

UNIVERSITE DE PARIS III SORBONNE NOUVELLE UFR ORIENT MONDE ARABE

L'ARABE DIALECTAL EGYPTIEN

DANS LES CHANSONS D' UMM KULTUM

(aperçu sur la langue des chansons)

mémoire de maîtrise présenté par : Frédéric LAGRANGE
sous la direction du professeur : David COHEN

Juin 1988

Le système de transcription adopté est celui du *Manuel d'Arabe Egyptien* (parler du Caire) de Jacques Jomier et Joseph Khouzam, Paris, Editions Klincksieck, à quelques variantes près, en raison de la spécificité de la prononciation dans le chant. On remarquera notamment des différences dans la notation des voyelles longues à l'intérieur des mots. Ainsi que dans la méthode du Père Jomier, les voyelles longues finales sont notées comme courtes, en accord avec la prononciation égyptienne courante.

ا .
ب b
ت t
س ou t pour le dialecte, ṣ pour le classique
غ g
ه h
ه h
د d
ذ z ou d pour le dialecte, ḏ pour le classique
ر r
ز z
س s
ش š
ص ṣ
ط ṭ
ظ ṭ
ع .
ع .
ع .
ف f
ق pour le dialecte, q pour le classique
ك k
ل l
م m
ن n
ه h
و w
ي y

voyelles courtes : a, e, i, o, u
voyelles longues : ā, ē, ī, ō, ū

Remerciements pour leurs documents, leurs enregistrements, leurs traductions et leurs conseils à : Olivier Blin, Jocelyne Dakhlia, Jean Fontaine, Philippe Mourasse, Bernard Noussali, Wahid Negm, Anne-Marie Planel, Christian Poche, Giancarlo Rispoli, Akram Saghie.

INTRODUCTION

A travers des générations d'artistes, l'Egypte a diffusé à partir de la fin du XIXe siècle un modèle culturel, qui s'il tend à s'essouffler de nos jours est passé dans l'inconscient collectif de l'ensemble des Arabes, du Maroc à l'Iraq. Les vecteurs de l'hégémonie culturelle qui en a découlé sont nombreux : littérature, théâtre, cinéma, mais aussi la chanson, au point qu'une grande partie des Arabes connaissent et peuvent chanter un nombre considérable de vers de chansons écrites au Caire, que les médias locaux répercutent parfois jusqu'à l'écoeurement. La chanteuse emblème de cet art, point de mire de toutes les admirations et de toutes les légendes, est sans doute la célèbre Umm Kulthûm (1902-1975).

Le chant est l'art le plus couramment pratiqué dans le monde arabe. Si tout le monde ne chante pas, en revanche chacun a emmagasiné une quantité de vers tirés de chansons qui forment une culture minimale commune à tous les Arabes et qui peuvent être réutilisés au premier ou au second degré : on peut citer des vers de chanson pour faire la cour, pour décrire une situation en faisant fonctionner le texte de la chanson comme une "private joke" entre initiés, c'est à dire entre participants d'une même culture musicale : Yâser 'arafât déclarait avant de quitter Beyrouth assiégée en 1982 "*wâṣīqu l-huṭwati amṣī malakan*" (d'un pas assuré je marche tel un roi) faisant allusion au vers de la chanson "*al aṭlāl*" d'Umm Kulthûm...*

Les chansons d'Umm Kulthûm occupent une place privilégiée dans le stock des phrases toutes faites dont on peut se servir pour faire la cour, se plaindre ou simplement placer un bon mot. Entrées dans la vie de tous les jours, les chansons d'Umm Kulthûm sont inlassablement répétées par les médias et jouissent 13 ans après sa mort de la même faveur, ou de la même réputation "d'opium du peuple". La gauche arabe accusait sa voix d'être une des causes de la défaite au lendemain de la guerre de 1967 : trop baignée par les rengaines sentimentales de la chanteuse et anesthésiée par ses paroles lénifiantes, la Nation Arabe ne pensait plus à combattre et à se moderniser. Si après sa mort, le phénomène Umm Kulthûm n'est plus critiqué, mais au contraire regardé avec la nostalgie d'un âge d'or révolu, il est indiscutable que les chansons d'Umm Kulthûm furent tout au long de sa carrière un enjeu politique et national, autant qu'une des manifestations artistiques les plus couramment partagées.

* : citation tirée de *Libération*, Jeudi 3 février 1983, article *Les mille et un chant d'Umm Kulthûm*, pp22-24.

De nos jours, la Radio Israélienne s'assure un taux d'écoute confortable sur toute la côte méditerranéenne égyptienne en diffusant tous les jours un concert intégral de la chanteuse, tandis qu'au Caire une station fut mise en place en 1976 sous le nom d'*idâ'at Umm Kulţûm*, proposant chaque jour un programme interchangeable : à 17 heures précises, toutes les radios du de la rue se branchent sur cette station qui diffuse une chanson sentimentale longue dans son intégralité, utilisant les diverses versions d'un stock malgré tout limité à une centaine de titres à longueur d'année. Les auditeurs sont capables d'identifier le chanson dès les premières mesures de l'introduction entendue et réentendue des dizaines de fois par an, sans jamais se lasser de réentendre les succès de l'Âge d'or. Vers 18h30, la chanteuse est suivie par le chanteur Muḥammad 'abd al Wahhâb, puis Farîd al Aṭraṣ et d'autres artistes dans un ordre immuable de sorte qu'il est toujours possible d'estimer l'heure qu'il est au Caire par la simple écoute de cette station. Il est notable que c'est le seul programme de la Radio Egyptienne qui ne soit pas interrompu par l'appel à la prière : le respect du chant passe avant la vague de piété.

Pourquoi cette chanteuse et toute la génération qui l'a accompagnée jouissent-elles de cette popularité, pourquoi a-t-on pu dire que la voix d'Umm Kulţûm avait été le seul facteur d'union des Arabes au XXe siècle ? Les réponses à ces questions ne se trouvent pas dans l'acceptation pure et simple d'une quelconque mystique d'Umm Kulţûm mais en recherchant les causes qui ont fait d'une artiste, si talentueuse qu'elle soit, le symbole d'une Nation. Etudier les sources du mythe Umm Kulţûm, c'est étudier un message, à la fois musical et littéraire.

L'angle d'attaque adopté par cette étude, c'est l'examen de la langue des chansons dialectales, c'est l'analyse de ce que chante Umm Kulţûm, comment, pour qui, par un examen des formes et du vocabulaire de ses chansons quand elles sont écrites en langue dialectale. C'est apprécier dans quelle mesure sa langue diffère du dialecte tel qu'il est parlé dans la rue, déterminer si cette langue est propre aux textes et donc aux paroliers de la chanteuse, ou si elle appartient à un patrimoine qu'elle perpétue, se demander comment subsiste cette langue après Umm Kulţûm et l'influence qu'elle a pu avoir du vivant de la chanteuse.

Il s'agit essentiellement d'une étude linguistique, visant à montrer dans quelle mesure la chanson dispose d'un vocabulaire, d'une prononciation, d'une syntaxe différents de l'usage commun de la langue au Caire, mais aussi d'une interrogation sur le contenu des textes, sur la réflexion à travers les textes

des évolutions de la société égyptienne et inversement de l'influence de ce type de chansons sur le langage quotidien ou sur la mentalité arabe. Il convient de faire remarquer en exergue que la chanson chez Umm Kulţûm ne représente pas tous les aspects de la chanson en Egypte, ni même tous les aspects de la chanson de grande diffusion, définie comme la chanson classique ou populaire susceptible d'avoir été commercialisée. Umm Kulţûm n'a pas tout chanté et sa production n'est, toute représentative qu'elle soit, qu'un élément parmi d'autres dans l'imposante industrie de la musique qui est apparue en Egypte dès le XIXe siècle et dont le monopole ne vacille que depuis peu.

S'il y a un sens à étudier la langue des chansons d'Umm Kulţûm comme un genre à part au même titre que la langue des chansons légères du début du siècle, des chants classiques du XIXe ou de la chanson des films musicaux, c'est parce qu'Umm Kulţûm n'est pas seulement la voix d'une interprète, voix exprimant le discours d'un auteur sur le discours d'un musicien, c'est parce qu'elle représente une école par elle seule. Une école au niveau du chant et de la perpétuation d'une technique vocale, et, en ce sens, tout chanteur arabe n'est pas uniquement un interprète, la tradition lui faisant obligation de savoir ajouter des variations et des improvisations dans une mélodie-canevas, mais aussi une école par les textes qu'elle chante et le personnage qu'elle incarne. L'examen de l'ensemble des textes d'Umm Kulţûm frappe par le sentiment d'unité, de tout cohérent qu'ils dégagent, comme si chaque chanson nouvelle de la cantatrice n'était qu'une pièce supplémentaire du puzzle de sa vie. Quand la personne privée Umm Kulţûm Ibrâhîm Baltagi approche de son micro, elle prend alors l'identité d'un personnage mythique dont le public suit les aventures sentimentales depuis de nombreuses années. Cette caractéristique n'est évidemment pas inhérente au chant de la cantatrice, mais résulte d'une longue formation et du mûrissement d'un mythe. Il convient d'abord de remarquer l'exceptionnelle durée de la carrière d'Umm Kulţûm: les premiers enregistrements attestés remontent à 1924: *Al şabb tafdaḥuh 'uyūnuh*, ses yeux trahissent son amour (Râmi/Abū l-'ulâ')*, et ces enregistrements ne sont que le couronnement d'une carrière précoce de chanteuse provinciale montée tardivement au Caire, tandis que la dernière chanson qu'elle ait effectivement enregistrée bien que non chantée en public date de Mars 1973 : *Ḥakam 'aléna l-hawa ne'şā sawa*, la passion nous a condamnés à nous aimer ('abd al Wahhâb Muḥammad/Baliğ Ḥamdi)**. En cinquante ans de célébrité, Umm Kulţûm a pu se forger une image cohérente qui transforme ses chants en épisodes d'une éternelle histoire d'amour.

* : Umm Kulţûm enregistra au 'Od la chanson *aw'âti blaḥlaw* ('abd al Wahhâb Muḥammad/Sayyîd MakKâwi) avant sa mort, mais la version n'est pas commercialisée. C'est Warda qui interpréta en public la chanson.

** : in *al sab'a al kibâr fil mu'siqa al 'arabiyya al mu'asira*, annexe pp319-329. C'est une reprise corrigée et complétée de la liste de Ḥalîl al Mişri et Maḥadd Kâmil.

L'amour est le ressort principal de la chanson kaltûmienne. Il n'est pas pour autant le thème unique. Sur les 291 chansons recensées par Victor Saḥḥāb,* on dénombre 226 chansons d'amour, 40 chansons patriotiques, 16 diverses (chansons de films en rapport avec un développement dramatique du scénario, thrones de Sa'ad Zaḡlūl ou de Nasser, chansons de mariage, etc), et 9 chansons religieuses. On pourrait jouer sur les mots et remarquer que les chansons patriotiques sont des hymnes d'amour à l'Egypte et que les chants religieux sont autant de déclarations d'amour à Dieu.

La langue dialectale n'est pas non plus la seule langue utilisée par Umm Kultûm et nombre de ses succès les plus célèbres sont en langue classique. Il est remarquable à ce propos combien l'influence du chant a été prépondérante au XXe siècle comme à l'ère classique dans la diffusion de la poésie : si grand nombre de vers classiques sont entrés dans le "bagage culturel" du plus grand nombre, à travers toutes les classes sociales, c'est essentiellement grâce à l'interprétation par Umm Kulṭûm de textes néo-classiques de Ṣawqī ou de qaṣā'id classiques, grâce aux spectacles de la chanteuse libanaise Fayrūz qui intercale des vers d'Abū Nuwwās et de 'umar ibn Abī Rabī'a entre deux ballets, de même qu'un poète populaire comme le syrien Nizār Qabbāni est redevable d'une partie de sa renommée en Egypte (quand bien même sa célébrité était déjà assurée au Liban et en Syrie) au fait d'avoir été chanté par les artistes égyptiens 'abd al Ḥalīm Ḥāfiẓ et Nagāt et Umm Kulṭûm elle-même dans certaines chansons nationalistes.

Se limiter à une étude des seules chansons en langue dialectale se justifie de plusieurs façons : d'une part, la langue la plus couramment utilisée dans la chanson kaltûmienne, et à plus forte raison dans l'ensemble de la production égyptienne au XXe siècle, reste la langue dialectale cairote, dans la mesure où la langue de ces chansons peut être encore qualifiée de langue dialectale : de même que les chansons d'amour représentent 78% du répertoire, on n'en dénombre que 36 en arabe littéraire : la chanson en langue dialectale vaut 84% du répertoire sentimental soit 65% de l'ensemble. D'autre part, si les chansons en langue classique visent à une universalité arabe, les chansons en dialecte sont, et c'est tautologique, plus spécifiquement égyptiennes, formant un terrain d'étude plus aisé pour observer l'évolution d'une langue dont le mouvement est plus rapide que la langue classique. Enfin, il sera intéressant d'observer si ce que l'on chante en langue dialectale diffère dans le sens et les thèmes de ce qui est chanté en langue classique.

