

Raja Ben Slama

## Le *tarab* : s'enivrer d'un vin impossible

### *Tarab*: exhilarated on an impossible wine

Il n'est pas aisé de définir ni de traduire le *tarab*, ce vieux terme arabe qu'on entend toujours résonner chaque fois qu'il est question de chant, de musique et de plaisir esthétique. Cette notion nous paraît problématique pour les raisons suivantes.

Il est communément admis que le mot *tarab* désigne les émotions produites par l'audition du chant, de la poésie ou de la lecture du Coran. Le chanteur continue à être appelé *mutrib*, c'est-à-dire agent de *tarab*, et le *tarab* des spectateurs, une certaine agitation de leurs âmes et de leurs corps, est toujours considéré comme un gage de la réussite du chant. Mais ce n'est peut-être là qu'un aspect du *tarab*, car un travail sur la mémoire de ce mot, ses différentes acceptions et ses différentes occurrences dans les textes de la tradition nous montre l'étendue et la richesse de cette notion qui, nous le verrons, désignait aussi bien le vécu du sujet percepteur de l'œuvre que celui du sujet créateur. Le *tarab* subvertit ainsi les repérages conceptuels qui séparent l'activité créatrice et l'activité réceptrice.

Les théoriciens arabes n'ont pas pris le soin d'élaborer un concept théorique du *tarab*, quoique, dans une perspective plutôt rhétorique, ils aient réfléchi sur l'art oratoire et la parole en tant que stratégie de production de l'effet. C'est là que s'impose à nous un parallèle entre le *tarab* et la *catharsis*. Comme la *catharsis*, le *tarab*, dans le sens restreint d'effet esthétique, concerne le sujet de la jouissance esthétique, en tant qu'être affecté, subissant la passion ou le *pathos* esthétique. Mais contrairement à la *catharsis*, le *tarab* est une notion demeurée sauvage, c'est-à-dire non intégrée à un système métaphysique qui lui assigne des visées pédagogiques ou morales. Rappelons que la *catharsis*, par contre, a été

It is not easy to define or to translate "*tarab*," the old Arabic term which comes up whenever song, music or aesthetic pleasure is mentioned. The notion strikes us as problematic for several reasons. Firstly, it is commonly acknowledged that the word "*tarab*" refers to the emotions produced by listening to song, poetry or the reading of the Qu'ran. The singer is still referred to as the "*mutrib*" – that is, the agent of *tarab* – and the *tarab* of the listeners, along with a certain agitation of their souls and bodies, is still considered a gauge of the song's success. But that may be merely one aspect of *tarab*; for an examination of the memory of the word, its different senses and occurrences in the texts stemming from the tradition reveals the breadth and richness of a notion, which, as we shall see, refers as much to the lived experience of the work's perceiver-subject as to that of the creator-subject. *Tarab* thus subverts the usual conceptual landmarks, which separate creative activity from perceptive activity.

Arabic theorists, moreover, have not made the effort to elaborate a theoretical concept of *tarab*, though, in a somewhat rhetorical perspective, they have dealt with the art of oratory and speech as a strategy for producing effect. It is in this regard that one finds a parallel between *tarab* and *catharsis*. Like *catharsis*, *tarab*, in the restricted sense of an aesthetic effect, concerns the subject of aesthetic pleasure, considered as someone who has been affected, undergoing aesthetic passion or *pathos*. But contrary to *catharsis*, *tarab* remains an untamed notion; it remains, in other words, unintegrated into a metaphysical system able to assign it pedagogical or moral purposes. On the other hand, it should not be

définie et théorisée par Aristote qui attribue à la tragédie, dans le fameux texte de la *Poétique*, un pouvoir de purification des mauvaises passions du spectateur. C'est peut-être l'une des raisons pour laquelle la *catharsis* ne tue pas, et le *tarab*, tel qu'il est décrit et imaginé dans les textes arabes, mène souvent à l'anéantissement et à la mort réelle: dans le chapitre qu'il consacre au *samaa* (audition des chants mystiques et de la lecture du Coran), al-Quchayri, auteur d'un traité de mystique, rapporte le récit suivant: «Il est dit que les génies, les humains, les oiseaux et les fauves écoutaient David réciter ses psaumes, et que l'on sortait de son salon quatre cents brancards portant ceux qui sont morts en l'écoutant.»<sup>1</sup> Il ne s'agissait pas d'une légende, mais d'un dogme largement partagé. Le *tarab* était comme le répondant énonciatif de l'amour, c'est-à-dire qu'on mourait d'amour tout court ou bien d'avoir parlé ou entendu parler d'amour. On scellait sa vie par une parole aimée, dans un dernier sursaut de *tarab*.

Ce n'est donc pas dans les traités de poétique ou de philosophie que s'ouvre l'univers démesuré et flamboyant du *tarab* mais à la confluence de la littérature et de la mystique.

On ne peut restreindre la portée du *tarab* aux effets du chant et de la parole «profane», car on peut très bien le reconnaître sous des termes mystiques comme le *samaa* ou le *wajd* (débordement amoureux) engendré par les chants mystiques ou la lecture du Coran. Nous nous écartons ainsi de la tradition de l'anecdotisme philologique orientaliste ou arabe qui ne voit le phénomène que là où le terme qui le désigne est évoqué d'une manière explicite, pour mettre le *tarab* en corrélation avec le *samaa* mystique, sachant que la mystique emprunte toute son imagerie amoureuse à l'amour dit profane. C'est d'ailleurs la plainte des mystiques s'adonnant au *samaa* qui nous a révélé, nous allons le voir, toute la portée tragique du *tarab*.

### Pour une traduction en expansion

Entouré d'un cortège de sens, de réminiscences et d'appels sémantiques spécifiques, le mot *tarab* signale un lieu où la traduction devient problématique, où l'on est confronté à des usages, des corrélations et des découpages particuliers de l'expérience humaine, qu'on appelle le «corps idiomatique»<sup>2</sup> de la langue, pour désigner ainsi une certaine écriture inhérente à chaque langue naturelle, qui excède les concepts

forgotten that catharsis was defined and theorised by Aristotle, who, in a famous passage in his *Poetics*, assigned tragedy the power to cleanse the viewer's unhealthy passions. This is perhaps one of the reasons that whereas catharsis is not lethal, *tarab* – as described and imagined in Arabic texts – often leads to annihilation and actual death: in the chapter he devotes to *samaa* (listening to mystical chants and the reading of the Qu'ran), al-Qushayri, the author of a treatise on mysticism, relates the following tale: "It is said that genies, humans, birds and beasts listened to David recite his psalms, and that no less than four hundred stretchers were carried out of his study, bearing those that had died listening to him."<sup>1</sup> This is no mere legend, but rather a widely held dogma. *Tarab* was in some respect the enunciative guarantor of love; in other words, one simply died of love or from having spoken or heard about love. One sealed one's life by means of a loved word, in an ultimate burst of *tarab*. It is thus not in treatises of poetics or philosophy that the boundless and flamboyant world of *tarab* opens before us, but at the confluence of literature and mysticism.

One cannot restrict the scope of *tarab* to the effects of song and the "profane" word, for one can very clearly recognise it beneath such mystical terms as *samaa* or *wajd* (amorous rapture), brought on by mystical song or the reading of the Qu'ran. Thus we must break away from orientalist and Arabic philological traditions of relating anecdotes – which only see the phenomenon where the term designating it is explicitly referred to – correlating *tarab* with mystical *samaa*, where the mystic borrows all of his amorous imagery from so-called profane love. It is moreover the complaints of the mystics giving themselves over to *samaa*, which shed light, as we shall see, on *tarab*'s full tragic scope.

### Toward an expanded translation

Surrounded by a whole host of meanings, reminiscences and specific semantic connotations, the word *tarab* marks out a site where translation becomes problematic, where one finds oneself up against particular cases of usage, correlation and division of human experience, which have been referred to as the "idiomatic body"<sup>2</sup> of language, a term designating a certain style which is inherent to every natural lan-

1. *Risala Qushayriyya*, Dâr al-Kitâb al-'Arabi, Beyrouth, s. d., p. 153.

2. Expression de J. Derrida. Cf. à ce sujet *Intersignes*: «Idiomes, nationalités, déconstructions: Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida», n°13, automne 1998.

1. *Risala Qushayriyya* (Beirut: Dâr al-Kitâb al-'Arabi), p. 153.

2. The expression is J. Derrida's. For further development, see *Intersignes*: "Idiomes, nationalités, déconstructions: Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida", No. 13, Autumn 1998.

abstrait et pose un défi aux théoriciens et aux traducteurs. Néanmoins, nous n'allons pas jusqu'à proclamer l'impossibilité de la traduction de ce terme, comme l'ont fait ceux qui ont tenté de définir le *tarab* dans une langue autre que l'arabe, et qui n'ont pas caché leur embarras face à l'étrangeté et à la complexité de cette notion<sup>3</sup>. Ce qui est impossible, c'est la traduction "économique" du terme *tarab* par un seul terme ou un concept qui lui serait équivalent. Est possible, par contre, une traduction "en expansion", qui tiendrait compte de la charge imaginaire et culturelle des termes spécifiques, et qui ne banaliserait pas leurs « paradoxes idiomatiques ». Cette traduction en expansion, cette glose interculturelle, est ce que nous tenterons dans notre exposé. Nous considérons que la traduction n'est pas seulement possible, mais qu'elle est éthiquement et politiquement indispensable. Elle est l'enjeu même de ce propos, que nous ouvrons d'ailleurs en signalant les aspects du *tarab* que la traduction évite, oublie ou occulte, se niant ainsi en tant que rencontre et écoute de l'idiome autre. Kazimirski, auteur du plus grand dictionnaire arabo-français – à qui, à cette occasion, on aimerait rendre hommage pour tout l'effort d'érudition qu'il a fourni – avait consacré pour le radical *tariba* le développement suivant :

« *Tariba* I. (n. d'act. *Tarab*): 1. Être ému, être agité. De là 2. Être gai. 3. contr. Être triste. II. (n. d'act. *Tatrib*): 1. Exciter, chercher à émouvoir (pour émouvoir ou pour causer de la tristesse). De là 2. Chanter ou faire de la musique. 3. Applaudir un chanteur, un musicien, lui faire des compliments sur son chant ou sa musique. 4. Psalmodier (en lisant le Coran). III. 1. Chercher à émouvoir. De là 2. Egayer. 3. Rendre triste par quelque chose. IV. Faire de la musique ou chanter pour émouvoir quelqu'un. 1. Désirer qu'on nous chante, chercher des émotions dans la musique. 2. Stimuler les chameaux à la marche en leur chantant quelque air.

