean-Pierre, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy » *in* Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5, Actes Sud, Arles, 2007, p. 155-181.

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1935) » in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000a, p. 67-113.

Benjamin, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000b, p. 114-151.

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) » in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000c, p. 269-316.

Benjamin, Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens » in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000d, p. 329-390.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, 1. *L'Anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972.

During, Jean, « Le point de vue du musicien : improvisation et communication » *in* Bernard Lortat-Jacob (éd.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, SELAF, Paris, 1987, p. 33-44.

During, Jean, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Verdier, Paris, 1995.

During, Jean, « Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue » *in* Jacques Bouët, Makis Solomos (dir.), *Musique et globalisation, musicologie-ethnomusicologie*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 39-68.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1990.

Frangne, Pierre-Henry et Lacombe, Hervé, « Introduction. Musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical » *in* Pierre-Henry Frangne, Hervé Lacombe (dir.), *Musique et enregistrement*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 11-26.

Jomier, Jacques, « al-Ḳāhira (La ville moderne) », *Encyclopédie de l'islam*, 2e éd., IV, Brill, Leyde, 1974, p. 461-464.

al-Ḥamadānī, Abū Firās, *Dīwān Abī Firās al-Ḥamadānī*, Ḫalīl al-Duwayhī (éd.), Dār al-Kitāb al-ʿArabī, Beyrouth, 1994.

Lagrange, Frédéric, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la* Nahḍa, Thèse de doctorat, Université de Paris 8, Paris, 1994.

Lagrange, Frédéric, « Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 4, 2010, p. 43-51.

Lambert, Jean, *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Société d'ethnologie, Nanterre, 1997.

Lephay, Pierre-Emmanuel, « De l'"enregistrement-témoignage" à l'"enregistrement-objet" » *in* Alessandro Arbo, Pierre-Emmanuel Lephay (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique*, GREAM, Hermann, Paris, 2017, p. 39-65.

Lukács, György, *Histoire et conscience de classe. Essais de dialectique marxiste*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.

Olive, Jean-Paul, *Musique et montage : essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*, L'Harmattan, Paris, 1999.

Olive, Jean-Paul, *Un son désenchanté. Musique et théorie critique*, Klincksieck, Paris, 2008.

Ong, Walter J., *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, Hélène Hiessler (trad.), Les Belles Lettres, Paris, 2014.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Racy, Ali Jihad, *Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932*, Thèse de doctorat, University of Illinois, Urbana-Champaign, 1977.
Racy, Ali Jihad, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of* Ṭarab, Cambridge University Press, New York, 2003.
Rouget, Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 1990.
Sahhab, Victor, *Muʾtamar al-mūsīqā al-ʿarabiyya al-awwal – al-Qāhira 1932*, al-Šarika al-ʿĀlamiyya li-l-Kitāb, Beyrouth, 1997.
Saïd, Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Catherine Malamoud (trad.), Seuil, Paris, 1997.
Shiloah, Amnon, *La musique dans le monde de l'islam : une étude socio-culturelle*, Fayard, Paris, 2002.
Tiedemann, Rolf, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Actes Sud, Arles, 1987.
Vigreux, Philippe, « Centralité de la musique égyptienne », *Égypte/Monde arabe* 7, 1991, p. 55-101.
Weber, Max, *Le savant et le politique*, Union générale d'éditions, Paris, 1963.

Discographie

Abd al-Hayy Hilmi, Les Artistes Arabes Associés – AAA075, 1994.
Mohamed Abdelwahab 1928, volume 3, Anthologie de la musique arabe – AAA014, 1990.
Oum Kaltsoum 1926, volume 1, Les Artistes Arabes Associés – AAA005, 1989.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net