Le chant d'Umm Kulţûm se confond avec l'histoire contemporaine de l'Egypte : événements politiques (accession au trône de Fârûq, révolution, guerres Israélo-Arabes, unité arabe, défaite de 67), mais aussi le bouleversement de la société égyptienne, sa morale, son hésitation entre modèle occidental de modernité et aspiration à l'authenticité. Ces évolutions et ces mouvements de pensée peuvent se lire à travers les textes et à travers la musique elle-même, l'art partagé et consommé par le plus grand nombre. Ce sentiment d'une personnalité qui perdure à travers le temps et les contingences en épousant les aspirations de la nation amène rapidement à une équation qu'il conviendra de nuancer: Umm Kulţûm c'est l'Egypte. C'est cette évidence trop évidente qui amène à s'interroger sur la notion d'Art National, sur la relation que peut entretenir une nation (l'Egypte mais aussi la "Nation Arabe toute entière puisqu'on a dit que la voix d'Umm Kulţûm avait été le seul point d'accord arabe dans la seconde moitié du XXe siècle...) avec un type d'expression et plus encore avec un personnage. l'étude doit donc se pencher sur les relations entre les trois acteurs de la chanson: le tandem de l'auteur et compositeur, le public, et l'interprète, médiation entre les deux groupes.

Umm Kulţûm est-elle une chanteuse de variété ou une chanteuse classique, perpétuant un art savant? La frontière est plus facile à faire passer dans la musique occidentale. En ce qui concerne la musique arabe, la différenciation n'est pas aussi nette à établir, les genres musicaux et chantés ayant tendance à s'interpénétrer et à se ressembler. Umm Kulţûm joue sur les deux registres et une chanson n'est parfois pas aisément classifiable dans une des deux catégories. Il est certain que les chansons de la cantatrice, à partir du moment où elle atteint le faite de sa gloire, dans les années 40, et jusqu'au moment où elle abandonne le chant, au début des années 1970, visent à être un jour partie intégrante du *turâţ*. Les plus grands compositeurs ont voulu utiliser sa voix pour moderniser, selon leurs théories propres, la musique arabe, mais les tentatives ne se révélèrent pas toutes des réussites. D'autre part le souci commercial, net dans ses dernières chansons, appartient plus au registre de la variété que de la musique savante. La chanson kulţûmienne n'a pas de niveau stable ni de registre déterminé et le souci de plaire tout en restant fidèle à un art traditionnel est en lui même un reflet des interrogations et des aspirations de la société arabe contemporaine.

Le plan adopté pour cette étude suit les trois genres principaux de chansons interprétées par Umm Kulţûm au cours de sa carrière, qui correspondent

pratiquement à des étapes chronologiques : l'étape de formation et les chansons écrites et jouées sur un moule traditionnel, la recherche d'une singularité; la seconde partie traite de la chanson courte dans sa forme achevée, à partir de l'apparition du cinéma, puis de l'utilisation de la forme courte dans les thèmes non-sentimentaux, dans les chansons nationalistes, religieuse ou diverses, et du mode d'utilisation de la langue dialectale dans ces chansons. La dernière partie traite de la chanson longue sentimentale, la chanson du mythe caractéristique d'Umm Kulthûm, examinant la langue et son utilisation dans cette forme originale, et établissant un glossaire des termes génériques de cette langue des chansons d'amour, liste et explication des clichés créés dans la chanson kaljûmienne et qui continuent de figurer la langue de l'amour par excellence. L'étude se termine par une annexe dans laquelle figurent les chansons sentimentales longues en langue dialectale, qui constituent le corpus le plus étudié dans cette recherche. Certains des textes ont été retranscrits et traduits, et des indications sommaires sur les conditions d'interprétation ont été apportées.

I—Les traditions et la formation

A/ La chanson en Egypte à l'aube du XXe siècle

Avant même de s'intéresser au personnage d'Umm Kulţúm, il faut se demander ce qu'était la chanson au début du XXe siècle, qui l'interprétait et pour quel public. On s'aperçoit alors de la spécificité de la chanson en langue dialectale et de l'extrême cloisonnement des publics et des genres.

La fusion de plusieurs modes de chant profane ou religieux, au cours du XIXe siècle, donne naissance en Egypte à différents genres de chansons de grande diffusion, indifféremment en langue classique ou dialectale, dépassant le cadre de la musique populaire folklorique d'une part et de la musique savante jouée dans des cercles restreints d'autre part. Il n'est pas aisé de déterminer le concept de grande diffusion avant l'arrivée en Orient des grands moyens de communication de masse, comme le phonographe et la radio. Les moyens de populariser une chanson se limitaient d'une part aux tournées, dans les provinces et à l'étranger, comme le Şayh Salâma Ħigâzi (1852-1917) qui alla présenter ses opérettes en Syrie, au Liban et en Tunisie, et d'autre part à la reprise des grands succès d'un artiste par d'autres chanteurs dans l'ensemble des pays du Moyen-Orient. Les auteurs du début du siècle font d'ailleurs une distinction importante entre, d'une part, *mûsiqiyyîn* et *muţribîn*, compositeurs et chanteurs confirmés, qui composent leur propre répertoire ou interprètent les succès des autres de façon créative, comme les compositeurs Muĥammad Kâmil al Ħula'i (1879-1938) ou Dawûd Ħusni (1871-1937), et les chanteurs Yûsuf al Manyalâwi (1847-1911) ou 'abd al Ħayy Effendi Ħilmi (1857-1912), et d'autre part les simples interprètes, que l'on désigne de l'épithète de *muqallidîn*, imitateurs, qui sont parfois d'anciens choristes se produisant en solistes comme 'ali 'abd al Bâri (1868-1936). On nommera chansons de grande diffusion les chansons composée et écrites par des auteurs connus, reprises par différents interprètes et jouissant d'une renommée nationale ou dépassant les frontières de l'Egypte, n'ayant pas de rôle particulier dans des cérémonies religieuses ou profanes, et se situant par conséquent en dehors du cadre strict de la chanson folklorique, d'intérêt ethnologique. La définition des chansons de grande diffusion qui nous intéressent dans cette étude est plus claire à partir de l'invention du phonographe : il s'agit de toute chanson susceptible d'être reproduite sur disque en vue de diffusion commerciale.

les sources de la musique égyptienne moderne

Les genres qui ont donné naissance à une chanson purement égyptienne sont :

- la musique arabe classique et savante. L'absence de notation musicale avant le XIXe siècle nous interdit de connaître la nature précise de la musique arabe de l'âge d'or classique. Les indications du *Kitāb al Aġāni* d'al Isbahāni se bornent à mentionner le texte, l'auteur, le rythme et le mode des chansons, sans que l'on sache ce que recouvrent précisément les deux dernières notations. Entre l'époque du musicien Ishāq al Mawṣili à la cour abbasside, le légendaire Ziryāb de l'Andalousie et les siècles ottomans, on peut tout au plus constater l'existence de formes et de règles ressenties comme appartenant à un patrimoine musical arabe. Au niveau formel, les *muwaššahāt*, poèmes chantés, de langue semi-classique, et les *adwār*, poèmes de langue dialectale chantés par un soliste et des répétiteurs semblent une continuation de la tradition arabe; continuation au niveau formel, car rien ne prouve que les *muwaššahāt* chantés en Egypte au XIXe siècle aient une relation autre qu'un "à la manière de" avec leurs ancêtres andalous. En ce qui concerne les règles du chant et de la musique, la musique arabe se distingue de la musique occidentale par son système tonal. Ainsi, la note n'a pas une hauteur définie et absolue mais se conçoit par rapport à la voix de l'interprète. La note la plus basse (*qarār*) que peut produire le chanteur est dite *yāka*. Les six tons de l'octave peuvent être théoriquement divisés en 24 intervalles d'un quart de ton. L'intervalle entre deux notes dans l'octave peut valoir un ton, un demi ton et parfois trois-quarts de ton. On définit ainsi des modes, en langue arabe *alḥān* ou *naġamāt*, qui sont une échelle, une définition des intervalles entre deux notes dans une phrase mélodique jouée sur un de ces modes. Cette définition toute théorique est en fait applicable à la musique plus qu'au chant, or ce dernier est l'essence de l'art musical arabe. Lors de son apprentissage, le chanteur ne raisonne pas en termes d'intervalles, de trois-quarts de ton ou d'échelle modale, mais conçoit le mode comme un ensemble de formules mélodiques qu'il faut apprendre par cœur, en retenant de nombreux *muwaššahāt* et *qaṣā'id* que l'on sait appartenir à un mode donné. Le chanteur très expérimenté peut alors à son tour tenter de créer de nouvelles formules mélodiques à l'intérieur d'un mode, de panacher et de faire se chevaucher les modes quand leur jonction est possible. Lors d'une improvisation, il doit savoir revenir au mode d'origine et terminer sa phrase musicale en redescendant le mode : c'est la *qafia*, fermeture. Il est nécessaire

de préciser que cet art de chanter ne nous est connu qu'au XIXe siècle et que le simple sentiment de son "arabité" n'implique pas qu'il corresponde véritablement à un héritage. La tradition arabe s'illustre également dans l'utilisation des rythmes, définis comme succession ordonnée de battements sourds et de battements sonores, *dum* et *tak*. En fait, aussi bien pour les modes que pour les rythmes, il est impossible de distinguer ce qui est arabe de ce qui est turc ou persan dans la construction de la théorie musicale arabe, d'autant plus qu'il n'est pas possible dans un mode ou un rythme donné de définir son modèle idéal, qui varie suivant les pays, les musiciens et les époques. Cette musique savante exige de la part de l'interprète comme du compositeur un long apprentissage du métier. La transmission est essentiellement orale, les écrits théoriques n'apparaissant en profusion qu'à la fin du XIXe siècle et au XXe siècle. Le chanteur au début du XXe siècle est rarement capable de théoriser son art ou d'expliquer sa technique. L'artiste accompli qui a su apprendre modes, rythmes, et retenir une importante partie du *turâṭ* est ceint du *ḥuzâm* de la corporation (large ceinture portée sur la *gubba*, robe).

- la musique turque, importée par la caste dirigeante, à la source de laquelle s'abreuvent les compositeurs jusqu'au début du XXe siècle. La chanson arabe emprunte à la musique ottomane, art de cour choyé par les califes, des rythmes, des modes (*naḡamât*) inconnus de la musique arabe traditionnelle et des formes de chant ainsi qu'une partie du vocabulaire théorique et des mots-leitmotiv que l'on entend dans les *muwaššahât* comme la plainte *amân*, mot arabe prononcé avec une emphatisation turque, inlassablement répétée dans les *qaṣā'id* et *muwaššahât* jusqu'aux années 20 (on peut écouter comme exemple de variation sur le mot *amân* l'interprétation par Muḥammad 'abd al Vahhâb du *muwaššah* "*malâ l-kâsât*"*). Les principaux musiciens du XIXe siècle passèrent tous par Istanbul pour aller chanter à la Sublime Porte, comme 'abdûh al Ḥâmûli (v.1845-1901), Yûsuf al Manyalâwi, Muḥammad 'uṭmân (1855-1900), qui y fut emprisonné pour avoir osé chanter le *dawr* "*'ešna w šofna snfn*", nous avons vécu et vu pendant des années, critique voilée de la politique du Sultan, puis le musicien juif Dawûd Ḥusni (1871-1937).

- La musique populaire des villes et des campagnes est une des sources les plus importantes de la composition des chansons en langue dialectale et particulièrement des *ṭaqâṭiq* dont nous verrons la définition plus loin. Il peut s'agir de la musique rurale ou citadine, jouée et chantée par des troupes et des interprètes semi-professionnels, à l'occasion des mariages, des circoncisions,

* : *muwaššah* composé par Muḥammad 'uṭmân, chanté par 'abd al Vahhâb en 1923. Enregistrement disponible de nos jours sur cassette Randaphone 81/1693 n°40.

des fêtes religieuses, musique et chants fondés sur la danse et construits en vue d'une participation large du public avec des refrains et des couplets et des mélodies simples aisées à retenir. On peut distinguer deux genres dans cette musique populaire* : un genre narratif et récitatif, représenté principalement par les conteurs s'accompagnant d'une vièle, *rabâb*, les poètes populaires et les *udabateyya*, et d'autre part un genre plus musical ou prime le rythme, essentiellement destiné à la danse. A la ville, il faut ajouter les chansons propres aux divers corps de métier, dont le compositeur Sayyid Darwiš (1892-1923) dit s'être largement inspiré dans la composition des airs des métiers de ses opérettes.**

- La récitation du Coran et le chant religieux. C'est dans la religion qu'il faut rechercher les bases de la technique vocale du chant arabe : ce n'est évidemment pas une coïncidence si la plupart des grands interprètes profanes de la chanson arabe ont commencé leur carrière comme lecteurs du Coran et hymnodes (*munšidin*). La lecture du coran, *tartil munagğam*, se déroule suivant les règles des *nağamât* classiques et constitue un des meilleurs apprentissage des techniques du chant arabe : mélismes, vibrato, nasalisation... L'un des éléments principaux de la tradition de la lecture coranique qui se retrouve dans le chant arabe égyptien moderne est l'importance de la notion de variation et d'improvisation (*irtigâl*).