*Tarab*: 1. (n. d'act.) De là 2. En gén., émotion. De là 3. Gaïeté, joie, vive émotion de joie. 4. Emotion de tristesse.

*Tarb*: 1. Mouvement, émotion. De là 2. Gaïeté. 3. Tristesse.

*Tarib*: 1. Emu (gai ou triste). 2. Emu par le souvenir de son pays, et soupirant après le retour dans son pays.

*Tirâb* (pl. de *tarib*): Emus par le souvenir de leur pays, et qui se hâtent d'y arriver. De là *Ibil Tirâb*: Chameaux qui marchent d'un pas accéléré.

*Tarûb*: Sensible, sujet aux émotions de gaïeté ou de tristesse.

guage, and which exceeds the abstract concepts and stands as a challenge to theoreticians and translators. We shall not, however, go so far as to proclaim the impossibility of translating this term, like those who have endeavoured to define *tarab* in a language other than Arabic, and who have made no bones about their difficulties with regard to the strangeness and complexity of the notion.<sup>3</sup> What is impossible is a "streamlined" translation of the term *tarab* by means of a single and equivalent term or concept. It is possible, on the other hand, to provide an "expanded" translation, taking account of the imaginary and cultural charge of the specific terms, and which does not trivialise their "idiomatic paradoxes." It is just such an expanded translation – or intercultural gloss – that is the objective of this paper. We not only consider translation possible, but ethically and politically indispensable. Indeed, translation is at the very crux of this paper, which indeed began by pointing out those aspects of *tarab* which translation has avoided, overlooked and concealed, thereby negating itself as a means of encountering and listening to other idioms.

Kazimirski, author of the largest French-Arabic dictionary – and to whom, in passing, it is only fitting to pay homage for all his painstaking erudition – devoted the following entry to the radical "*tariba*":

"*Tariba* I. (n. *Tarab*) 1. To be moved, agitated. Hence 2. To be blissful. 3 Contrary. To be sad. II. (n. *Tatrib*) 1. Excite, seek to move (either to move or to provoke sadness). Hence 2. Sing or make music. 3. Applaud a singer, a musician, compliment him on his song or his music. 4. To chant (when reading the Qu'ran). III. 1. To seek to move. Hence 2. To enliven. 3. To make sad through some means. IV. To make music or to sing to move someone. 1. To desire to be sung to, to seek emotions in music. 2. To stimulate camels while they are walking by singing some tune.

*Tarab*: 1. (n.) Hence 2. In general, Emotion. Hence 3. Bliss, joy, intense feeling of joy. 4. Emotion of sadness.

*Tarb*: Movement, emotion. Hence 2. Cheerfulness 3. Sadness.

*Tarib*: 1. Moved (happy or sad). 2. Moved by the memory of one's country, and sighing upon return to one's country.

3. Cf. à titre d'exemple: l'article « *Tarab* » dans l'*Encyclopédie de l'Islam*, 2e ed., X/227-28 (J. Lambert); l'article que Christian Poché consacre au *tarab*, « *Le Tarab. Phénomène d'écoute* », *Qantara*, n°40, été 2001.

3. See, for instance, the article "Tarab" in the *Encyclopédie de l'Islam*, 2nd ed., X/227-28 (J. Lambert); and the article which Christian Poché devoted to *tarab*: "Le Tarab. Phénomène d'écoute", *Qantara*, No. 40, Summer 2001.

*Matrab* et *matraba*, pl. *matârib*: 1. Sentier, chemin étroit qui aboutit à la grande route.

*Mutrib*: 1. Qui émeut. 2. Musicien...»<sup>4</sup>

Notons d'abord que Kazimirski a souligné l'idée essentielle d'agitation et de mouvement qu'on retrouve dans plusieurs dérivés de la racine T.r.b. Néanmoins, sa traduction défaille en deux endroits importants qui forment, à notre sens, les deux aspects les plus percutants du *tarab*.

Dans le *Lisân*, la première définition énoncée du *tarab* est: «la joie et la tristesse». Les deux émotions antinomiques sont entremêlées dans le *tarab*: une joie qui s'accompagne d'une tristesse, une tristesse qui s'accompagne d'une joie, le tout donnant lieu parfois à une forme de légèreté du corps ou de l'être: *khiffa*. Or, Kazimirski rationalise le *tarab* en en séparant les contraires à plusieurs reprises. Il a, pour ainsi dire, préféré la séparation des opposés à l'ambivalence qui, elle, ne choquait pas les anciens.

Ce que Kazimirski omet, c'est la signification du désir, pourtant explicite dans le *Lisân* (*tarab*: *chawq*)<sup>5</sup>, évidente en raison de l'idée de mouvement constitutive du *tarab* comme du *chawq* (mouvement du désir), et vérifiable dans plusieurs textes anciens et dans toute la littérature profane et mystique où amour et *tarab* sont solidaires. Le *tarab* n'est pas seulement désir du chant, il est aussi, plus essentiellement peut-être, désir et expression du désir. Cette occultation de l'ambivalence, d'une part, et de la signification du désir, d'autre part, n'est pas seulement l'œuvre de cet orientaliste du siècle dernier; l'article «*Tarab*» qui vient de paraître dans le dernier volume de l'*Encyclopédie de l'Islam* ne lui échappe pas, de même que plusieurs encyclopédies et dictionnaires arabes modernes. Ce n'est pas uniquement la démarche orientaliste, niant l'altérité des idiomes et rationalisant au lieu de traduire, qui est en cause. Un même fond monothéiste et logocentrique fait que les Occidentaux et les Arabes sont les héritiers de la coupure entre le corps et l'esprit d'une part, et de la pensée logiciste d'autre part; ce qui entraîne, jusqu'à nos jours, une récusation inlassable du désir et de l'ambivalence. C'est le non maîtrisable du manque et de la différence qu'on dénie par un évitement de la traduction.

Nous pensons que cette malencontreuse ambivalence et ce

*Tirâb*: (pl. of *tarib*) Moved by the memory of one's country, and who are anxious to get there. Hence, *Ibil Tirâb*: Camels walking at a quicker pace.

*Tarûb*: Sensitive, subjected to emotions of cheerfulness or sadness.

*Matrab* and *matraba*, pl. *matârib* 1. Path, narrow road ending up at the main road.

*Mutrib*: 1. One who moves. 2. Musician."<sup>4</sup>

Let us point out, first of all, that Kazimirski emphasises the essential idea of agitation and movement, which one comes across in several derivations of the root form T.r.b. Nevertheless, his translation is faulty in two important regards – precisely those which form what we see as *tarab*'s two most striking aspects. In the *Lisân*, the first definition given for *tarab* is "joy and sadness." The two antinomic emotions are bound up together in *tarab*: a joy which is accompanied by a sadness; a sadness accompanied by a joy, giving rise, overall, to a form of lightness of the body and of being: *khiffa*. Kazimirski, however, rationalises *tarab* by separating the contrary dimensions on several occasions. He preferred, as it were, the separation of opposites to ambivalence – though the latter posed no particular problem for scholars of former times.

What Kazimirski leaves out is the meaning of desire, which is nevertheless explicit in the *Lisân* (*tarab*: *shawq*)<sup>5</sup>, obvious given the idea of the constitutive and verifiable movement of the *tarab* – as well as of the *shawq* (movement of desire) – in several ancient texts and in all of the profane and mystical literature, where love and *tarab* are inseparable. *Tarab* is not merely the desire of song, it is also – and perhaps even more essentially – both desire and the expression of desire. This hiding of ambivalence, on the one hand, and of the meaning of the desire, on the other, is not the work of the nineteenth-century orientalist alone; indeed the article on "*Tarab*," recently published in the latest volume of the *Encyclopédie de l'Islam* follows suit, as have done several modern Arabic encyclopaedias and dictionaries. It is not the orientalist approach alone – rationalising and negating the difference of idioms in lieu of translating – that is at issue. The selfsame monotheistic and logocentric foundation has meant

4. Kazimirski A. De Biberstein: *Dictionnaire arabe-français* contenant toutes les racines de la langue arabe, leurs dérivés, tant dans l'idiome vulgaire que dans l'idiome littéral, ainsi que les dialectes d'Alger et de Maroc, Beyrouth, Librairie du Liban, Maisonneuve et Cie, Paris, 1860, II/65-66.

5. Ibn Mandhûr, *Lisân al-'Arab*, Dar al Maârif, s. d., 4/2649 (t.r.b.).

4. Kazimirski A. De Biberstein, *Dictionnaire arabe-français* contenant toutes les racines de la langue arabe, leurs dérivés, tant dans l'idiome vulgaire que dans l'idiome littéral, ainsi que les dialectes d'Alger et de Maroc (Beirut: Librairie du Liban; Paris: Maisonneuve & Cie, 1860), II/65-66.