Il découle de cette influence de l'improvisation dans la psalmodie coranique que la musique d'un compositeur n'est pas, avant la génération de Muğammad 'abd al Wahhâb, sacralisée au point que l'on doive la considérer comme une oeuvre parfaite et finie, mais un canevas sur lequel le chanteur, le *mu'addi*, brode et complète le travail du musicien***. La plupart des chanteurs du XIXe siècle lançaient l'appel à la prière et Salâma Ħigâzi maintenait cette tradition au début du XXe siècle (le fait est rapporté par le romancier Magib Mağfûz dans le roman *bidâya wa nihâya*****). Umm Kulţûm est un des meilleurs exemples d'artiste arabe dont la formation est quasi-intégralement religieuse.

* : Voir GUETTAT (Mahmûd), - La Tradition Musicale Arabe, - Paris, 1986, pp 42-44.

** : Bernard Moussali fait remarquer dans son mémoire de maîtrise d'Arabe "Le congrès de Musique Arabe du Caire, Etude historique et Sociologique", Paris III 1980, sous la direction de Nada Toniche, qu'aucune recherche sur les chansons populaires ou ouvrières du Caire au début du siècle ne permet de vérifier dans quelle mesure Sayyid Darwis s'est effectivement inspiré d'eux ou non. Il s'agit plutôt d'une supposition basée sur une réputation posthume. On note toutefois que le compositeur travailla comme nağon à Alexandrie, où il put retenir de tels chants.

*** : Voir AL HOLI (Samîha), - Al irtigâl w taqâliduh fil nûsiqa al 'arabiyya in 'âlan al Fikr, vol 6 n°1, Koweit 1973, pp 15-32. Utile article sur le phénomène de l'improvisation dans le chant arabe.

**** : Voir dans l'édition Maktabat Mişr, pp 40-43, le dialogue sur le chant et la mode entre le chanteur raté 'ali Şabri et Ħasan, à la fin du chapitre II.

- L'influence de l'Occident. Il ne faudrait enfin pas négliger une source extra-orientale dont l'influence sur la musique et le chant égyptien moderne a été déterminant, l'Opéra. Introduit par le Khédive Ismâ'il, l'Opéra est demeuré en vogue au Caire en dehors des seuls milieux étrangers, apprécié et recherché par la bourgeoisie locale et les musiciens, qui, à l'instar de Sayyid Darwiš, ont recherché ce qui permettrait de moderniser la musique arabe dans un modèle étranger valorisé, avec plus ou moins de réussite. Sayyid Darwiš s'appêtait (suivant sa légende qui tend trop souvent à l'hagiographie*) à partir en Italie étudier l'Opéra. L'influence de l'Occident ne s'est pas limité au seul emprunt de formes tels que le duo, ou le monologue, mais aussi à des techniques de chants qui étaient inconnues dans la musique arabe traditionnelle, comme le *staccato*, qui consiste à morceller la phrase musicale dans le chant. La survalorisation de toute musique venue de l'étranger à mené à une confusion entre les niveaux de musique en Occident. Les modèles légers ou populaires de la musique occidentale, tangos, valsees populaires et rumba, furent mis au cours du XXIe siècle sur un même piédestal que l'Opéra, par Muḥammad 'abd al Wahhâb et plus tard Farid al Aṭraš, et mélangés à la musique arabe dans l'espoir souvent déçu de la faire accéder à la reconnaissance mondiale et l'universalité.

Les types de chansons considérées comme nobles

Trois genres de chansons coexistent en Egypte au début du siècle, en ne considérant que les formes précédemment définies comme formes de grande diffusion : Une chanson noble, sentimentale, religieuse ou patriotique, utilisant une langue bâtarde entre le dialecte et l'arabe classique, qui traduit des sentiments élevés. Une chanson légère, en langue exclusivement dialectale, chanson essentiellement sentimentale et parfois comique, dont les extrêmes grivois se multiplient pendant et à la suite de la première guerre mondiale. Enfin un type de chanson nouveau, emprunté à l'Occident tout en fonctionnant dans un moule arabe, la chanson de théâtre, change la nature même de la chanson en mettant le chant au niveau du public : les airs faciles à retenir jouissent d'une grande popularité et peuvent être chantés par tous, ne nécessitant pas la longue formation théorique des chanteurs. La chanson théâtrale introduit une nouvelle façon d'interpréter la musique, qui sort de son rôle de "support-cadre" du chant et force à une plus grande expressivité du texte. Les genres principalement utilisée dans la chanson noble sont :

* ; voir AL HIFNI (Maḥmūd Ahmad), - Sayyid Darwiš, ḥayātuh w aṭār 'abqariyyatih, - Le Caire : Al Hay'a al Miṣriyya al 'amma lil Kitāb, 1974, - 338p + annexes.

-le *dawr* : texte en arabe dialectal, chanté par un interprète (*muṭrib, mu'addi*) assisté par la *beṭāna**, un chœur de quatres répétiteurs, les *maḡhabgeyya*. Le *dawr* est composé de deux parties, le *maḡhab*, refrain, et le *dawr* proprement dit. La pièce est composée sur une même *naḡama* ou des modes approchants. L'exécution musicale est assurée par l'orchestre oriental classique, le *taḡt*, comptant : un *'ūd*, luth arabe à manche court et à caisse piriforme, un *qānūn*, cithare à corde pincées sur pieds, un *kamanga*, violon accordé pour les modes arabes et un *nāy*, flûte oblique. Il faut y adjoindre les percussions : *darabukka*, tambour de terre cuite tendu d'une peau de poisson chauffée, permettant la frappe des sons sourds au centre et clairs sur les côtés. Le terme populaire de *ṭabla* est un mot-générique désignant tous les instruments de percussion en Egypte. Le *duff* est le tambourin, peau tendue sur cadre entourée de cymbalettes.

Le *dawr* commence par une introduction musicale, *dūlāb*, dans le mode choisi, afin de permettre au chanteur de se "mettre dans le bain" de la mélodie (*salṭana*). Le chanteur exerce éventuellement sa voix par la "formule rituelle" *ya 'ēn ya lēl*. Le *maḡhab*, ensemble de trois ou quatre vers, est ensuite rapidement chanté. Le *dawr* commence par la même phrase musicale que le *maḡhab* sur des paroles différentes. La mélodie culmine lors du second vers, au cours duquel le chanteur fait montre de sa virtuosité par des variations et des improvisation, puis en répondant au chœur dans un échange chanté dit *hank*. La chanson ayant atteint son apogée (*dirwa*), chanteur et *maḡhabgeyya* chantent la seule phrase *āh* afin de faire passer une émotion, en explorant le mode de la chanson : c'est le stade des *ahāt*. Le *dawr* se termine souvent par une phrase musicale et un texte proche de la dernière phrase du *maḡhab*. Le genre, qui remonte peut-être au XVIIIe siècle, mais correspond à une tradition plus ancienne de "questions-réponses" chantées, connut une grande vogue à la fin du XIXe siècle, par les compositions de 'abdūh al Ḥāmūlī et Muḡammad 'uṭmān, qui en fixèrent la forme moderne. Cette forme subit peu de transformation au début du siècle. C'est le genre de prédilection de la chanson sentimentale noble, utilisé par les compositeurs Sayyid Darwiṣ, Kāmil al Ḥula'i, Dawūd Ḥusni avant d'être peu à peu délaissée à partir de la fin des années 20 et disparaître quasi-intégralement à l'époque de la radio et du cinéma, ne correspondant plus à un goût évolué. La forme *dawr* vise en priorité à provoquer le *tarab* chez l'auditeur, l'état de félicité esthétique provoqué par la répétition des phrases en graduant les variations et les changements de mode, créant une extrême sensibilité aux nuances chez

* : le mot *beṭāna* signifie aussi:doubleure (d'une veste, d'un nanteau). *Baṭṭāneyya* signifie couverture.

l'auditeur qui ressent une signification expressive dans un changement de mélodie. Certains interprètes d'*adwār* étaient connus pour transformer la mélodie initiale du *dawr* par ses variations, la mélodie initiale étant un simple cadre, un canevas sur lequel broder.

L'interprétation des *adwār* se déroulait au sein de différents milieux : les soirées privées, à l'occasion d'une festivité ou simplement par amour de la musique, chez de riches commerçants ou notables, qui invitaient leurs amis à venir entendre un chanteur ou un lecteur dont les services étaient loués à plus ou moins grands frais suivant la renommée de l'artiste. Dans des cafés spécialisés dans les soirées chantantes, où le chanteur tentait de se faire entendre, malgré l'indiscipline du public (on peut lire à ce propos les pages amusantes écrites par Muḥammad al Muwayliḥi dans son "roman" *Ḥadīṭ 'īsa bn Hišām*, 1878*). Enfin dans les "casinos", nom que portent encore les buvettes au bord du Nil ou dans les jardins comme l'Ezbekeyya, à la limite de la ville moderne du Khédive Ismā'il et de la vieille ville du Caire. Les établissements se divisaient naturellement en plusieurs catégories et les grands chanteurs prenaient garde de ne pratiquer leur art que dans les établissements leur garantissant un auditoire choisi. Les guinguettes les plus populaires se rencontraient dans le quartier de Rôḍ el Farag, quartiers des docks le long du Nil au nord de la ville à proximité de Šubra.**

La langue du *dawr* est traversée de formules classiques empruntant principalement aux clichés de la poésie courtoise arabe et à la langue classique simplifiée des *muwaššahāt*. L'emploi de la langue dialectale est cahotique. Parfois la syntaxe est dialectale sur un vocabulaire classique, parfois inversement une phrase dialectale se termine par un *lam yaf'al* que justifie la rime et le niveau que l'on veut donner au texte par des artifices peu maîtrisés. On verra des exemples précis à travers certains *adwār* d'Umm Kultūm.

-le *muwaššah*, largement pratiqué dans la *waṣṣīa*, concert dans lequel interviennent toutes les formes nobles chantées et instrumentales, est généralement en langue classique, mais certains sont dans une langue dialectale mixte comparable à celle des *adwār*. La forme étant principalement utilisée pour des textes classiques, on ne donnera pas ici le détail de sa construction.

-le monologue (ou *mūnūlūg...*). Ranger le monologue dans la catégorie de la chanson noble invite nécessairement à distinguer entre trois niveaux de cette forme de chant. Il faut d'abord considérer à part le monologue interprété par un "monologuiste" (*mūnūlūgist*). Il s'agit là plus d'un sketch comique dont

* : chapitre *al 'urs*, p 179 dans l'édition *'uyūn al au'āšara*, Dār al Janūb, Tunis 1984.

** : voir dans l'ouvrage de Maḥmūd Aḥmad al Ḥifni, op. cit., l'importance du niveau des cafés chantants à Alexandrie, pp 56-70.

certaines parties sont chantées que d'un chanson. C'est un genre dans lequel se sont illustrés au XXe siècle l'acteur Ismâ'il Yâsin et le comique Maḥmūd Šukûku dans de nombreux films. Le monologue peut aussi être une chanson de cabaret en vers dialectaux libres, genre léger à rapprocher de la *ṭaqṭûqa*, étudiée ultérieurement. Enfin, c'est une forme de chanson noble, à laquelle on peut voir plusieurs origines. C'est un ensemble de vers en langue dialectale, comportant plusieurs rimes et souvent des vers de différents mètres, exprimant une réflexion sur une situation amoureuse et parfois adoptant une forme narrative. On peut y voir (comme l'écrit Victor Saḥḥâb) une arabisation des arias de l'Opéra italien que les compositeurs égyptiens avaient l'occasion d'entendre au Caire depuis la fin du XIXe siècle. En théorie, chaque vers est chanté sur une mélodie différente et il n'y a de répétitions ni de texte ni de phrases musicales. La forme exclut à priori une construction en couplets et refrain. On peut aussi y voir une "dialectalisation" de la *qaṣīda*, ou de l'*unšūda* en langue classique qui elle n'est pas astreinte à la rime unique. La langue du monologue est moins sujette que celle des *adwâr* à la répétition des clichés du fait de son aspect narratif, impliquant un élargissement du vocabulaire qui sort du registre de l'imprécation amoureuse propre aux *adwâr* pour emprunter celui de l'introspection et de la réflexion sentimentale.

-le *mawwâl*, s'il a sa place dans la *waṣla*, est une forme à cheval entre le chant classique et le genre populaire. C'est un morceau essentiellement vocal n'exigeant qu'un accompagnement musical minimal. En principe, il n'est pas rythmé et ne comporte pas de mélodie définie. Le chanteur est censé improviser sur une *naḡama* donnée un texte dialectal commençant par les mots *ya lél ya 'én*. La notion de *mawwâl* est assez souple et nous verrons par la suite que l'on peut concevoir un *mawwâl* rythmé de même qu'un *mawwâl* dont la ligne mélodique serait fixée, et ce à partir de l'apparition de la chanson égyptienne moderne.

On ne prendra pas en considération la *qaṣīda* chantée, genre noble par excellence, mais dont le texte est par définition en Arabe classique. Les autres formes de chant n'appartiennent pas directement au genre de la chanson de grande diffusion, dans le sens où un titre donné n'accède généralement pas à la notoriété, quand bien même des genres comme le *našīd* religieux et le *madḥ* sont extrêmement pratiqués par les plus grandes voix jusqu'à la première partie du XXe siècle (et jusqu'à nos jours, avec des interprètes comme Muḥammad al Kaḥlâwi, et parfois le chanteur sentimental Muḥammad 'abd al Muṭṭalib). Le chant patriotique est représenté d'une part par une autre catégorie d'*anāšīd*

chantées en l'honneur des dirigeants du pays et parfois caché à l'intérieur des chansons sentimentales qu'il faut comprendre à double sens (c'est le cas de certains *adwār* de Muḥammad 'uṭman et de Sayyid Darwiš). La langue dialectale est encore peu usitée pour le chant patriotique et les célèbres chants nationalistes du début du siècle sont essentiellement en arabe classique (*ana l-miṣri karīmu l-'unṣurayn* et *bilādi* de Sayyid Darwiš pendant la révolution de 1919).

Les formes de chansons considérées comme légères (*ḥafifa*)

Les formes légères sont destinées à un autre public et d'autres occasions, mais il est remarquable que les mêmes interprètes, et surtout les mêmes compositeurs passaient au début du siècle d'un répertoire à l'autre sans se spécialiser; c'est le cas du moins des hommes : les femmes étaient plus souvent amenées à ne chanter que le genre léger, la règle n'étant pas absolue. On peut donc distinguer au début du siècle une chanson des cercles musicaux, exécutée dans des demeures privées ou dans les grands cafés chics, et une chanson des cabarets de seconde catégorie, souvent oeuvre des mêmes compositeurs et des mêmes chanteurs, présentée à un public populaire. Deux catégories particulières de chanteuses réclament l'attention : ce sont les almées (*'ālma* pl *'awālem*), chanteuses et danseuses qui animaient les mariages pour l'appartement des femmes le *ḥaramlik*, en interprétant les succès légers des plus grands compositeurs, parfois écrits à leur intention, et les *ḡawāzi* (*ḡāziya* pl *ḡawāzi*), chanteuses légères de cabarets, qui pratiquaient parfois une forme de semi-prostitution dans des maisons flottantes sur le Nil, les fameuses *'awwāmāt* dont il est souvent fait mention dans la trilogie du romancier Nagīb Maḥfūz.

La *ṭaqṭūqa* est la forme privilégiée de la chanson légère, ce qui ne signifie nullement que toute *ṭaqṭūqa* est une chanson légère : il ne s'agit que d'une tendance générale. La *ṭaqṭūqa* n'a pas sa place en théorie dans la *waṣla* classique. On remarque que paradoxalement les *ṭaqāṭiq* chantées par des hommes sont en majorité légères ou grivoises tandis, que les femmes chantent tous les niveaux de texte. On peut expliquer ce phénomène en remarquant que les hommes ont à leur disposition le répertoire classique pour exprimer les sentiments nobles et qu'ils se servent du modèle léger pour exprimer précisément le genre léger. La *ṭaqṭūqa* se joue avec l'accompagnement musical du *taḥt* et de la *beṭāna*. Elle se compose d'un *maḡhab* et de quatre couplets, *ḡuṣūn*. Chaque *ḡuṣūn* se termine par le *maḡhab*, chanté par l'interprète et la *beṭāna*. La mélodie est identique

dans chaque des quatre couplets jusqu'aux années 20 où les compositeurs font évoluer la forme et introduisent une mélodie différente pour chaque *ğuşn*. La forme en couplet et refrain de la *taqtûqa* en fait un type de chanson plus populaire, aisé à retenir, n'exigeant pas la virtuosité des formes classiques *muwaşşahât* et *adwâr*. C'est une forme de chanson qui peut être associée à la danse et peut donc se construire sur des rythmes plus rapides et plus syncopés que les *adwâr*.

Le troisième type de chanson est né avec le siècle : c'est la chanson théâtrale (*al uğniyya al masrahiyya*). Dès les débuts du Théâtre en Egypte, importé par des Syriens ayant quitté leur pays comme Ibrâhîm al Qabbâni, la pièce, traduction et égyptianisation du répertoire français et anglais, ne peut se concevoir sans un chanteur. D'abord limité aux intermèdes, son intervention se voit peu à peu incorporée à la pièce et à la progression dramatique, suivant le modèle de l'opérette européenne. Dawûd Ĥusni crée la première opérette arabe et le grand chanteur Salâma Ĥigâzi fonde sa troupe et chante des *qaşâ'id* dont il compose la musique, comme dans son opérette "*Şalâh al Dîn al Ayyûbi*" (écrite par Nagib al Ĥaddâd). Les compositeurs Sayyid Darwiş (1892-1923) et Zakariyya Aĥmad (1896-1961) développent la chanson de théâtre en langue dialectale. Il s'agit généralement de *taqtâtiq* à la musique simple, parfois des duos (duos de Sayyid Darwiş et de Ĥayât Şabri, de Zakariyya et Ratiba Aĥmad, de Muĥammad 'abd al Wahhâb et Nunîra al Mahdiyya dans "*Cléopâtre et Marc-Antoine*"...) dont les textes rénovent les clichés habituels. La politique fait son irruption dans l'opérette avec Sayyid Darwiş et sa série des airs des métiers (air des fonctionnaires, des porteurs d'eau, des ouvriers...). La grande majorité des artistes pratiquaient tous les genres, passant du chant religieux aux duos d'opérette, des *adwâr* de 'uţmân aux chansons d'amour légères du type

ma thafş-e 'alayya dâna waĥda sigûrya
fel 'eş-e ya enta wâhda l-bakalûrya
ma thafş-e 'alayya

n'ai pas peur pour moi, je suis dégourdie
j'ai passé le baccalauréat en amour
n'ai pas peur pour moi

chantée par 'abd al Latif al Banna et la chanteuse Na'ima al Mişriyya vers 1925. Si l'événement fondamental de la chanson égyptienne au début du XXe siècle est la disparition rapide de ces genres et leur fusion dans le moule commun de ce

que l'on nommera l'*uġniyya*, alors même qu'ils commençaient à se développer et à évoluer, les deux principaux artisans de cette révolution de la chanson, Umm Kulţûm et Muġammad 'abd al Wahhâb, commencèrent leur carrière en répétant le modèle de leurs prédécesseurs, et ce jusqu'à la fin des années 30.

B/ Biographie d'Umm Kulṭûm

Il semblerait qu'Umm Kulṭûm Ibrâhîm al Baltâgi (et non Fatma Ibrâhîm al Baltâgi comme on l'indique parfois à tort) soit née vers 1902. L'année n'est pas connue avec exactitude, sa naissance se situant entre 1898 et 1904, en une année où coïncidèrent peut-être la Noël copte du 6 janvier et 'id al fiṭr), dans un petit village de la Daqahliyya du nom de Ṭamây al Zahâyera, un soir de la Nuit du Destin, si l'on veut croire la légende. Son père, le Šayḥ Ibrâhîm al Baltâgi faisait profession de récitateur du Coran (*muqri*) et d'hymnes religieux (*munšid*). Elle eut la chance rare à l'époque d'être placée en même temps que son frère Ḥâlid au *kuttâb* du village où elle apprit le Coran, la lecture et l'écriture.

Son père partait en tournées animer les mariages et les fêtes religieuses à travers la province avec son frère puis prit conscience de la beauté de la voix de la jeune fille et l'adjoint à eux vers l'âge de 13 ans, comme un jeune phénomène susceptible d'exciter la curiosité. Elle devint rapidement l'élément principal du trio en interprétant son répertoire de *qaṣâ'id* et de *muwaššahât* religieux comme :

*mawlâya katabta raḥmata n-nâsi 'alayka faḍlan wa karam
fal margi'u wal ma'âlu w al kullu 'ilayka 'urbun wa 'agam*

*ô mon souverain tu t'es destiné à n'être pour ton peuple
que miséricorde, grâce et générosité
venus ou à venir, tous sont à toi, Arabes et autres*

Son père et son frère assuraient le rôle de répétiteurs, la *beṭâna*. Elle eut l'occasion d'entendre sur le gramophone du 'omda du village (maire désigné par le gouvernorat) les premiers enregistrements sur 78 tours, et d'entendre la voix de Salâma Higâzi, de Yûsuf al Manyalâwi et surtout du Šayḥ Abû l-'ulâ Muḥammad (1878-1927), compositeur et chanteur de *qaṣâ'id*. Elle gagnait quelques piastres pour ses performances, ou une assiette de *mahallabeyya* (crème aux amandes). La première rencontre importante de sa vie est sa première entrevue avec le Šayḥ Abû l-'ulâ Muḥammad, dont elle fit la connaissance à Sunballâwayn au cours de son adolescence, et qui engagea la jeune fille à venir s'installer au Caire. La chanteuse eut l'occasion de se produire à des réceptions privées dans la capitale, en présence du grand chanteur Ismâ'il Sukkar qui l'encouragea, mais elle reprit son métier de *muqri'a* et de *munšida* itinérante dans la campagne du

Delta. Elle fit la connaissance du jeune compositeur et chanteur Zakariyya Aḥmad, dont l'étoile montait et qui se spécialisait dans les chansons légères et les airs pour le théâtre tout en ayant la classique formation de lecteur du Coran et de *munšid*, vers 1920 à Sunballāwayn où il avait été invité pour une récitation du Coran à l'occasion de la fin du mois de Ramaḍān. Charmé par la voix de la jeune fille, il lui appris quelques *qasā'id* et elle l'invita chez elle.

Umm Kulṭūm s'installa avec sa famille au Caire en 1923, au moment où se répandait la nouvelle de la mort de Sayyid Darwiš, préférant s'installer définitivement dans la capitale plutôt que s'y rendre fréquemment. Sa renommée avait commencé à s'étendre dans les milieux d'amateurs de la capitale. Elle donna quelques concerts publics à partir de 1922 dans des salles de théâtre, comme la salle de 'alī al Kassār, chez qui elle faisait les matinées, et les "casinos" de l'Ezbekeyya et des bords du Nil. Abū l-'ulā Muḥammad se chargea de son éducation musicale, composant pour elle et lui enseignant le sens des vers qu'elle chantait précédemment sans comprendre. Les biographies* citent souvent le *muwaššah* :

galla man ṭarraza l-yāsmīn fawqa ḥaddika bil gulnār
wa-rtaḍa ḍa l-gamān aṭ-ṭamin ma'danan min lumāki l-'uqār

*Loué soit le Tout-Puissant qui a brodé le jasmin
sur tes joues avec la fleur de grenade
ce rubis précieux a pris pour matière cette eau couleur de vin*

que la jeune chanteuse chantait en baissant la voix au mot *gamān* (cornaline, rubis) qu'elle ne comprenait pas, jusqu'à ce que le Šayḥ Abū l-'ulā lui explique le sens des mots et lui interdise de chanter les vers dont elle ne comprenait pas le sens. De 1923 à 1924, Umm Kulṭūm conserva son père, son frère et son cousin comme accompagnement musical de ses concerts, qui apparaissaient sur la scène en habits de *šuyūḥ* rigoristes, vêtus de la *gubba*, du large caftan et du turban, alors même que la mode pour les chanteurs consistait à se débarrasser des habits traditionnels et à adopter le costume à l'européenne, *badla* et se coiffer d'un *ṭarbūš*. L'originalité d'Umm Kulṭūm résidait dans sa prédilection pour les chansons en langue classique, les *qasā'id*, les *muwaššahāt* et toutes les *anāšīd* religieux. Ses cartes de visite et ses papiers à en-tête de