5. Ibn Mandhûr: *Lisân al-'Arab* (Cairo: Dar al-Maârif), 4/2649 (t.r.b.).

désir occulté constituent les deux aspects les plus importants du *tarab*, qu'ils sont en corrélation, et qu'ils pourraient éclairer d'un autre jour le *tarab* et l'expérience poétique et esthétique qui le fonde. Essayons de reconstituer cette expérience telle qu'elle apparaît dans les textes de la tradition littéraire et mystique.

### La circulation du désir

Que le *tarab*, dans l'une de ses acceptions du moins, soit désir, que c'est par la béance du désir que s'ouvre la voie, «la porte» du *tarab* comme celle de la poésie, plusieurs textes littéraires l'attestent, dont un récit du *Livre des Chansons* d'al-Isphahâni: «Un jour, Souleiman ibn Abd-al-Malik, le Calife omeyyade, vit l'une de ses esclaves se détourner de lui pour écouter le chant d'un homme qui lui parvenait de loin. Enflammé de colère et de jalousie, il dit: quand le chameau mugit, la chamelle fut en rut; lorsque le bouc blatéra, la chèvre se fit généreuse; lorsque le pigeon roucoula, la colombe se mit à traîner-en-balayant-la-terre-avec-sa-queue; lorsque l'homme se mit à chanter, la femme fut prise de *tarab*. Il convoqua le chanteur et ordonna de le châtrer.»<sup>6</sup>

Le *tarab* de la femme est considéré dans ce texte comme l'équivalent de la réponse des femelles aux appels lancés par les mâles. Mais ne prenons pas à la lettre les dires de cet ombrageux Calife qui, emporté par la colère et la jalousie, semble simplifier à l'extrême ce qui se lie et se délie entre un homme et une femme dans l'espace de ce mouvement qu'on appelle désir. Retenons quand même que le *tarab* s'inscrit dans une structure de désir qu'on peut qualifier de «vocative», puisqu'il repose sur un appel lancé et une réponse acquiesçante. Nous retrouvons d'ailleurs cette structure vocative dans "l'audition" mystique: «Le samaa, dit-on, est invocation, l'extase est dessein.»<sup>7</sup>

Retenons aussi l'idée que le désir n'est pas un contenu surajouté au chant et au poème ou bien, pour parler autrement, qu'il n'est pas de l'ordre de l'épiphénomène. Le *tarab* n'est pas l'expression d'une réponse qui adhère à ce désir, il est proprement réponse et adhésion, il est éveil du désir. Le chant réveillerait dans le corps percepteur pris de *tarab* ce qu'il ignore de lui-même, il est réponse participative à un appel. Un autre aspect du *tarab*, qui n'a pas été retenu par les auteurs des articles cités, vient confirmer la solidarité du

that both the Western and Arabic worlds have inherited the rupture between body and mind, on the one hand, and logic-based reasoning on the other – leading, right up until the present, to a tireless refusal of desire and ambivalence. It is the unmastered dimension of what is lacking and what is different that is denied through the avoidance of translation.

We feel that this unfortunate ambivalence and concealed desire constitute the two most important aspects of *tarab*, that they are in correlation, and that they may be able to shed new light on *tarab* and the creative and aesthetic experience underpinning it. Let us now see if we can constitute this experience as it appears in the texts of the literary and mystical tradition.

### The movement of desire

*Tarab*, in at least one of its uses, is desire, and it is through the chasm of desire that the way – the "doorway" – to *tarab* and to poetry opens before us. This is attested to by a number of literary texts, including the narrative in al-Isphahâni's Book of Songs: "One day, Suleiman ibn-Abd-al-Malik, Caliph umayyade, saw one of his slave girls turn from him to listen to the song of a man, which reached her from afar. Flushed with anger and jealousy, he said: 'When the camel bellowed, the she-camel was in heat; when the billy-goat bleated, the nanny-goat was obliging; when the pigeon cooed, the dove began to sweep the ground with her tail; when the man began to sing, the woman was seized with *tarab*. He had the singer brought before him and ordered that he be castrated.'"<sup>6</sup>

The woman's *tarab* in this text is considered the equivalent of the female response to the call of the male. But we need not take the ornery Caliph's words too literally: carried away with anger and jealousy, he seems to simplify to the extreme the forces of attraction and repulsion in the space of the movement known as desire. What should be borne in mind, however, is that *tarab* is bound up with a structure of desire that can be described as "vocative," inasmuch as it is based on a call that is sent out and is met with an acquiescent response. Indeed, we find this same vocative structure in mystical "hearing": "*Samaa*, it is said, is invoked; but ecstasy is by design."<sup>7</sup>

Let us also retain the idea that desire is not a content that has been tacked onto the chant and the poem; or,

6. Aghâni, Dâr al-kutub al-'ilmiyya, Beyrouth, 1992, 2e éd., VI/269-71.

7. Risala Qushayriyya, p. 154.

6. Aghâni (Beirut: Dâr al-Kutub al-'ilmiyya, 1992, 2nd edition), VI/269-71.

7. Risala Qushayriyya, p. 154.

*tarab* et du désir et subvertir la dualité rassurante: émetteur ou créateur vs récepteur. Le *tarab* n'est pas seulement une réaction à l'œuvre d'art «sonore», il préside à l'acte créateur même. Celui qui provoque le *tarab* doit être au préalable emporté par le *tarab*. On raconte que le chanteur Ibn Aïcha avait un caractère exécrationnel, et qu'il refusait souvent de chanter. Ses compagnons ont décidé de lui raconter des histoires d'amour «pour qu'il soit saisi de *tarab* et qu'il chante».

Quand l'un des *ruwat* (transmetteur de poèmes ou de récits) lui conta une histoire d'amour étonnante où l'amant est mort d'amour, il fut saisi de *tarab*, et il se mit à boire et à chanter les poèmes déclamés par le martyr en question. Dans un autre récit, le *tarab* «pré-créateur» et le *tarab* «post-créateur» se succèdent: «J'étais avec Jarîr, raconte le *râwiya* de Kuthayr, en route vers la Syrie, quand Jarîr fut saisi de *tarab* et qu'il me dit: déclame-moi quelque poésie du Fils de Bani Mâlih, c'est-à-dire de Kuthayr.» Ayant écouté un poème de Kuthayr, il dit: «S'il n'était pas indécent qu'un vieillard comme moi se mette à ronronner (de plaisir), mes ronrons seraient parvenus jusqu'au (Calife) Hichâm, assis sur son trône.»<sup>8</sup>

Si le *tarab* est désir et éveil du désir, comment articuler désir de l'autre et création ou réception de l'œuvre d'art? S'il est établi que le désir n'est jamais binaire, mais qu'un tiers vient toujours s'ajouter à ses deux termes, nous supposons que le *tarab* est un désir où la ternarité vient du côté de l'art et de l'élaboration de la forme et non du côté de la Loi, qui est l'envers du désir selon l'expression de Lacan. Ce que le Calife jaloux élude dans son accès de colère, c'est que cet appel lancé de loin par le chanteur n'est pas d'abord une simple émission de sons, mais qu'il se déploie en parole articulée, rimée et rythmée.

Le *tarab* serait ainsi un désir ou un éveil du désir, une circulation du désir s'inscrivant dans une activité de création et de réception. Un désir où peut-être l'être aimé est écrit ou chanté, le chant ou le poème adorés, un état amoureux où s'entremêlent le désir et le désir d'écouter parler du désir. Nous savons que l'objet du désir est souvent le produit d'une condensation: l'être aimé, le poème d'amour, l'être aimé chanté par l'autre. C'est la raison pour laquelle le *tarab* et l'amour sont toujours associés dans les textes littéraires anciens. Abû Nûwâs ne dit-il pas: «Celui qui porte en lui le désir est éreinté,

in other words, that it is not of the epiphenomenal order. *Tarab* is not the expression of a response which adheres to this desire; it is truly response and adhesion – awakening of desire. The chant is supposed to awaken in the perceiving body, caught in the clutches of *tarab*, what it does not know about itself; it is a participatory response to a call. Another aspect of *tarab*, which was not taken into consideration by the authors of the articles quoted above tends to confirm the solidarity of *tarab* and desire, and to subvert the reassuring duality premised upon an emitter/creator versus receiver. *Tarab* is not merely a reaction to a “sound-based” artwork; it governs the act of creation itself. The person triggering *tarab* must first of all be carried away by *tarab*. It is said that the singer Ibn Aïcha had a loathsome character, and that he would often refuse to sing. His friends decided to tell him stories of love “so that he would be carried away by *tarab* and would sing.”

When one of the *ruwat* (transmitters of poems and narratives) told him an astonishing tale of love, where the lover dies of love, he was carried away with *tarab*, and began to drink and to sing the poems recited by the martyr in question. In another narrative, “pre-creative” *tarab* is followed by “post-creative” *tarab*: “I was with Jarîr,” said the *râwiya* of Kuthayr, “on my way to Syria, when Jarîr was seized with *tarab* and said to me: ‘Recite for me some of the poetry of Bani Malih’s son, in other words of Kuthayr.’ Having listened to one of Kuthayr’s poems, he said: ‘Were it not indecent that an old man such as I begin cooing (with pleasure), my cooing would have reached all the way to (Caliph) Hichâm, sitting on his throne.’”<sup>8</sup>

But if *tarab* is both desire and the awakening of desire, how is one to articulate desire for the other and either the creation or the reception of an artwork? If it is established that desire is never binary, but that the two terms are always compounded by a third, we may suppose that *tarab* is a desire in which a *tertium quid* intervenes on the side of art and the elaboration of form rather than on the side of the Law – the obverse side of desire, as Lacan put it. What the jealous Caliph overlooks in his fit of anger is that the singer’s call from afar is not a mere emission of sounds, but unfolds in articulated, rhymed and rhythmic speech.