* : in Zakariyya Ḥāšim Zakariyya, *Umm Kulṭūm tuḥfat al 'aṣr*, p 28.

l'époque la présentent comme la Sayyida Umm Kulţûm, *muqri'a*. Son père exerçait un droit de regard féroce sur ses chansons, lui interdisant les *mawâwil ya lél* qu'il considérait comme indignes de sa fille, interdisait que l'on prenne des photos d'elle et veillait à ce qu'elle marque sa différence par rapport aux autres interprètes féminines de son époque. La chanteuse apparaissait sur scène vêtue de la mise bédouine masculine, coiffée de la *kûfiyya* et du *'iqâl* (le tissu qui recouvre la tête et le cerclage qui le surmonte), assise sur une chaise, ne bougeant jamais, mise en scène imposée par son père pour préserver la tradition. Etrange tradition pour le Caire, où son costume étonnait : les mémoires de la chanteuse et danseuse syrienne Badi'a Maşabni (v.1890-1974)*, dans lesquelles elle relate un concert que donnait Umm Kulţûm à Alexandrie en 1925, attestent que cette mise était ressentie à l'époque comme un déguisement exagéré et que son orchestre enturbanné prêtait quelque peu à rire. Si la chanteuse attendit 1927 pour se débarrasser de sa mise bédouine et adopter un costume plus moderne tout en se coiffant d'un bonnet cachant ses cheveux, elle fit appel à un *taht* professionnel et se débarrassa de l'orchestre familial en 1925 en louant les services des meilleurs joueurs de l'époque, et réunit entre 1926 et 1927 les musiciens Muḥammad al Qaşabgi, fils du compositeur 'alî al Qaşabgi, le violoniste Sâmi al Şawwâ et le joueur de qânûn Muḥammad al 'aqqâd. Abû l-'ulâ Muḥammad lui apprit le 'ûd, sur lequel elle se perfectionna avec le compositeur amateur Nagridi, et surtout Qaşabgi, qui lui enseigna sa connaissance des naġamât. Elle fit la connaissance de Aḥmad Râmi, que l'on surnommait *Şâ'ir al Şabâb*, en 1924 alors qu'elle chantait par hasard un de ses textes au cours d'un concert dans le jardin de l'Ezbekiyya. Râmi était alors un employé de la Bibliothèque Nationale du Caire (et le demeura jusqu'au milieu des années 50), revenant d'un long séjour passé à Paris où il avait appris le Persan et commencé une traduction des "Rubâ'iyât" d'Omar Khayyam. Il se chargea de son éducation littéraire, lui fit lire les poètes classiques et joua pour elle le rôle que jouait Aḥmad Şawqi pour 'abd al Wahhâb. Le rigorisme d'Umm Kulţûm tranchait avec les libertés que s'accordaient les autres artistes féminines de l'époque du genre de Munira al Mahdiyya. La jeune chanteuse se faisait appeler "Al Sett" Umm Kulţûm afin d'être plus respectée, jusqu'à ce qu'on lui signale ce que la dénomination impliquait pour sa virginité alors qu'elle n'était pas mariée, et elle devint du jour au lendemain une demoiselle, *al ânisa* Umm Kulţûm. L'originalité d'Umm Kulţûm est d'être une femme qui de par sa nature conservatrice, à cause des interdits édictés par son père visant à assurer la

* : in *Nudakkirât Badi'a Maşabni*, voir bibliographie, p 305.

pureté d'un art traditionnel, et grâce à l'éducation qu'elle reçoit de Râmi, s'éloigne de certains des thèmes habituels de la chanson féminine et du cortège de préjugés qui accompagne en Egypte la notion de chanteuse : Les concurrentes de ses premières années de succès au Caire n'étaient pas des femmes *muḥtašima* et *muḥtarama*, pudiques et respectables. Munira al Mahdiyya (1886-1965), était la première musulmane à faire scandale et monter sur les planches, elle chantait comme 'abd al Laṭif al Banna (1884-1969) des *ṭaqāṭīq* libertines, tandis que Fathiyya Aḥmad (1896-1978) était la nièce d'une almée (la fameuse Bamba Kaššār)et chantait sur scène les textes coquins du parolier de Sayyid Darwiš, Badi' Hayri. Les chanteuses des opérettes de Salâma Ḥigâzi puis de Sayyid Darwiš, Zakariyya Aḥmad, ou Ḥusni servaient plus de faire-valoir aux grandes voix masculines qu'elles n'étaient de grandes chanteuse pouvant raviver le souvenir des grandes voix féminines du siècle passé, telle Almaḡ. C'est sans parler des danseuses et chanteuses comiques comme Badi'a Maṣabni et ses consœurs moins célèbres, se choisissant comme nom de guerre Nabawiyya Šaḥla'ou Asma al Komsâriyya*.

Umm Kulṭûm vient d'une famille de lecteurs du Coran. Sa formation a plus à voir avec celle des interprètes masculins, comme Manyalâwi, Ḥigâzi ou le Šayḡ Zakariyya, qu'avec ses concurrentes féminines qui se sont placées en dehors des normes de la société. Umm Kulṭûm tente d'être à la fois une chanteuse et une femme respectable, et cette reconnaissance passe nécessairement par le niveau des textes qu'elle interprète et par la nature de son interprétation.

Il est remarquable qu'Umm Kulṭûm soit la seule artiste majeure dont la carrière commence au début du siècle qui ne soit pas passé par le moule formateur du théâtre, au contraire des grandes chanteuses Munira al Mahdiyya et Fathiyya Aḥmad, mais aussi de tous les hommes qui partagent avec elle une même formation religieuse. C'est sans doute précisément parce qu'elle est une femme qu'Umm Kulṭûm ne tente pas l'aventure théâtrale et tente un art épuré. Les concerts de la jeune chanteuse sont autant de communions mystiques où se rencontrent les habitués, qui font partie de la cour de la chanteuse, qui assurent l'ambiance de la salle où les parents de la *muṭribā* guettent le public pour imposer silence aux gêneurs.

On verra pourtant qu'au début de sa carrière, Umm Kulṭûm n'a pas encore défini le modèle de ses chansons et que ce n'est qu'au bout d'une lente maturation que ses chansons sentimentales acquièrent la forme et le langage qui sied au personnage qu'elle entend incarner. Après une période de concurrence avec

* : On trouve trace de ces chanteuses dans les catalogues cités dans la bibliographie. Šaḥla' signifie: se déhancher, et *komsâri* signifie contrôleur, commissaire.

Fathiyya Ahmad et Munira al Mahdiyya, elle n'entre en concurrence qu'avec le "Chanteur des Rois" Muḥammad 'abd al Vahhâb. Elle s'essaye à la composition, mais préfère s'assurer le succès en interprétant les airs composés pour elle par le grand Dawûd Husni, compositeur de la première opérette arabe, de Muḥammad al Qasabgi et de Zakariyya Aḥmad qui, malgré son amitié et la protection qu'il assure à la jeune chanteuse, attend 1932 pour composer pour elle, trop occupé à la composition des chansons de pièces de théâtre. Elle atteint le faite de la gloire au début des années 30 et adopte les tics qui feront sa célébrité par la suite comme le mouchoir que, suivant les termes venimeux de la revue Rosa au début des années 20*, elle torture et jette inanimé, tandis que son père préfère les *ṭaqâṭiq* aux *adwâr* car elle détruit moins de mouchoirs dans l'exécution des pièces légères. L'anecdote de la moquerie de la revue Rosa est intéressante au delà de la plaisanterie : Umm Kulṭûm est en butte au début de sa carrière aux moqueries de la de la presse libérale en raison justement de son aspect de chanteuse conservatrice, obstacle au développement de la musique arabe sous les coups de Muḥammad 'abd al Vahhâb et du théâtre.

Umm Kulṭûm est une des dernières interprètes populaires à chanter des *adwâr* qui ont perdu la faveur du public au profit de formes plus légères. Ce n'est que quand son succès culmine au début des années 30 que la presse cesse ses attaques et ses moqueries commençant au contraire à en faire un symbole national. C'est sa voix qu'on entend à l'inauguration de la radio en 1934 et elle occupe l'antenne tous les lundis soirs en venant chanter depuis les studios. Elle suit l'expérience du cinéma tentée par Muḥammad 'abd al Vahhâb en 1936 avec le film "Wedâd", première production des studios Miṣr, financés par Ṭal'at Ḥarb. Un nouveau compositeur, Riyâḍ al Sunbâṭi, s'attache à elle à partir de l'époque du cinéma et ne la quitte qu'à sa mort. Elle tourne six films qui connaissent un immense succès à l'exception de 'A'ida :

Wedâd (1936), film historique mis en scène par l'Allemand Fritz Kemp. Principales chansons : *Ya baṣîr el ûns, 'ala baladî l-maḥbûb.*

Naṣîd el 'amal(1936). Principales chansons : *'aḡḡâṭ hayâti, efraḥ ya 'albi.*

Danânîr (1939). Film historique. Principales chansons : *ṭâb en nesîm, ya lélt el 'îd.*

'A'ida (1942). Seul échec de sa carrière, tentative de création d'un opéra arabe, introduction de l'harmonie occidentale dans les chansons, duos et récitatifs. L'échec marque la fin d'une tentative d'occidentalisation pour les compositeurs Qasabgi et Sunbâṭi.

* : cité par Ni'mât Aḥmad Fû'âd in *Umm Kulṭûm v 'aṣr bin al fann*, p 185.

Sallâma (1944). Film historique mis en scène par Togo Mizrahi, retraçant la vie de la célèbre *qayna*, chanteuse-esclave abbasside. Principales chansons : *ġanni li šwayya*, *'éni ya 'éni*, *el fawazir*. Umm Kulţûm psalmodie quelques versets au cours de ce film, donnant une idée de ses talents de *muqri'a* avant sa carrière profane.

Faţma (1947). Le dernier et le meilleur, mis en scène par Aĥmad Badraĥân, mélodrame chantant. Principales chansons : *el ward ġamil*, *ġamâl ed-dunya*, *ġalamûni n-nâs*.

Elle abandonne le cinéma pour se consacrer exclusivement à la chanson et inaugure son rythme d'un concert tous les premiers jeudis du mois à l'exception des mois d'été, concerts retransmis par la radio et écouté dans tous les pays du Moyen-Orient, au cours desquels elle interprète trois chansons longues dont une nouveauté.

Les années 40 voient le triomphe du poète Bayram al Tûnisi et de Zakariyya Aĥmad qui créent pour elle des chansons comme *ana f-enteġârak*, *ĥelm*, *ahl el hawa*. La plupart des chansons des années 50 sont écrites par Aĥmad Râmi et composées par Riyâġ al Sunbâţi. La révolution l'interdit les premiers jours en raison de ses chansons nationalistes à la gloire de Fârûq, mais elle retrouve immédiatement sa place après intervention de Nasser. Umm Kulţûm devient la chanteuse nasserienne par excellence, prêchant la bonne parole de la Révolution, glorifiant le leader autant que le pays, mais jouissant d'une liberté qui lui évite de se commettre dans des hymnes trop ridicules du culte de la personnalité comme y sont contraints à la fin des années 50 et dans les années 60 les chanteurs de la nouvelle génération tels 'abd al Ĥalim Ĥâfiġ. C'est l'âge d'or kalţûmien où la Nation Arabe écoute sur les ondes de la station "*Şawt al 'arab'*", créée par la nouvelle République en 1953, des chansons telles que "*ĥagartak*", "*ġalili -ĥâr*", les jeudis soirs, la radio du Caire augmentant fortement à l'occasion la puissance de ses émetteurs.

Craignant que son public se lasse d'un genre en voie de répétition et désireuse de voir se rallier à elle un public jeune, qui est plus attiré par les chansons plus rapidement rythmées de 'abd al Ĥalim, de Farid al Aġraš ou de la chanteuse libanaise Fayrûz, elle s'associe à son rival de toujours Muĥammad 'abd al Wahĥâb en 1964 pour la chanson "*enta 'omri*", dont le succès engendre d'autres coopérations entre les deux artistes. Sans abandonner les deux garants de son succès des années 40 et 50, Râmi et Sunbâţi, Umm Kulţûm s'essaye à d'autres auteurs, tels Mursi Ġamil 'aziz et 'abd al Wahĥâb Muĥammad et à de jeunes

compositeurs de la génération de 'abd al Ḥalīm Ḥāfīz comme Baliḡ Ḥamdi et Muḥammad al Mawḡi qui redonnent une seconde jeunesse au mythe. Avec la seconde jeunesse se dessine aussi une usure : les images fortes de la poésie de Rāmi tendent à devenir des clichés dépassés et la chanteuse ne fait que peu appel aux nouvelles générations de poètes de langue dialectale, préférant les auteurs de chansons professionnels qui ont fait leurs premières armes dans les chansons de films.

Elle entreprend une tournée dans le Monde Arabe à la suite de la défaite de 1967 afin de collecter des fonds pour l'Egypte par ses galas au cours de laquelle elle est reçue par les chefs d'états comme une ambassadrice, à Tunis, à Rabat, à Paris, dans les pays du golfe et à Moscou où elle annule son concert en apprenant la mort de Nasser. Elle diminue le nombre de ses chansons à chaque concert jusqu'à n'en plus interpréter qu'une, qu'elle fait durer plus de deux heures, de longues plages musicales lui permettant de reposer sa voix vieillie. Elle abandonne le chant en 1973, ayant senti sa voix défaillir et meurt le 3 février 1975 au Caire. Ses funérailles sont l'occasion de débordements de foule dignes des obsèques de Nasser.

C/Umm Kultûm avant le mythe : les chansons du début

On a vu que la "Sayyida" Umm Kulţûm s'installe au Caire avec sa famille en 1924 et tente une carrière de chanteuse, encouragée successivement par Abû l-'ulâ Muḥammad et Zakariyya Aḥmad, en élargissant son répertoire religieux aux chansons sentimentales profanes. On étudiera ici la nature, la forme et le texte des chansons d'Umm Kulţûm entre son arrivée au Caire et la fin des années 30, marquées par l'apparition du Cinéma, dans l'aventure duquel elle se jette, et d'une nouvelle forme de chansons ne correspondant plus aux modèles anciens.

Tant que la jeune chanteuse reste élève de Abû l-'ulâ Muḥammad, elle n'enregistre que des poèmes en langue littéraire, d'auteurs classiques comme par exemple Abû Firâs al Ḥamadâni, dont elle chante la *qaṣida* "arâka 'asiyya d-dam" sur la mélodie de 'abdûh al Ḥamûli, mais aussi de poètes modernes, comme Ismâ'il Pacha Şabri, auteur de nombreux textes en classique et en dialecte au début du siècle. Le nom principal, toutefois, le poète qui reste associé à la chanteuse jusqu'à la fin de sa carrière, est Aḥmad Râmi.

Le poète, rentré de Paris vint l'entendre chanter la *qaṣida* "aṣ-ṣabb tafḍaḥuh 'uyûnuh" dont il avait fait don à Abû l-'ulâ avant son départ pour la France. La légende veut que, subjugué par sa voix, il ait décidé à cet instant de ne plus écrire que pour elle. Non seulement Râmi écrivit pour l'ensemble des artistes de la génération d'Umm Kulţûm mais il n'abandonna pas son activité littéraire en dehors de la composition des chansons. Plusieurs sources (Muḥammad Rif'at al Nuḥâmi in *Muḥakkirât Aḥmad Râmi*, Ilyâs Saḥḥâb in *Difâ'an 'an al uġniyya al 'arabiyya*) indiquent que Râmi ne se serait essayé au *zagal* qu'à la demande expresse d'Umm Kulţûm, désireuse de toucher un plus large public. S'il est indéniable que le premier texte en dialecte écrit par Râmi est une chanson pour Umm Kulţûm, "*ḥâyef yekûn ḥobbak ṣafa'a 'alayya*", je crains que tu ne m'aimes que par pitié, 1924, le passage de Râmi au dialecte s'explique par plusieurs raisons en dehors de la demande d'Umm Kulţûm. La poésie chantée de Râmi est d'abord une double réaction contre la langue des deux niveaux de chansons en dialecte existant à la fin des années 20, la langue des *adwar* et celle des *ṭaqâṭiq* mais également une sage politique pour le Poète de la Jeunesse (*Şâ'ir al Şabâb*) qui avait fort à faire devant les Şawqi ou Ḥalîl Muṭrân, défenseurs plus brillants de l'école néo-classique. Il est artificiel en effet d'opposer comme on le lit chez Ni'mât Aḥmad Fû'âd les chansons grivoises au chants d'amour épurés composés par Râmi dans les années 30. Si Râmi cherche à

travers Umm Kulţûm à promouvoir une chanson populaire d'un registre plus élevé que les *ṭaqāṭīq* légères, il existait aussi un répertoire noble au lendemain de la première guerre mondiale qui ne cessa jamais d'être interprété. La poésie de Râmi ne vise en aucun cas à perpétuer le genre noble en langue dialectale, mais à concevoir une nouvelle idée de ce que doit être une langue dialectale de haute tenue. Son *zagal* est donc une réaction à la langue *'ammiyya* artificielle et parfois maladroite des *adwâr* mais aussi à l'autre extrémité de l'échelle, à la multiplication des textes légers en langue très populaire, qui rencontrent un grand succès, toutefois exagéré par les hagiographes de la chanteuse (Ni'mât Aḥmad Fû'âd ou Zakariyya Hâšim) et nullement emblèmes d'une prétendue décadence de la chanson égyptienne au lendemain de la seconde guerre mondiale. Il faut considérer aussi que l'écriture en langue dialectale n'était nullement infamante pour les intellectuel égyptiens du début du siècle, puisque Maḥmûd Taymûr n'hésita pas à écrire en langue populaire les pièces de Sayyid Darwis et que le "Prince des Poètes", Aḥmad Sawqī, donnait l'exemple dans les années 30 en copiant des *azgâl* pour son protégé Muhammad 'abd al Wahhâb. Il n'est pas interdit de penser que la rivalité Umm Kulţûm/Muhammad 'abd al Wahhâb au cours des années 30 est doublée d'une rivalité plus feutrée Sawqī/Râmi, qui se chargent de la formation intellectuelle de leurs pupilles respectifs.

À l'instar des plus grands *muṭribīn* de son époque, la jeune chanteuse interprète tous les niveaux de chant arabe en fonction du public : formes nobles, *adwâr* et monologues, *qaṣâ'id*, *muwaššahât*, *mawâwil**, et aussi *ṭaqāṭīq*, indispensables pour se faire connaître, mais étrangères à sa formation de chanteuse religieuse, arrivée au chant profane par l'entremise du plus grand compositeur de *qaṣâ'id* de son temps, le šayḥ Abû l-'ulâ. Il serait ainsi illusoire de croire que la spécialisation des chanteurs est complète au début du XXe siècle : Abû l-'ulâ a chanté et enregistré nombre de textes en langue populaire, de même que le chanteur léger 'abd al Laṭīf al Banna a enregistré plusieurs *qaṣâ'id* au cours des années 20. Ce qu'il importe de rechercher, c'est la distribution parmi le répertoire d'Umm Kulţûm des différents genres de chansons, en sachant que sa célébrité et sa popularité furent fondés sur l'image d'une chanteuse différente qu'elle parvient à donner d'elle même. On est frappé de constater que les genres dits nobles ne constituent pourtant pas l'essentiel de son répertoire à ses débuts, ni à aucune étape de sa carrière, quand bien même c'est à travers eux qu'elle établit sa réputation.

En dépit des nombreux *mawâwil* et *muwaššahât* que la chanteuse interpréta à ses débuts, elle n'enregistra au cours de sa carrière que 3 *mawâwil* : "el lâl aho ḥâl" (Qaṣabqī, 1931) ; "fân ya layālī l-hana" (Zakariyya Aḥmad, 1932) ; "be redâk ya ḥâliqī" (Zakariyya Aḥmad, film "Sallâma", 1944) et un seul *muwaššah* : "ya ba'id ad-dâr" ('abbâs ibn al Aḥnaf/Zakariyya Aḥmad, film "Sallâma", 1944).

Les Adwâr

Les seuls exemples de *dawr* chantés par Umm Kultûm qui nous soient restés par enregistrements furent composés entre 1930 et 1939. Elle n'en chantera plus jamais par la suite et le genre ne fut plus interprété qu'à l'occasion de soirées d'amateurs, ou dans l'optique proclamée de faire revivre un patrimoine. Il faut noter que les *adwâr* composées pour Umm Kultûm sont parmi les dernières jamais composées en Egypte. Au début des années 30, le *dawr* qui était une forme nouvelle et vivante bascule dans le domaine classique, le patrimoine, le *turât*. Armand Pignol* fait justement remarquer le déplacement de la notion de *turât* en l'espace d'une quinzaine d'années : l'apport novateur de Sayyid Darwiš et de sa génération, Dawûd Ḥusni, Kâmil al Hula'i devient *turât* devant la génération de compositeurs et de poètes autours de Muḥammad 'abd al Wahhâb et d'Umm Kultûm. Les compositeurs des *adwâr* de la chanteuse sont principalement Dawûd Ḥusni et Zakariyya Aḥmad.

En faisant le décompte des *adwâr* interprétés par Umm Kultûm :

(la référence suivante est le numéro de la cassette sur laquelle est enregistrée le morceau sur la réédition par la compagnie nationale Sono-Cairo des premières chansons d'Umm Kultûm sous le titre *muḥtârât min al aġâni wal adwâr al qadîma*, 14 cassettes 1978-1985)

-šarraf ḥabîb el 'alb, mon amant de coeur est venu, (Râmi/Ḥusni/1930) in SC85011 cass n°14

-yôm el hana ḥebbi šafâ-li, un jour de bonheur mon amant s'est réconcilié avec moi, (Râmi/Ḥusni/1931) in SC81276 cass n°4

-el bo'd-e 'alleمني s-sahar, l'absence m'a appris à veiller, (Râmi/Ḥusni/1931) in SC81276 cass n°4

-ḥosn-e ṭab' elli fatanni, la bonne nature de celui qui m'a séduit, (Kâmil al Hula'i/Ḥusni/1931) in SC81276 cass n°4

-rûḥi w rûḥak f-emtezâg, nos esprits sont à l'unisson, (Ḥasan Wâli/Ḥusni/1931) in SC 81276 cass n°4

-koll-e ma yezdâd reḍa 'albak 'alayya, plus ton coeur est content de moi, (inconnu/Ḥusni/1931) in SC78003 cass n°10

-kont-e ḥâli, j'étais seul, (Kâmil al Hula'i/Ḥusni/1931) in SC85011 cass n°14

-ya fu'âdi êḥ yenûbak mel 'anîn, mon coeur, comment te faire oublier ta plainte ? (Râmi/Ḥusni/1931) in SC81276 cass n°4

* : in formation et évolution de la chanson de variété en Egypte, Journées d'Etudes Arabes 1986, Paris 1986, pp 79-96. Bonnes remarques dans la conclusion.

- ʿalbi ʿeref maʿna l-ʿašwâ, mon coeur a compris le sens du désir, (Kâmil al Hulaʿi/Husni/1931) in SC85011 cass n°14
- howwa da yehallas men Allâh, est-ce là ce qui agrée Dieu ? (Badî Hayri/Zakariyya Aḥmad/1931) in SC85070 cass n°13
- ya ʿalbi kân mâlak w mâl-ġarâm, mon coeur, que t'importe l'amour ? (Yaḥyâ Muḥammad/Zakariyya Aḥmad/1931) in SC76005 cass n°8
- ya ʿên dumûʿak fel ġarâm yešfini, mon oeil tes larmes dans l'amour me guérissent, (Râmi/Husni/1932) in SC78003 cass n°10
- yalli teški mel hawa hawwen ʿalêk, toi qui te plains que l'amour t'aie négligé (Râmi/Zakariyya Aḥmad/1932) in SC76005 cass n°8
- ebtesâm ez-zahr, le sourire de la fleur, (ʿumar ʿArif al Qâḍi/Zakariyya Aḥmad/1936) in SC76005 cass n°8
- emta l-hawa, à quand l'amour, (Yaḥyâ ʿumar/Zakariyya Aḥmad/1936) in SC76005 cass n°8
- min elli ʿâl, qui a dit ? (ʿabd al Raḥmân Fayyâḍ/Zakariyya Aḥmad/1936) in SC76005 cass n°8
- âh ya salâm zâd wagdi, mon Dieu, ma passion s'accroît, (Ḥasan Subḥi/Zakariyya Aḥmad/1937) in SC76005 cass n°8
- ʿâdet layâli l-hana, les jours heureux sont revenus, (Râmi/Zakariyya Aḥmad/1938) in SC 76005 cass n°8
- ma kânš-e ḡanni, je ne pensais pas, (Yaḥyâ Muḥammad/Zakariyya Aḥmad/1939) in SC76005 cass n°8

On trouve 19 titres entre 1930 et 1939, la plupart enregistrés au tout début des années 30. C'est un chiffre fort peu élevé en comparaison avec le nombre de ṭaqâṭiq et de monologues chantés par Umm Kulṭûm dans la même période. C'est plus que ʿabd al Wahhâb, qui très tôt préféra perfectionner le monologue et le mawwâl plutôt que le dawr. Sachant que ces deux artistes sont reconnus comme les principaux chanteurs égyptiens dès le milieu des années 30, il est possible de penser que leur propre désaffection pour le genre est une des raisons de la désaffection générale envers le dawr.