*Tarab* is thus a desire or an awakening desire, a movement of desire inscribed in an activity of creation and reception. A desire in which the beloved may be writ-

8. Ibn Rachîq, *al-Umda*, Dâr al-Jil, Beyrouth, 1981, 5e éd., II/116-17.

8. Ibn Rachîq, *al-Umda* (Beirut: Dâr al-Jil, 1981, 5th edition), II/116-17.

le *tarab* l'excite et le trouble.»<sup>9</sup> Le *tarab* est causé par l'amour, l'amour est levé vers l'éternité par le *tarab*.

Si je me permettais de donner une allure narrative à mon investigation, je raconterais ce mythe du *tarab*, trop réel à mon sens, qui expliquerait cette expérience dans sa ternarité amoureuse, sa duplicité créative et réceptive et son étonnante alchimie. Mais revenons à la structure vocative du *tarab* que le texte de Suleiman met en valeur. Le chanteur ou le poète saisi de *tarab*, c'est-à-dire d'un désir du poème ou du chant qui s'est greffé sur un désir vague ou ardent de l'être aimé, émet des textes rimés et rythmés. Entre la bouche émettrice du chant et l'oreille perceptrice de la femme, l'appel prend le risque d'une heureuse déperdition constitutive de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art, rappelons-le, excède son contexte immédiat, s'adresse à d'autres invoqués, assume d'autres messages. Le désir circule dans tous les sens, en se dédoublant toujours en désir de parler du désir.

### Le désir d'être autre

Puisque la ternarité du désir s'effectue essentiellement par l'œuvre d'art, et non par la présence contraignante de la Loi, le *tarab* débouche sur un autre désir: le désir ludique d'être autre, qui culmine dans l'ex-tase et la danse.

Par cette heureuse déperdition de la voix s'ouvre l'univers ludique du *tarab* dont voici les composantes extatiques:

> Le *tarab* est légèreté, d'après le *Lisan* (sens que ne rend pas Kazimirski non plus) Ainsi, un proverbe arabe dit: «Lorsque les plectres (du luth) vibrent, les personnes saisies de *tarab* se font légères.»

> Le *tarab* est un désaisissement de soi.

En accueillant cet autre de l'autre qui est l'œuvre d'art, que l'on soit un *tarib* créateur ou un *tarib* récepteur, on se dessaisit de soi-même, on se fait oiseau, car le *tatrib* est aussi le chant de l'oiseau. On assiste à un heureux effritement du corps, une mise en morceau du corps-propre comme centre de l'existence. Un mystique décrit ce démembrement qui fait de chaque membre un corps saisi de *tarab*: «Il est dit qu'à chaque membre revient une part de l'audition: l'œil en obtient les larmes, la langue les cris, à la main reviennent la mise en lambeaux des habits et les soufflets, au pied revient la

ten or sung, the chant or poem adored; an amorous state where desire mixes with the desire to hear about desire. We know that the object of desire is often the product of a condensation: the beloved, the love poem, the beloved sung by the other. That is the reason that *tarab* and love are always associated in ancient literary texts: as Abū Nouas says: "He who bears desire within is exhausted, *tarab* excites and worries him."<sup>9</sup> *Tarab* is caused by love; love is lifted toward eternity by *tarab*.

If I have given a narrative turn to my investigation, it is to touch on this myth about *tarab* – all too real in my opinion – in order to account for this experience in its amorous triplication, its creative and receptive duplicity, and its surprising alchemy. Let us now return to the vocative structure of *tarab*, emphasised by Sulayman's text. The singer or poet in the clutches of *tarab* – in other words, in the throws of a state of desire of poetry or song which has, at the same time, grafted itself onto a vague or ardent desire of the beloved – emits rhymed and rhythmic texts. Between the mouth emitting the song and the woman's perceptive ear, the call runs that risk of felicitous loss, which is constitutive of the artwork. The work of art, remember, goes beyond its immediate context, invoking still other addressees, taking on still other messages. Desire circulates in every direction, forever splitting into desire to talk about desire.

### The desire to be another

Because the compoundness of desire is carried out essentially by the artwork, rather than by the restrictive presence of the Law, *tarab* opens onto another desire: the playful desire to be another, culminating in ec-stasy and dance.

This felicitous loss of voice opens up the playful world of *tarab*, the ecstatic components of which are as follows:

> *Tarab* is lightness, according to the *Lisân* (a meaning which Kazimirski also fails to mention). Thus, as an Arabic proverb puts it: "When the plectra (of the lute) vibrate, people in the clutches of *tarab* become lighter."

> *Tarab* is a divestiture of the self. In welcoming this other of the other which is the artwork, whether one is a *tarib* creator or a *tarib* receiver, one is divested of oneself, becoming a bird, for the *tatrib* is also a bird-song. One partakes in a felicitous crumbling away of

9. Jamil, le poète amoureux des Bani 'Udhra, semble avoir dit: «Jamais les femmes n'ont pleuré une victime plus honorable que celui tué par les belles femmes. Sitôt mort de *tarab* et d'enivrement, elles lui rendirent la vie par les chants...» (*Diwan*, Dar Maktabat al-hayât, Beyrouth, s. d., p. 14)

9. Jamil, the love-stricken poet of Bani 'Udhra, is alleged to have said: "Never have women shed tears for a more honourable victim than he who was killed by beautiful women." No sooner had he died of *tarab* and exhilaration than they brought him back to life with song...." (*Diwan*, Beirut: Dar Maktabat al-hayât), p. 14.

danse.»<sup>10</sup> Mais comme le *tarab* est un ressentir en commun, comme toute l'assistance saisie de *tarab* s'entend pour entendre, ressentir et vibrer dans l'espace du *majlis* (réunion, salon), nous assistons souvent à une désorganisation du corps formé par l'ensemble du groupe: quand le Calife omeyyade Yazîd écouta Maabid chanter, «il se mit à tourner comme les enfants, ses esclaves faisant de même, jusqu'à ce qu'il tombât sans connaissance. Ses esclaves s'abattirent sur lui, ayant toutes perdu la raison. Les servants accoururent vers lui, ils le redressèrent et firent de même avec les esclaves qui étaient sur son dos. Il était sur le point de rendre l'âme quand ils l'emportèrent.»<sup>11</sup>

Le *tarab*, parce qu'il est désir, subvertit tous les repères et les clivages sociaux, ne serait-ce que le temps d'une tourbillonnade frénétique.

> Le *tarab* est une transe: une sorte d'envol, une échappée en dehors de la pesanteur humaine; l'être périssable, de par sa "tellurialité" corporelle, accède en quelque sorte à l'immuable par le mouvement même de son corps. D'où ce parallèle entre le médecin, technicien du périssable et le *mutrib*, enchanteur des corps et des âmes: «Il n'y a pas plus malheureux sur terre que le médecin, ni plus joyeux que le *mutrib*; car le médecin s'en va chaque matin à la rencontre des maux et des douleurs pour examiner les plaies et les sanies; et quand son patient meurt, on le suspecte et on lui attribue un pouvoir maléfique; on l'accuse même parfois de verser du poison aux princes, ce qui le mène à la mort. Le *mutrib*, lui, est invité aux réunions joyeuses où l'on boit, où l'on se divertit en bonne compagnie; ces réunions se tiennent dans des maisons riches dont les maîtres nagent dans l'opulence; là, on l'honore, on lui fait risette, on le rétribue, on le choie, on le couvre de coûteuses tuniques; ainsi «il retourne vers les siens, plein d'allégresse, l'esprit en paix, riant de toutes ses dents et satisfait de son sort.»<sup>12</sup>

> Le *tarab* est danse. C'est au pied qui marche à l'horizontale que revient la possibilité de la verticalité et de l'envol que la danse laisse entrevoir. C'est dans la danse que culminent les formes précédentes d'extase.

Rappelons que la danse est interdite par les docteurs de la Loi, que «sur la base du Coran, VIII, 35, les claquements des mains et autres gestes du même genre» sont condamnés, que «des traités et des libellés contre la danse ont été rédigés au

the body, a corporal fragmentation, which makes of each bodily member a body itself in the clutches of *tarab*: "It is said that every member is assigned a part in the hearing process: the eye gets tears, the tongue cries, the hand is assigned to ripping clothing to shreds and slapping, and the foot to dancing."<sup>10</sup> But because *tarab* is a shared feeling, because everyone present who is in the clutches of *tarab* agrees to listen, feel and vibrate in the space of the *majlis* (gathering, reception area), we often bear witness to a disorganisation of the body made up of the group as a whole: when the Caliph umayyade Yazîd listened to Maabid sing, "he began to spin around as children do, his slaves doing likewise, until he collapsed unconscious. His slaves pounced on top of him, having all lost control of their senses. The servants ran toward him, lifted him up and did likewise with the slaves who were on his back. He was on the verge of giving up the ghost when they carried him off."<sup>11</sup>

*Tarab*, because it is desire, subverts all social references and cleavages, if only for the time of the frenetic whirling about.