On est frappé de constater en lisant la liste des auteurs des ces adwâr que moins de la moitié sont écrites par Râmi à une époque à laquelle il est l'auteur de la quasi-totalité des chansons en dialecte comme en langue classique d'Umm Kulṭûm. On peut penser que la langue dans laquelle Râmi veut écrire et plus encore le romantisme qu'il veut introduire dans la chanson arabe ne s'accordent

pas avec un genre déjà intégralement codifié depuis le XIXe siècle et qui est vraisemblablement connoté d'un côté "vieillot" à partir des années 30. Le *dawr* est la forme de prédilection du pur *ṭarab*, du plaisir né de l'extase dans laquelle plongent les variations et la virtuosité des chanteurs, mais les années 30 marquent le recul du public vis-à-vis du *ṭarab* et la volonté de pouvoir goûter une chanson qui soit à la fois convenable et respectable du point de vue du texte, mais aisément identifiable pour sa mélodie. L'histoire de la chanson égyptienne au XXe siècle est l'histoire du passage d'un art d'une corporation fermée au plus large public. Les mélodies des *adwār* sont faites pour être développées au cours de l'interprétation, or Umm Kulṭūm se fait connaître à l'époque du disque et de la radio. Un *dawr* n'est pas fait pour être chanté dans le cadre contraignant des 78 tours : le disque double face durait sept minutes, et les *adwār* devaient donc être enregistrés sur deux disques pour parvenir aux 14 minutes nécessaires à l'exécution (les deux disques étaient un achat onéreux puisqu'en 1931, un disque d'Umm Kulṭūm valait 35 piastres. Un fonctionnaire moyen gagnait une quinzaine de livres par mois). Les enregistrements dont nous disposons et qui furent diffusés à travers l'Égypte et le monde arabe au début du siècle ne correspondent pas à l'attente du public tandis que les formes plus courtes à refrain, plus aisées à retenir, remportent naturellement un plus grand succès. Si Rāmi préféra ne pas trop écrire d'*adwār*, nous pouvons saisir l'occasion pour découvrir des auteurs qui appartiennent à la génération précédente, comme Badī° Ḥayrī, auteur de la plupart des chansons de Sayyid Darwīš et de nombre des chansons des operettes de Dawūd Ḥusnī et de Kāmil al Ḥula'i (on remarque d'ailleurs que ce dernier est l'auteur du texte et non de la musique de l'une des *adwār* d'Umm Kulṭūm. Cet érudit est l'auteur de plusieurs ouvrages théoriques sur la musique arabe dont le précieux *al mūsīqi al 'arabi*).

howwa da yeḥallaṣ men Allah

maḍhab

howwa da yeḥallaṣ men allāh el 'awi yezell ed-ḍa'if

ḥatta yebḥal bel meṭalla šē' w law dūn aṭ-ṭafif

lēh da kollo min ye'ul-lo

ethedi w ḥallik laṭif

dawr

ʿalbi koll-e ma teʿwa nâro w enta fih yethâf ʿalêk

(ahât)

ḥadd-e yehreʿ bass-e dâro ew'a tegniha b'idêk

lin šwayya moš ʿalayya kûn ʿala rūḥak ra'if

šûn ḥalâwtak moš šaʿâwtak

lêh da kollo min yeʿul-lo

ethedi w ḥallik laṭif

*est-ce là ce qui agrée Dieu que le fort humilie le faible ?
qu'il soit avare de rencontres qui ne sont pourtant qu'insignifiantes*

pourquoi tout cela? qui lui dira

calme-toi et soit aimable ?

plus augmente le feu de mon coeur, qui est ta demeure

plus j'ai peur pour toi

qui songerait à brûler sa propre maison ? ne sois pas le criminel

sois plus doux, non pour moi, mais sois pour toi-même clément

préserve ta douceur, non tes caprices

pourquoi tout cela? qui lui dira

calme-toi et sois aimable ?

Le texte de ce dawr est caractéristique, dans la langue, la forme et les thèmes de l'écriture du dialecte au début du siècle. Placé devant un texte de Râmi de la même année, il semble appartenir à une autre époque. L'aspect conventionnel du texte s'exprime en premier lieu par l'injonction en forme de rappel à la morale : "Est-ce chose agrée par Dieu que le fort humilie le faible?". Alors que Râmi fait de la relation une affaire personnelle et unique, la chanson ancienne commence souvent par un appel au bon sens de l'amant, adjuré d'adopter une attitude normale d'amant. La normale est la gentillesse, tandis que la normale chez Râmi est la souffrance. Umm Kultûm prie sans espoir avec Râmi, mais dans un texte aux thèmes plus classiques, elle prend son amant de haut et lui rappelle les règles du jeu de l'amour : prends soin de ta gentillesse, non de ton espièglerie (šaʿâwa est un attribut des enfants indociles, el walad eš-šaʿî, non d'un tyran des coeurs). Une même phrase mélange des termes extrêmement populaires avec des verbes classiques : le mot meṭalla, fait de passer, de rendre visite, a de nos jours disparu du vocabulaire citadin et renferme une

connotation clairement paysanne, tandis que le verbe *yebhal* be est classique, de même que l'expression *dûn aṭ-ṭafif*. Les rimes faciles utilisant les démonstratifs sont communes dans les *adwār* du *turāt*; on trouve ici un *lêh da kollo* semblable aux interjections de fin de *maḏhab* dans les textes chantés par 'uṭmân et Hâmûli. La comparaison établie entre la relation amoureuse et la demeure (établie dans le cœur) appartient au registre populaire des proverbes construits autour de l'idée de *harâb el buyût*, la destruction de la maison, d'où la ruine, la honte et le malheur. Les textes anciens n'hésitent pas à rechercher des rimes peu commodes au côtés de rimes faciles, comme ici la rime en *if*, phénomène que l'on ne retrouve pas chez Râmi qui préfère utiliser des rimes plus faciles à remplir mais de niveau égal, sans devoir recourir à des vers trop faibles comme ici le *lêh da kollo*; on note d'ailleurs que la rime en *if* se fait au dépend de la langue, le terme *ra'if* pour *ra'ûf* n'étant attesté ni en classique ni en dialecte. Il convient de remarquer ici qu'on ne rencontre pas dans le *zagal* de "licence poétique" au sens de création de mots n'existant pas, mais la seule "invraisemblance" du *zagal* réside dans un mélange de niveau de langue qu'il n'est pas possible de rencontrer au cours d'une conversation.

Les *ṭaqâṭiq* et les monologues

Il n'est pas fait mention dans les compilations des chansons d'Umm Kulṭûm de l'auteur des premières chansons en langue dialectale qu'elle enregistra mais on est frappé de constater que les premières *ṭaqâṭiq* d'Umm Kulṭûm ne cèdent en rien aux rivales en liberté de ton, malgré la mise conservatrice de la chanteuse. Ce sont des exemples typiques de *ṭaqâṭiq* féminines d'un registre proche de celui des chanteuses de cabaret. On peut se demander ce qui poussa Umm Kulṭûm à chanter des textes légers qui allaient à l'encontre de son image de pure jeune fille réservée, de sainte de la chanson arabe; c'est sans doute que la jeune fille n'était pas encore consciente que la différence qu'elle incarnait, que son conservatisme n'était pas seulement un peu ridicule et décalée par rapport à la mode du Caire vers 1925, mais devait être précisément le levier de son accession à la gloire. Ce n'est qu'à partir de sa rencontre avec Râmi qu'en acquerrant une culture littéraire elle sera à même de juger du niveau des textes. On citera parmi ses premières *ṭaqâṭiq* au ton libertin :

el halá'a wed dalá'a (inconnu/Nagrídi/1926)

madhab

el halá'a wed dalá'a mazhabi men zamán ahwa safáha wen nabi

guṣn

lamma yoḥtor hebbi 'andi be mašyeto tel'a 'albi loh yemil men farḥeto
šúf dalálo walla 'addo w tal'eto tefreḥ el 'alb-e ya nâs keda wen nabi

guṣn

gâb w gâni w šoft-e nûro w bahgeto wel fu'ád na'neš w zâdet farḥeto
wez-zamán(wâfa*)ma dámet ragfeto tefreḥ el 'alb-e ya nâs keda wen-nabi

guṣn

zârni lêla wel 'amar bâhi s-sana 'âl-li mín aḥla l-'amar wall-âna
wel ḥabîb en lâḥ gabîno f-ḥayyena yefraḥ el 'alb-e ya nâs keda wen-nabi

guṣn

gâdabt-e lêla 'ala ahwan sabab w enta 'âref el ḥobb-e w aḥwâlo 'agab
ya ḥabîbi gah er-reḍa ba'd el gâdab yefraḥ el 'alb-e ya nâs keda wen-nabi

coquinerie et minauderie sont ma façon d'être
depuis toujours, sans penser à mal je vous jure

quand mon amant vient me voir de sa <fière>démarche
j'ai le coeur tout à lui de joie
voyez sa coquetterie, sa taille, son allure
le coeur en est réjoui je vous jure

il est parti et revenu, j'ai vu sa lumière et sa gaieté
mon coeur est tout excité et déborde de joie
je suis exaucé puisque son battement
réjouit le coeur je vous jure

il est venu un soir de lune étincelante
il m'a demandé qui est le plus beau, moi ou la lune?
quand son front paraît dans notre quartier

* : on trouve wâfa dans le texte rapporté par Halil al Misri p 47, mais le mot n'est pas clair à l'audition de la chanson,

le coeur en est réjoui je vous jure

*pourquoi t'es-tu fâché au moindre prétexte
tu sais que l'amour et ses effets sont incroyables
mon amour, la satisfaction viendra après la dispute
et le coeur sera réjoui je vous jure*

Râmi déconseilla à la chanteuse de chanter de tels textes qui nuisaient à son image et à la différence qu'elle prétendait à incarner. On remarque que cette chanson datant de 1926 est postérieure de deux ans à la rencontre entre Umm Kulţûm et Râmi. Son influence n'eut à l'époque pour tout effet que de transformer les mots *halâ'a* et *dalâ'a* en *laţâfa* et *hafâfa* (= *hiffa*) afin que la chanteuse puisse interpréter la chanson en public. Si il ne faut pas comprendre par *halâ'a* le sens extrême de dévergondage et de relâchement des bonnes moeurs, mais plutôt coquinnerie de jeune fille plus ou moins innocente, il est certain que le choix du mot n'est lui pas innocent, au point qu'il ne puisse supporter d'être chanté en public. Il est contredit au cours du vers par la formule *ahwa şafâha*, c'est à dire *şafâ' al halâ'a*, ce qu'il peut y avoir de pur et d'innocent dans le libertinage, technique typique d'affadissement volontaire d'un terme fort afin de mieux pouvoir le faire passer.

Le niveau de langue très populaire du texte s'exprime par les interjections de la fin de chaque goşn *ya nâs keda wen nabi* (c'est comme ça messieurs, je vous le jure), des termes comme *na'neş*, s'exciter, terme à connotation sexuelle claire, tandis que l'on remarque l'utilisation du terme *hebb* qui appartient plutôt au registre classique et qui disparaît ultérieurement de la langue des chansons, de même que nombre de constructions qui n'appartiennent qu'à la langue classique, à commencer par la formulation *ahwa şafâha* au lieu de la formulation dialectale plus lourde *ahwa lli şâfi fiha*, mais aussi l'utilisation du mot *fu'âd* au lieu de *alb*, placé juste avant le très populaire *na'neş*. De même, une formulation comme *amar bâhi s-sana*, lune à l'éclat superbe, appartient en lexique comme en construction à la langue classique. Dans aucun des vers on ne rencontre le préfixe *b-* caractéristique de l'inaccompli en égyptien, alors qu'il est susceptible d'être placé avant le *ahwa*, 1er vers, le *tel'a*, 2e vers et tous les *tefreḥ* et *yefraḥ* en fin de goşn, ce qui creuse encore l'écart entre cette langue "dialectale" et la langue telle qu'elle est parlée en réalité.

On voit que les premiers textes d'Umm Kulţûm n'échappent pas à la langue bâtarde des chansons du début du siècle, qui n'a pas encore fixé les règles et les

clichés employables dans la chanson, mais alternent expressions et images recherchées, conjugaisons proches du classique avec des rimes pauvres et des constructions douteuses, à la fois au niveau du classique et du dialecte.