> *Tarab* is a trance: a sort of flight, an evasion outside of human weightiness: the perishable being, because of its bodily "threefold" dimension, somehow gains access to the immutable through the very movement of its body; hence the parallel between the doctor – the technician of the perishable – and the *mutrib*, the enchanter of bodies and souls: "There is no one more unhappy on earth than the doctor, nor more joyous than the *mutrib*; for the doctor heads out each morning in search of ills and pains to examine wounds and sores; and when his patient dies, he is the object of suspicion and is considered to have evil powers; he is sometimes even accused of giving poison to princes, which leads to his death. The *mutrib*, on the other hand, is invited to joyous encounters where drink is served, where there is much merrymaking and good company; these encounters are held in wealthy homes whose owners bask in opulence; there he is honoured, smiled at, given retribution, looked after, covered in costly tunics; thus, "he returns to his own, in a joyful mood, his mind at peace, laughing heartily and happy with his lot."<sup>12</sup>

> *Tarab* is dance. It is the foot that walks on the hori-

10. *Risala Qushayriyya*, p. 157.

11. *Aghâni*, I/76-77.

12. Tha'alibi, *Latâ'if al-Lutaf*, p. 111, trad. Yaalâoui: *Cent Textes*, Beyrouth, 1984, pp. 19-20.

10. *Risala Qushayriyya*, p. 157.

11. *Aghâni* I/76-77.

12. Tha'alibi, *Latâ'if al-Lutaf*, p. 111, trans. by Yaalâoui, *Cent Textes* (Beirut, 1984) pp. 19-20.

cours des siècles, car on y voyait une influence démoniaque<sup>13</sup>, en conséquence de quoi musiciens et danseurs ne pouvaient servir de témoins en justice»<sup>14</sup>. Mais ce n'est pas là, à ce qu'il nous semble, l'interdit le plus lourd qui pèse sur la danse. Car nous savons que ce qui est interdit par les textes religieux revient au galop dans la réalité sociale complexe, et que la littérature arabe ancienne était une célébration de tout ce qui était voué au démoniaque: le vin, le chant, les amours illicites... La danse n'inquiétait pas seulement la morale religieuse par sa finalité hédoniste, mais encore elle défiait les règles de la raison et de la parole claire et signifiante, c'est-à-dire du *bayan* (clarté du discours, théorie critique faisant de la clarté une norme). Dans l'univers de la culture écrite et savante, cet art sans voix, qui offre une jouissance extrême aux yeux et aux membres, était «un épiphénomène de la musique ou de la psalmodie» car il était confiné dans une seconde secondarité par rapport à la poésie d'une part, et à la musique de l'autre. Mais là encore, ce qui est chassé de l'univers ordonné du *bayan* théorisant revient au galop dans l'univers des «fous» du *tarab*. La danse n'est certes pas la cause du *tarab*, mais l'un de ses effets; on n'en fait pas un pur spectacle, mais une théâtralisation possible du *tarab*. Cependant, la danse requiert une importance d'un autre ordre. Tout d'abord, en se faisant théâtralisation de l'effet du *tarab*, elle se fait elle-même spectacle offert par les auditeurs au *mutrib*; elle témoigne donc de l'interchangeabilité des rôles du créateur et du récepteur. Mais plus profondément, c'est tout l'univers de la parole qui est structuré par la danse, ou plutôt par le «choréique» si l'on s'accorde à donner à ce substantif une acception nouvelle. Nous entendons par là que: 1. «Parole sans voix», la danse remet en question la préséance de la voix et du sens sur la figure, comme elle remet en question l'idée très répandue que le sens précède son expression, que toute expression révèle un sens caché déjà constitué. Elle est proprement une écriture qui produit d'autres sens, par une gestualité qui s'écarte de tous les usages socio-religieux auxquels les corps sont assujettis. On a beau dire que le corps dansant se transforme en texte, ce texte ne serait pas aisément déchiffrable, ne se laissera jamais gérer par la Raison. La danse est un «ferment d'anarchie»<sup>15</sup>.

zontal place that is given the possibility of verticality and flight that comes with dance. It is in the dance that the previous forms of ecstasy culminate. Let us recall that dance was forbidden by the doctors of the Law; that "on the basis of the Qu'ran, VIII, 35, which condemns clapping of hands and other gestures of the same order"; that "treatises and papers against dance were written up over the course of the centuries, for they were seen as having a demonic influence,"<sup>13</sup> as a consequence of which, musicians and dancers could not stand as witnesses in law."<sup>14</sup> But that is not, in fact, the most weighty taboo bearing on dance. For we know that what is forbidden by the religious texts returns with force in the complexity of social reality, and that old Arabic literature celebrated everything doomed to the demonic: wine, song, illicit love, and so on. Dance was of concern not only to religious morale because of its hedonistic purpose, but also defied the rules of reason and clear and meaningful speech – that is, of *bayan* (i.e. clarity of discourse, critical theory making clarity a norm). Within the universe of written and scholarly culture, this voiceless art, offering extreme pleasure to the eyes and limbs, was "an epiphenomenon of music or chanting," confined as it was in a form of secondarity with regard to poetry on the one hand, and to music on the other. But there too, what was chased from the ordered universe of theoretical *bayan*, returned at full force within the universe of those "crazed" by *tarab*. Dance is of course not the cause of *tarab*, but one of its effects; dance is not the pure spectacle of this effect, but rather a possible dramatisation. Nevertheless, dance takes on an importance of a different order. Firstly, in dramatising the effect of *tarab*, it becomes itself a spectacle put on by the listeners for the *mutrib*, and thus bears witness to the interchangeability of roles between creator and receiver. But more profoundly, it is the whole universe of speech which is structured by dance, or rather by the "choreic" – if we agree to attribute a new sense to this substantive. Thereby, we mean the following:

1. As "voiceless speech," dance questions the privilege of the voice and of meaning over the figure, just as it throws into question the very widespread idea that meaning precedes its expression, that all expression

13. Le Calife Abû Bakr aurait parlé de la flûte du Diable à propos du chant: *Risâla Qushayriyya*, p. 152. Cf. aussi p. 158, où le Diable invite les humains à danser.

14. *Encyclopédie de l'Islam*, 2e éd., Raks (Shimmel A), VIII/429-31.

15. Pierre Legendre, *La Passion d'être autre: étude pour la danse*, Le Seuil, Paris, 2000, p. 29.

13. Caliph Abû Bakr is alleged to have referred to the devil's flute with regard to song: *Risâla Qushayriyya*, p. 152. See also p. 158, where the devil beckons humans to dance.

14. *Encyclopédie de l'Islam*, 2nd ed., (Shimmel A), VIII/429-31 (Raks).

2. Elle est « la forme la plus convulsive de l'art » selon Legendre. En faisant de son corps une « effigie vivante », de son mouvement un battement d'ailes, le danseur produit la dépersonnalisation extatique. Elle est l'art et la passion d'être autre.

3. Le danseur étant sa propre œuvre d'art, il ne prétend pas ériger des monuments. Son œuvre ne peut être fixée et transmise que par les moyens extérieurs de la description et de la littérature. La danse est peut-être l'art de la finitude.

Ainsi, par-delà la danse des corps, la danse prend des formes inouïes : le *tatīb*, étymologiquement « prolongation et ornement des sons »<sup>16</sup>, est une sorte d'inscription ludique de la forme dans la voix qui psalmodie le Coran, regardée d'un mauvais œil par les Savants. D'après al-Haqâ'iq al-Muhkama, il consiste, « chez les lecteurs tardifs, à psalmodier le Coran de manière à prolonger (les voyelles) là où il ne faut pas, à en augmenter l'étendue là où la langue arabe ne le permet point... Cela est une innovation blâmable, d'après al-Itqân »<sup>17</sup>. Le terme *chath*, qui désigne la danse, et l'état de celui qui a bu à l'excès, a un sort particulier chez certains soufis. Il désigne, chez les mystiques, une « expression étrange qui décrit une extase débordante par sa force, impétueuse par son ébullition et son affluence. Le *chath* est un terme qui provient du mouvement, car c'est le mouvement des extasiés quand leur extase se fait violente, et ils la disent par une expression que l'auditeur trouve étrange... Ne vois-tu pas que lorsque l'eau abondante court dans un lit étroit, elle déborde des deux rives... ? »<sup>18</sup>

### Excès d'absence

Le *tarab* est agitation convulsive, confrontation à l'impossible : l'euphorie d'être autre par les différentes voies de la danse fait surgir l'impossibilité de saisir l'autre.

L'euphorie de la danse et de l'envol rythmé n'épuisent pas le sens du *tarab*, n'expliquent pas la tristesse contenue dans la définition qu'en proposent les anciens lexicologues et logographes. D'ailleurs, Ghazali a parlé de deux sortes de *wajd* (débordement) dues au *samaa* : l'agitation rythmée qui est la danse et les claquements des mains, et l'agitation non contrôlée qu'il désigne par le terme *idhtirab*<sup>19</sup>, très proche de

reveals an already constituted hidden meaning. It is a full-fledged form of writing, which produces other meanings, through a body language that breaks away from the social and religious usages to which bodies are subjected. Affirm as we may that the dancing body becomes a text, it is not a text which is easily decipherable – and not one that is governed by Reason. Dance is a “ferment” of anarchy.<sup>15</sup>

2. It is “the most convulsive art form” according to Legendre. By making their bodies a “living effigy,” making their movement into a beating of wings, dancers produce ecstatic depersonalisation. It is the art and passion of being other.

3. Being his or her own artwork, the dancer does not claim to erect monuments. His or her work cannot be fixed or transmitted except through means exterior to description and literature. Dance is perhaps the art of finitude.

Thus, above and beyond the dance of bodies, dance takes on unheard-of forms: *tatīb* – the prolongation and ornamentation of sounds, etymologically speaking<sup>16</sup> – is a sort of playful inscription of form in the voice which chants the Qu'ran, regarded with an evil eye by the Scholars: according to al-Haqâ'iq al-Muhkama, it consists, “amongst late readers of chanting the Qu'ran in such a way as to prolong (vowels) where one should not, and to increase the range in places where the Arabic language forbids it... That is a blameworthy innovation, according to al-Itqân.”<sup>17</sup> The term *shath*, which means both dance and the state of the person who has drunk to excess, has had an unusual fate among certain Sufis. It designates, for mystics, a “strange expression, which describes a form of ecstasy brimming over with its strength, impetuous with its fever of excitement and affluence. *Shath* is a term which stems from movement, for it is the movement of the ecstatic when their ecstasy turns violent, and when they describe it with an expression that the listener finds strange.... Do you not see that when the abundant water flows in a narrow bed, it overflows both its banks... ?”<sup>18</sup>

16. Ibn Mandhûr, *Lisân*, VI/2649.

17. Tûsi, *Lumaa*, Dâr al-Kutub al hadîtha-maktabat al-Mathna, Caire-Bagdad, s. d., p. 453.

18. Tahanâwi, *Kachchaf*, Dâr Sâdir, Beyrouth, s. d., II/900.

19. Ghazâli, *Ihyâ' 'Ulûm ad-Dîn*, II/268.

15. Pierre Legendre, *La Passion d'être autre: étude pour la danse* (Paris: Le Seuil, 2000), p. 29.

16. Ibn Mandhûr, *Lisân al-Arab*, VI/2649.

17. Tûsi, *Lumaa* (Cairo & Baghdad: Dâr al-Kutub al hadîtha-maktabat al-Mathna), p. 453.

18. Tahanâwi, *Kashshaf* (Beirut: Dâr Sâdir), II/900.

trb. Trépignements frénétiques des pieds, déchirement des robes, soufflets<sup>20</sup>, cris stridents<sup>21</sup>..., évanouissement ne provenant pas des danses convulsives, mort survenue à la suite d'une «audition»: «une recrudescence du chaos» semble régir l'univers du *tarab*, et produire du pittoresque pathétique, certes, mais aussi du tragique. Nous supposons que le sujet saisi de *tarab* est un sujet aux prises avec l'impossible, que c'est en mimant quelque déchirement qu'il déchire ses propres habits ou qu'il crie, que sa mort ne survient pas par un excès d'émotion mais par quelque chose qui interrompt et brise. La défaillance physique du *tarib*, son évanouissement ou sa mort énoncent l'interruption de l'enivrement, par le surgissement des diverses figures de l'impossible que nous allons énumérer.

1. L'impossibilité de l'immédiateté pour le *mutrib* aussi bien que pour l'auditeur, qui est déjà inscrite dans la langue: le verbe *tariba*, dans certains de ses emplois, est un verbe transitif indirect faisant ainsi partie d'un paradigme de verbes qui désignent le désir et son mouvement, mais où la particule *ilâ* vient s'interposer entre le désirant et son objet. Cette particule à laquelle les grammairiens arabes attribuent le sens de «parvenir à un lieu sans le traverser, sans y entrer», est comme un pont qui s'étale sur le vide séparant les amants pour les relier, mais pour rappeler toujours leur séparation foncière. L'arabe offrirait ainsi des verbes d'amour indirects ressemblant au verbe «aimer à quelqu'un» dont a rêvé Jacques Lacan.

2. Revenons à la métaphore de l'invocation ou de l'appel. La médiation par l'œuvre d'art sonore, par le *tatrib*, est la déchirure qui introduit à l'appel, l'appel de l'appel. Pour peu que le *mutrib* se mette à produire du *tatrib*, que l'auditeur incorpore l'élaboration de la forme sonore par la danse extatique, l'absence de l'être aimé, de celui qu'on invoque, à qui l'on adresse sa danse comme une prière, vient à l'esprit, transforme la régularité et le rythme en vibration convulsive. Le *tarib* perd conscience en prenant conscience de l'inévitable médiation, du pont qui ne fait que séparer, de la dérobade. Ce n'est plus la perfection de la beauté ni l'éclat des ornements qui se révèlent dans l'œuvre d'art, c'est au contraire l'absence qui creuse dans le *tarab* la béance de l'impossible. C'est «l'excès qui montre le sens du mouvement», et cet excès s'offre à nous dans le *samaa* mystique, où l'être désiré se confond bien avec l'œuvre

### Excess of absence

*Tarab* is convulsive agitation, confrontation with the impossible: the euphoria of being other through the different channels of dance gives rise to the impossibility of grasping the other.

The euphoria of dance and rhythmic flight do not exhaust the meaning of *tarab*, and do not explain the sadness contained in the definition put forward by the old lexicologists and logographers. Moreover, Ghazali mentioned two types of *wajd* (overflow) due to *samaa*: the rhythmic agitation which is dance and the clapping of hands, and the uncontrolled agitation which it designates by the term *idhtirab*,<sup>19</sup> very close to *trb*. Frenetic jumping up and down, tearing of clothing, slaps,<sup>20</sup> strident cries,<sup>21</sup> fainting for reasons not stemming from convulsive dancing, death resulting from "hearing": a renewed outbreak of chaos appears to govern the universe of *tarab*, and to produce both the pathetic picturesque as well as the tragic. We are supposing that subjects in the clutches of *tarab* are subjects in the grasp of the impossible, that it is in imitation of some sort of tearing that they tear their own clothes, or cry out, that their death does not occur through an excess of emotion but through something which interrupts and shatters. The *tarib*'s physical breakdown, his fainting or death announce the interruption of the exhilaration, through the welling up of various figures of the impossible, which we shall enumerate as follows:

1. The impossibility of immediacy both for the *mutrib* and for the listener, which is already inscribed in language: the verb *tariba*, in certain instances, is an indirect transitive verb, thus belonging to a paradigm of verbs which designate desire and its object, but where the particle *ilâ* is interposed between the desiring subject and his or her object. This particle, upon which the Arabic grammarians conferred the meaning of "arriving at a place without crossing it, without entering it," is like a bridge spanning the void separating the lovers, bringing them together, but forever pointing out their fundamental separation. Arabic thus provides verbs of indirect love – rather like the verb "to love at someone," which Jacques Lacan could only dream about.

2. Let us return to the metaphor of the invocation or the call. The sound-based artwork, the *tatrib*, is the

19. Ghazali, *Ihyâ' 'Ulûm ad-Dîn*, II/268.

20. See for instance the *tarab* described by Abû Rayhâna in *Aghânî*, VI/162-63.

21. See *Risâla*, pp. 155-56.

20. Cf. à titre d'exemple le *tarab* d'Abû Rayhâna décrit dans *Aghânî* VI/162-63.

21. Cf. *Risâla*, pp. 155-56.

musicale, car c'est dans le chant que Dieu semble donner des indices de sa présence. Mais le désespoir des soufis en furie, en proie à l'essentiel désir, trahit l'excès d'absence du Bien-aimé divin: interrogé sur les visages des Soufis lors du *samaa*, Ru'aym répondit: «Ils sont témoins des révélations qui s'éloignent des autres, ces révélations leur font signe: venez, venez. Ils sont alors comblés de joie. Puis le voile se redresse, et la joie se transmue en larmes. Certains déchirent leurs habits, d'autres poussent des cris, d'autres pleurent, à chacun la part qui lui échoit.»

Ce n'est pas Dieu lui-même qui apparaît, mais des signes de lui. Le *samaa* n'est qu'un moyen, une sorte de *technè* qui trahit l'impuissance primordiale à recevoir continuellement les signes divins. D'où une forme de condamnation de ce *samaa*, même par les mystiques qui lui sont favorables. Un soufi s'exclama: «Que faire d'un *samaa* qui s'arrête lorsque celui dont il émane se tait? Que ton *samaa* continue sans arrêt». Le même soufi aurait aussi dit: «Qu'on continue d'être assoiffé, et qu'on continue de boire; plus on boit, plus on a soif.»<sup>22</sup> Il faudrait inventer un autre *samaa* qui soit interminable, un autre vin qu'on n'arrêterait pas de boire, mais qui n'apaiserait aucune soif, car le vin du *samaa* est de l'ordre du fini.

3. Ce qui apparaît disparaît promptement. S'il y a une relation mimétique entre l'art et le monde, elle serait à chercher dans la structure orgasmique du *tarab*: désir, éveil du désir à travers l'appel, heureuse dépossession érotique de soi, envol, mais enfin retour à la réalité amère du moi et de la séparation, la dépossession de soi se transmuant en impossibilité de la possession du corps désiré. Comme dans l'acte amoureux, on se dépouille de son propre corps, de son moi, pour le rejoindre ensuite, mais en affrontant l'impossible ou en courant le risque de la folie ou de la mort. Dans la littérature mystique, c'est la métaphore de l'éclair évoquant la fugacité des signes que révèle le *samaa*: «Interrogé sur le *samaa*, quelqu'un avait dit: des éclairs qui brillent et s'éteignent, des lueurs qui apparaissent et disparaissent. Qu'elles seraient belles si elles duraient le temps d'un clin d'œil!»<sup>23</sup>

4. Même à supposer que, le temps d'un clin d'œil, le *tarab* unisse le sujet du désir à son objet, c'est l'amant qui, sidéré, disparaît par l'évanouissement ou la mort. Là encore, c'est la jouissance amoureuse qui semble paradigmatique: lorsque

means, the breach, through which the call of the call is introduced into the call. It suffices that the *mutrib* start producing *tatib*, that the listener embody the elaboration of the sound form through ecstatic dance, and the absence of the beloved, of the person invoked, to whom the dance is addressed like a prayer, comes to mind, transforms the regularity and the rhythm into convulsive vibration. The *tarib* loses consciousness by becoming conscious of the inevitable mediation, of the bridge which merely divides, of the evasion. It is no longer the perfection of beauty, or the flash of ornaments which are revealed in the work of art; on the contrary, it is the absence which hollows out the chasm of the impossible in *tarab*. It is "the excess which shows the direction of movement," and that excess offers itself to us in mystical *samaa*, where the desired person is entirely confounded with the musical work, for it is in the chant that God seems to reveal clues of his presence. But the despair of the Sufis in rapture, in the clutches of essential desire betrays the excess of absence of the divine Beloved: questioned about the faces of the Sufis in the throws of *samaa*, Ru'aym answered: "They are witnesses to revelation which moves them away from the others, revelations which beckon them: 'come, come,' leaving them overcome with joy. Then the veil falls back into place and their joy is transmuted into tears. Some shred their clothes, others shriek out, still others cry: to each his role." It is not God himself who appears, but his signs. *Samaa* is merely a means, a sort of *technè* that betrays a primordial powerlessness to continually receive divine signs. Hence a form of condemnation of *samaa*, expressed even by the mystics favourable to it. One Sufi exclaimed: "What is to be done with a *samaa* that stops when the person it is emanating from falls silent? May your *samaa* never end." The same Sufi is also alleged to have said: "May our thirst continue, and may we continue to drink; the more one drinks, the more one thirsts."<sup>22</sup> Another *samaa* needs to be invented that is interminable, another wine that one would cease to drink, but which would slake no thirst, for the wine of *samaa* is of the finite order.

3. What appears promptly disappears. If there is a mimetic relationship between art and the world, it is to be sought in the orgasmic structure of *tarab*: desire, the awakening of desire incited by the call, the felicitous erotic dispossession of self, flight, but in the end return

22. *Risāla*, p.154.

23. *Ibid.*

22. *Risāla*, p. 154.

l'union des corps atteint son point culminant, c'est l'absence à soi qui intervient, la jouissance étant dissolution et perte de conscience, puisque c'est toujours «la mort qui est servie dans des coupes de plaisir», comme le dit bien un poète arabe. C'est là qu'on entend résonner l'histoire de Moïse, qui instaure le dogme de la non-figurabilité de Dieu. Elle est aussi paradigmatique dans les récits qui parlent du *tarab*, mais elle reproduit les mêmes formes d'impossible qui frappent l'amour humain: «Or quand Moïse vint à Notre assignation, et que son Seigneur lui parla, il dit: Mon Seigneur, laisse-moi voir, que je te contemple. Dieu dit: Tu ne me verras pas, mais regarde la montagne: si elle restait ferme en sa place, alors tu Me verrais. Or quand son Seigneur eut manifesté Sa gloire sur la montagne, Il la pulvérisa et Moïse tomba foudroyé. Puis revenant à lui, il dit: ô Transcendance! Je me repens à toi. Je suis le premier des croyants.»

On ne sait pas au juste si la vision fut empêchée par l'ardeur insupportable de la lumière divine, par la montagne qui joua le rôle d'intermédiaire, ou par l'effet de foudre qui joua le rôle de voile dans cette apparition-disparition fulgurante (les deux termes très proches *ghisha* et *ghashia* désignent, respectivement, le voile et l'évanouissement).

Le *tarab* est le désir qui, par la médiation de l'œuvre d'art, donne des ailes aux corps et aux pensées mais qui, par là même, touche à sa limite, se confronte à ce qui ne se présente pas, ne se représente pas, n'est pas dévoilable, se dévoile sitôt dévoilé: «L'auditeur oscille entre le voilement et le dévoilement. Le voilement enflamme; le dévoilement apaise. Le voilement génère l'agitation des initiés, il est le lieu de la faiblesse et de l'impuissance; le dévoilement génère la quiétude des *wasilîn* [ceux qui ont atteint le but], il est le lieu de la droiture et de la puissance...»<sup>24</sup>

Tous ceux qui, pris de *tarab*, perdent connaissance, puis se réveillent en ayant avalé le réel de la finitude humaine, sont en quelque sorte des «Moïse» qui ne sont pas tentés par la vision de Dieu, mais par l'audition de ce qui permettrait la présence du Bien-aimé infini, ou du bien-aimé fini. Ils auraient ainsi «somatisé» l'impossible en l'accueillant et en le recueillant.

5. Non seulement l'être désiré, invoqué dans le *tarab*, est fantomatique, mais encore l'œuvre d'art elle-même est frappée d'un impossible qui en rend la présence aussi évanescence que l'être désiré. La saisie appropriative de

to the bitter reality of the ego, and the separation, the self-dispossession transmuting into the impossibility to possess the desired body. Just as in the act of love, one sheds one's own body, one's own self, only to rejoin it afterwards – but not without running up against the impossible or running the risk of madness or death. In mystical literature, it is the metaphor of the lightening bolt that expresses the fleetingness of the signs revealed by *samaa*: “Questioned about *samaa*, someone said: ‘Flashes that shine and then fade, bolts of lightening that appear and disappear. Beautiful if they last but the time of a wink.’”<sup>23</sup>

4. Even if one supposes that, for the span of a wink, *tarab* unites the subject of desire with his or her object, it is the lover, who, overwhelmed, disappears through fainting or death. There too, it is amorous pleasure which appears paradigmatic: when the union of bodies reaches its culmination point, it is self-absence which occurs, the pleasure being dissolution and loss of consciousness, for it is always “death which is served in bowls of pleasure,” as an Arabic poet nicely put it. There one detects strains of the story of Moses, establishing the dogma of God's non-representability. It is also paradigmatic in the narratives dealing with *tarab*, but it depicts the same forms of the impossible that befall human love: “And when Musa came at Our appointed time and his Lord spoke to him, he said: My Lord! show me (Thyself), so that I may look upon Thee. He said: You cannot (bear to) see Me but look at the mountain, if it remains firm in its place, then will you see Me; but when his Lord manifested His glory to the mountain He made it crumble and Musa fell down in a swoon; then when he recovered, he said: Glory be to Thee, I turn to Thee, and I am the first of the believers.” It is not really known whether the vision was inhibited by the unbearable ardour of the divine light, by the mountain that played the intermediary role, or by the effect of the lightening bolt which functions as a veil in the fleeting appearance disappearance (the two closely related terms *ghisha* and *ghashia* refer, respectively, to the veil and swooning).

*Tarab* is the desire, which, mediated by the artwork, gives wings to bodies and thoughts, but which, by the same token, touches its limit, runs up against what is not presented, is not represented, cannot be unveiled, and is no sooner unveiled than veiled over once again: “The listener wavers between veiling and unveiling. Veiling

24. Ibid.

23. Ibid.

l'œuvre qui provoque le *tarab* est impossible. «Le samaa, disent les soufis, est l'apanage de Dieu. Dieu seul le connaît.»<sup>25</sup>

Il y a du non-être dans l'être désiré et dans l'œuvre qui l'invoque, du non-communicable dans l'appel qui se fait ornement de l'appel. C'est peut-être l'élaboration de la forme qui se transmue en rencontre de l'informe. Pour montrer l'habileté du philosophe Farabi en musique, on racontait cette histoire: «Abû Nasr al-Fârâbi arriva un jour chez Seif al-Dawla b. Hamdân; il se mit à causer de tous les sujets avec les savants de la cour et les gens présents. Ses propos dominèrent progressivement ceux de ses interlocuteurs au point qu'ils se turent et il demeura seul à parler; puis ils se mirent à écrire ce qu'ils disait. Seif al-Dawla les congédia et se retrouva seul avec lui; il lui demanda:

- Veux-tu manger?
- Non, répondit Farabi.
- Veux-tu boire?
- Non.
- Veux-tu écouter (du chant)?
- Volontiers.

Seif al-Dawla fit venir les chanteuses, tous les artistes habiles se présentèrent avec leurs différents instruments. Farabi déclara que tous jouaient faux.

- Sais-tu jouer de la musique? lui demanda alors Seif al-Dawla.
- Oui, répondit-il.

Il tira de sa ceinture une sacoche qu'il ouvrit pour en extraire des bâtonnets; il les agença d'une certaine façon et en joua: toute l'assistance se mit à rire; puis il démontra les bouts de bois et les arrangea d'une autre manière: alors l'auditoire tout entier se mit à pleurer; il démontra encore l'instrument et en modifia la structure, puis il en joua de nouveau: toute la cour s'endormit, même le portier. Alors Farabi les laissa plongés dans le sommeil et s'en fut.»<sup>26</sup>

Evidemment, nous ne pouvons aujourd'hui accéder à cette musique hypnotique de Farabi, car aucune notation musicale n'en a assuré la transmission. Mais plus profondément, ce récit illustre à nos yeux la difficulté de s'approprier et de saisir toute œuvre d'art.

Seul le *tarab* des auditeurs peut nous révéler la virtuosité de Farabi. On peut voir dans cette impuissance une attitude d'humilité envers ce qui provoque le *tarab*. C'est comme si les colporteurs des récits renonçaient à montrer la beauté du poème ou du chant, et s'ingéniaient à mettre en scène la folie

inflames; unveiling soothes. Veiling leads to the agitation of the initiated, for it is the locus of weakness and impotence; unveiling leads to the tranquillity of the *wâsilîn* [literally, those who arrive, unite, or reunite with another] for it is the locus of uprightness and power...."<sup>24</sup>

All those who, seized with *tarab*, lose consciousness, and then awaken after having swallowed the reality of human finitude, are, in some respects, themselves "Moses" who are not tempted by the vision of God, but rather by listening to what would enable the presence of the infinite Beloved, or of the finite beloved. They would thus have "somaticized" the impossible by collecting and receiving it.

5. Not only is the desired being, invoked in *tarab*, ghost-like, but the artwork itself is stricken with an impossibility, which makes its presence every bit as evanescent as the desired being. The moment of appropriation of the work which triggers *tarab* is impossible. "*Samaa*, the Sufis say, is God's prerogative. God alone knows it."<sup>25</sup> There is non-being in the desired being and in the work which invokes that being; there is something non-communicable in the call which adorns the call. It is perhaps the elaboration of the form that is transmuted in encountering formlessness. The following tale was told to point out the philosopher Farabi's skill in music: "Abû Nasr al-Fârâbi came one day to the home of Seif al-Dawla b. Hamdan; he began to chat about all manner of subjects with the scholars of the court and the others present. What he had to say progressively overshadowed what the others were saying to such an extent that they fell silent and he remained the only one talking; then they began to write down what he was saying. Seif al-Dawla dismissed them and found himself alone with Farabi. He asked him:

"Would you like to eat?"

"No," replied Farabi.

"Would you like to drink?"

"No."

"Would you like to listen (to song)?"

"Gladly."

Seif al-Dawla brought on the women who were to sing, and all the skilful artists appeared with their different instruments. Farabi declared they were all playing off key.

"Do you know how to play music," Seif al-Dawla then asked him?

"Yes," he replied.

25. *Risâla*, p. 155.

26. Ibn Hajjâ, *Thamarat al-Awrâq*, l/99, trad. par Yaalâoui, pp. 50-51.

24. *Ibid.*

25. *Risâla*, p. 155.

furieuse ou l'extravagance des auditeurs qui vivent le *tarab*. Dans le *tarab*, l'accent est davantage mis sur le désir du beau que sur le beau ou la beauté de l'œuvre, qui est du reste non-démonstrable.

Le secret de la musique de Farâbi, personne ne le connaîtra, il est enterré avec lui. Mais plus encore, son instrument de musique est innommé, inconnu des autres, n'existant que dans la sacoche du philosophe. C'est un instrument virtuel qui est à chaque fois réagencé, recréé.

Nous retrouvons la scène de l'absence à soi et de l'évanouissement à la fin du récit, qui vient toujours sceller les histoires de *tarab* intense.

C'est soit l'enivrement qui s'interrompt et laisse le *tarib* sur sa soif, soit l'enivrement qui est manqué par l'absence du *tarib* au paroxysme de la transe, soit encore le vin qui vient à manquer, qui est invisible et informe, impossible à déverser.

### **Tarab, dionysiaque**

Nous terminerons ces propos en osant quelques interrogations.

Le *tarab* ouvre un univers de l'ivresse, de l'envol, du débordement amoureux et mystique, où l'on fait jouer ensemble la vie et la mort, le démoniaque et le divin, où «la jubilation arrache aux poitrines des accents de suppliciés». Cet univers extatique peut-il être rapproché du monde dionysiaque tel qu'il a été décrit, réhabilité par Nietzsche? S'agit-il d'un dionysiaque non pas seulement «avant la lettre», mais dans «une autre lettre», entendons: un autre idiome, une civilisation? *Tarab* et dionysiaque ne font-ils pas l'objet d'une même occultation morale et logocentrique? L'occultation, par les Occidentaux, du désir que recèle le *tarab* n'est-elle pas la marque d'une rencontre avec un certain *unheimlich*, un certain étranger dont la familiarité est inquiétante? L'évitement de la traduction ne se ramène-t-il pas à un refus de sa propre altérité, occultée par l'idiome propre, exhibée par l'idiome de l'autre, retrouvée dans l'expérience traductive?

Revenons au parallèle que nous avons tenté entre la *catharsis*, qui est la purification ou la purgation des passions indésirables, assurée par la tragédie, et le *tarab* qui est l'expérience où ces passions sont vécues et théâtralisées. N'est-il pas hautement significatif que la Cité soit présente dans la visée assignée à la *catharsis*, et dans l'art tragique lui-même, alors que les vagues du *tarab* ne déferlent jamais sur les espaces publics, sur la rue, mais se brisent dans les salons et les espaces privés? Est-ce là une illusion produite par

He took a satchel from his sash, opened it and took out some small sticks. Arranging them in a certain fashion, he began to play them: the entire audience began to laugh. Then he dismantled the bits of wood and put them back together in a different way: the entire audience then began to cry. He again took the instrument apart and changed its structure, then played it once again: the entire court fell asleep, even the doorman. Whereupon Farabi, leaving them all deep asleep, took his leave."<sup>26</sup>

There is obviously no way for us to access Farabi's hypnotic music today, for no musical notation has enabled its transmission. But more profoundly, this narrative illustrates the difficulty inherent in appropriating and grasping any artwork. For only the listeners' *tarab* could reveal Farabi's virtuosity to us. One might see in this impotence an attitude of humility toward the effects of *tarab*. It is as if the peddlers of stories gave up on the idea of showing the beauty of the poem or song, and did their utmost to stage the extravagance or even rapturous madness of the listeners who experienced *tarab*. In *tarab*, the emphasis is put more upon the desire for the beautiful, or the beauty of the work, which, moreover, can never be demonstrated. And no one will ever know the secret of Farabi's music; it was buried along with him. But more than that, his musical instrument remains unnamed, and unknown to others, existing nowhere but in the philosopher's satchel. It is a virtual instrument, which is forever recreated and put together differently. At the end of the story, we encounter once again the scene of self absence and swooning, which always ends up closing tales of intense *tarab*. It is either the exhilaration which comes to an end, leaving the *tarib* wanting, or the exhilaration which is lacking because the *tarib* is absence from the paroxysm of the trance. Or perhaps it is the wine which is either lacking, or, invisible and formless, cannot be poured.

### **Tarab, dionysian**

Let us conclude by putting forth three lines of questioning. *Tarab* opens up a world of exhilaration, flight, amorous and mystical rapture, where life and death, the demonic and the divine are brought into play with one another, where, as Nietzsche put it in the *Birth of Tragedy*, "jubilation wrests accents from the breast of the tortured." Can this ecstatic universe be compared to the Dionysian world as it was described and rehabilitated by Nietzsche? Is it not Dionysian both in an

26. Ibn Hajja, *Thamarat al-Awrâq*, 1/99, translated into French by Yaalaoui, pp. 50-51.

la littérature savante qui, en parlant des *majlis*, nous renvoie une image d'elle-même et tente de se prémunir contre une plèbe inculte et envahissante? Ou bien est-on en présence d'un autre mode d'accomplissement du sujet qui n'est pas tourné vers la Cité mais vers la célébration du poème au prix de l'anéantissement individuel?

Qu'en est-il de l'accueil de l'impossible aujourd'hui, dans nos sociétés arabes où le Tout-autre que les anciens savaient non représentable, non figurable, se trouve partout présenté, présentifié? Qu'en est-il de cet accueil dans notre univers où les "techniques de communication", dont les téléphones "portables", produisent l'illusion que l'autre est toujours présent et "joignable"? Une amnésie anti-tragique est-elle à l'œuvre dans cet univers transformé en grand spectacle par les médias qui prétendent dévoiler tout ce qui se dérobe, saisir tout ce qui ne se donne pas à voir?

**Raja Ben Slama** est professeur de littérature arabe à l'Université Manouba-Tunis.

#### repères bibliographiques

*Le désir amoureux ('ishq) et l'écriture dans la tradition arabo-islamique*

(à paraître, en arabe)

*Silence, poésie et discours critique* (Samt al-bayân), Le Caire, 1998

*La Mort et les rites funéraire en Islam*, Tunis, 1997

earlier time and in another idiom, another civilisation? Are *tarab* and the Dionysian not both the object of one and the same moral and logocentric concealment? Is the Western concealment of the desire contained in *tarab* not the mark of an encounter with a certain *Unheimlichkeit*, an uncanniness – an encounter with a foreigner of disturbing familiarity? Does the avoidance of translation not lead back to a refusal of one's own self-difference, which, though concealed by one's one idiom, is laid bare by the idiom of the other, and encountered in the translatory experience?

But let us come back to the parallel which we endeavoured to draw between *catharsis* – the purification or purging of undesirable passions, accomplished by tragedy – and *tarab*, which is the experience by which these passions are lived and dramatised. Is it not highly significant that the polis be within the scope assigned to *catharsis*, and to the tragic form itself, whereas the waves of *tarab* break not in the public spheres, out in the streets, but instead flood sitting rooms and private spaces? Is that just an illusion produced by the scholarly literature, which, in referring to *majlis* (ie. living room, meeting) refers us back to an image of itself, seeking to protect itself against the uncultured and intrusive masses? Or is it another mode altogether of subjective self-accomplishment, turned not outward to the polis, but toward the celebration of the poem at the expense of individual annihilation?

What is to be said of the reception of the impossible in our Arabic societies today, where the Entirely-Other – which earlier civilisations knew to be unrepresentable, non-figurable – is everywhere presented and presentified? What is to be said of this reception in our world, where "techniques of communication," including "portable" telephones, leave us with the illusion that the other is always present and "available." Is there an anti-tragic amnesia at work in this universe that has been transformed into one great spectacle by the media that claim to unveil everything that eludes us, to grasp everything which remains unseen?

*Translated from the French by Stephen Wright*

**Raja Ben Slama** is professor of Arabic literature at the Manouba-Tunis University.

#### Also by the author

*Amorous Desire ('ishq) and Writing in Arabo-Islamic Tradition* (forthcoming in Arabic)

*Silence, Poetry and Critical Discourse* (Cairo: Samt al-Bayan, 1998)

*Death and Funeral Rituals in Islam* (Tunis, 1997)