Il faut être conscient que les chansons enregistrées par Umm Kulţûm entre 1924 et 1930, que l'on retrouve dans les compilations de ses oeuvres, ne représentent que les plus grands succès de la chanteuse et non l'ensemble des textes qu'elle chanta. En consultant la liste établie par Halil al Mişri et Maḥmûd Kâmil, il semble que la quasi-totalité des textes en langue dialectale chantés en début de carrière soient écrits par Aḥmad Râmi, à l'exception d'un grand nombre d'*adwâr* et de quelques rares *ṭaqâṭiq* écrites par Husayn Ḥilmi al Manastirli, comme "*tebi'fni lâh kân zanbi êh*" (pourquoi me vends-tu, qu'ai-je fait de mal ?), 1931 et les *ṭaqâṭiq* légères composées par Aḥmad Şabri al Nagridi, pour lesquelles il n'est pas fait mention d'auteur. C'est donc sur les seules chansons de Râmi que l'on peut baser une analyse, fatalement quelque peu biaisée.

D'autre part, les maisons de disques choisissaient parfois des chansons pour les interprètes en contrat avec leur compagnie qui ne leur étaient pas originellement destinés : c'est ainsi qu'Umm Kulţûm chanta sa première chanson du compositeur Muḥammad al Qaşabgi alors qu'elle était destinée à l'origine à la chanteuse Na'ima al Mişriyya, chanteuse des *ṭaqâṭiq* grivoises ou simplement comiques comme :

ta'âla ya šâṭer nerûḥ 'ala l-'anâṭer

viens mon mignon, allons nous promener au barrage

Le propriétaire de la compagnie Gramophone, Albert Levy, préféra donner la chanson, "*'âl êh ḥelef*", à Umm Kulţûm. Le texte est de Râmi. On déduit donc que le poète fournissait des textes aux compagnies de disques, qui les distribuaient à qui de droit, comme avant lui nombre de poètes devenus auteurs de chansons de profession, ainsi Yunus al Qâdi, auteur des succès grivois de 'abd al Laţif Effendi al Banna.

Les premières *ṭaqâṭiq* de Râmi obéissent encore au genre des chansons légères du début du siècle dans le sens où la frontière entre classique et dialecte n'est pas encore définie et où les termes appartenant à un niveau de dialecte très populaire côtoient des tournures classiques, mais les textes sont déjà épurés de tout terme ou toute allusion ouvertement grivoise. On ne retrouve pas les termes

osés de la chanson précédente qui constitue il est vrai un extrême chez Umm Kultûm.

ʿĀl ĕh ĥelef (Rāmi/Qaṣabgi/1924)

ʿĀl ĕh ĥelef ma yekalleminiš da bass-e kalām wel fe'l mafiš

gāni l-kalām maktûb fe gawāb ʿolt wa'akom gat 'a t-ṭebṭāb
hagro en ṭawwel ĥelmi -tnawwel w men el awwel
da ṭab'o ya nās ma yewāfeʿniš

terga'le weddak men tāni howw-enta teʿdar tensāni
toḥgor ašbor ta'ṭef aškor teḡḡab a'zor
ma dām gafāk ma yeḡallašniš

rūḥi w rūḥak mettefʿin en kont-e farḥān walla ḥazīn
ʿāder rabbak yelhem ʿalbak erḥam ḥobbak
min ḡér hawāk maʿdarš a'iš

*il a beau prétendre qu'il ne veut plus me parler
tout ça c'est des paroles et on ne voit rien arriver*

*il m'a envoyé une lettre : je me suis dit qu'elle arrivait à temps
que son absence dure ou non, d'avance ma patience est à bout
ses manières ne me plaisent pas*

*tu reviens à ton amour, comme si tu pouvais m'oublier!
que tu partes: je patiente, que tu sois tendre: je remercie
que tu te fâches: je pardonne
que pourrais-je bien faire de ta froideur?*

*nos deux âmes sont à l'unisson, que tu sois triste ou joyeux
Dieu peut enflammer ton coeur, aie des égards pour ton amour
sans ta passion je ne peux pas vivre*

La formule *ʿāl ʿēh* ne signifie pas ici qu'a-t-il dit, mais il s'agit d'une expression figée que l'on peut comparer au *za'ma* tunisien, dans le sens de prétendument, à ce qu'il paraît, et maintenant... Elle ramène à un niveau de langage populaire. De même l'expression *'a ṭ-ṭebṭāb*, assez rare de nos jours, est employée à la place de *fa wa'to*, plus courante et plus proche d'une formulation classique. Au contraire, *o'zor* pour pardonne est d'un emploi plus classique.

Examinons la situation amoureuse décrite dans cette chanson : on remarque que l'être aimé est d'abord décrit à la troisième personne comme une personne frivole, son comportement tient du "*dalāl*", qualité traditionnelle des femmes, bien que le texte reste au masculin. À partir du second *ḡuṣn*, l'amoureux s'adresse directement à l'être aimé en faisant preuve de faiblesse. On ne sait pourquoi cette personne qui ne peut oublier la chanteuse est de même coupable de dureté *gafa*. Le mélange des rôles et des sexes ne préfigure pas encore le personnage asexué que représente par la suite *Umm Kulṭūm*.

Ses *ṭaqāṭiq* gardent cependant les marques d'un langage populaire :

...*et-toʿl-e lēh da ḥarām ʿalēk adīn-aho ma bēn idēk
yekfi dalāl w hyāt ʿenēk ṣoft-e b-ʿēni ma ḥaddeš ʿāl-li*

*pourquoi être si lourd? un peu de coeur! je suis entre tes mains
assez d'enfantillages je t'en prie! j'ai tout vu, on ne m'a rien dit*

l'apostrophe à l'être aimé est écrite comme s'il était présent devant la chanteuse, le vocabulaire utilisé relève de la conversation (*ḥarām ʿalēk, w hyāt ʿenēk*) et le vocabulaire est populaire : le comportement de l'amant est qualifié de *toʿl* c'est à dire contraire de *ḥeffa*, fait d'être aimable et accommodant. L'amant *teʿfl* est l'amant qui ne reconnaît pas l'amour qu'on lui porte, qui l'ignore et fait souffrir. Le terme qui serait employé dans ce sens dans un *dawr* ou un monologue serait sans doute *gafa* plutôt que ce mot trop "parlé". Dans les chansons contemporaines, l'opposition *teʿfl/ḥaffif* ne se rencontre que dans les chansons légères, comme les chansons des films de l'actrice et chanteuse Šādyā, surnommée "*dallū ʿet maṣr*", la chouchoute de l'Égypte, ou de la libanaise Šabāḥ (on peut citer la chanson "*el ḥelw-e lēh taʿlān ʿawī*", pourquoi ce mignon fait-il le difficile, ou la chanson "*dammo ḥaffif*", il est sympathique, toutes deux de Šabāḥ dans les années 60).

Râmi commence sa collaboration avec Umm Kulţûm par un monologue noble, genre qui exige une certaine élévation de pensée et interdit la légèreté : *hâyef yekûn hobbak feyya şafa'a 'alayya* (j'ai peur que ton amour pour moi ne soit que pitié), court texte de huit vers. Jusqu'aux années 30, la différence de niveau de langage entre les *şaqâţiq* et les autres formes de chants est nette : les titres comme *"şahîḥ hesâmek walla hezâr dâna 'albi 'ala nâr"* (ta dispute, c'est sérieux ou c'est de la blague? dis-le moi car mon cœur est sur les charbons ardents, 1926) ou *"ma trawwa' dammak min ḥa-yehenmak za'lân lêh"* (calme-toi un peu, qu'est-ce que ça peut te faire, ne te faches pas, 1932) diffèrent nettement du texte des monologues de la même époque comme :

sekett-e w ed-dam' etkall'em 'ala hawâh
wel-'alb-e yâma beyt'allem men 'olti âh
tenzel dumû'i 'ala ḥudûdi w la terḥamâ-e
w a'ûl laha dmû'i şuhûdi ma tşadda'â-e
dayman tekaddebni f-hobbi w t'ûl ḥaddâ'
wel-wagd-e rah yâkol 'albi men di l-'awgâ'...

je me suis tu et ma larme a parlé comme bon lui semble
et combien mon cœur a souffert de mes soupîrs
mes larmes coulent sur les joues et tu n'en a aucune pitié
tu bafoue mon amour et me traites de trompeur
alors que mon émotion pourrait manger mon cœur de douleur...

Ce monologue préfigure ce que sera l'apport de Râmi à la chanson arabe contemporaine : la création d'un dialecte épuré dans lequel les mots classiques ne semblent pas hors de contexte, une langue toute entière consacrée au tourments du cœur. Cette langue est neuve et le mérite de Râmi, poète classique sans génie, est de créer des images fortes dans une langue faussement dialectale en appliquant non pas les clichés de la poésie classique mais en utilisant le vocabulaire classique plus riche et plus apte à dépeindre les nuances infinies de la souffrance dans un chassis dialectal. Il est notable que si la langue des *şaqâţiq* exprime une plainte assez conventionnelle, la langue de la souffrance sincère des amoureux est ce nouveau dialecte de Râmi. Le dialecte dans un de ses textes est une simple structure grammaticale et il n'en utilise que rarement les aspects les plus populaires et donc les plus profondément locaux : une des raisons du formidable succès en dehors de l'Égypte des chansons d'Umm Kulţûm est

qu'elle sont écrites dans une langue claire qui ne fait appel aux dialectalismes que pour les outils du langage : les toi, moi, pourquoi, comment, où, quand, encore... sont en dialecte mais le reste du vocabulaire est le plus souvent emprunté à une langue classique moderne et simple susceptible d'être comprise dans tout l'Orient. Les textes de Rāmi sont les moins sujets aux faux-sens de la part des auditeurs arabes non-égyptiens. Un texte comme le précédent peut être sans grande transformation réécrit en classique, parce que la beauté de la langue n'est pas son objet, mais d'abord la communication du sentiment :

*sakattu wa takallama ad-dam'u 'ala hawâh
wal qalbu kam ta'allama min qawli âh
tanzilu dumû'i 'ala hudûdi wa la tarham
wa aqûlu laha dumû'i šuhûdi la tušaddiq
dâ'iman tukaddibuni fi hubbi wa taqûlu haddâ'
w al wagdu sa-ya'kulu qalbi min di l-'awgâ'*

la seule différence avec la version "dialectale" consiste en l'inversion du verbe et du sujet (déjà faite dans le troisième vers non pas tant pour paraître classique que pour maintenir la métrique et permettre dans le chant l'allongement symétrique du *wâw* de *dumû'i* et de *hudûdi*). L'utilisation du préfixe *b-* est plus laissée au hasard : placé devant *beyt'allen* mais pas devant *tekaddebnî* et *te'ûl*. Le *b* n'a pas à être placé devant le verbe *tenzel* du troisième vers où la forme nue a une valeur modale, en l'occurrence conditionnelle : quand, ou si mes larmes coulent, tu n'as pas pitié. Le placement du *b* obéit dans la chanson à des lois de métrique et d'assonance plus qu'à l'emploi courant et tend dans la majorité des cas à être occulté quand sa présence n'est pas indispensable.

le masculin et le féminin

On peut commencer à propos des premières chansons d'Umm Kultûm des observations sur l'emploi des genres et le jeu du féminin-masculin qui seront complétées dans le cadre de l'étude de la chanson longue. L'occurrence habituelle des conjugaisons au féminin se trouve dans les *faqâfîq*, tandis que les *adwâr* et les monologues sont conjugués au masculin en sexe unique. Quand il y a un féminin dans les textes, c'est toujours la personne à laquelle on s'adresse ou de laquelle on parle qui est une femme et jamais le "je" de la chanson. Le sexe du "je" est masculin quand il doit être, mais tous les textes sont construits afin d'éviter

un adjectif direct : ce n'est pas "je" qui est *ḥayrān* ou *ḥazīn* ou *farḥān*, c'est *ʿalbi*, ou *rūḥī*. seul les adjectifs qui ne peuvent pas être placés sur une des métonymies de soi-même, comme *sahrān* (en état de veille, incapable de dormir à cause de l'absence) ou *wahīd* (seul et délaissé) sont laissés au masculin faute de pouvoir être cachés. On trouve pourtant au moins deux types de chansons égyptiennes au début du siècle où le "je" est féminin : les chansons des pièces de théâtre, monologues ou duos dans lesquels l'alternance masculin-féminin est indispensable et d'autre part les chansons grivoises où la féminité est nécessaire pour exciter l'auditoire, toute la délicieuse inconvenance consistant précisément à entendre une femme se montrer aguichante. De même qu'Umm Kulṭūm chante des textes au féminin comme un homme chantant une femme, les chanteurs du début du siècle n'étaient pas embarrassés de chanter des textes où l'interprète est censé être femme, dans la mesure où les chansons n'étaient pas à l'origine écrites pour eux, à l'exception de 'abd al Laṭīf al Banna qui usant de sa voix de fausset chantait parfois des compositions écrites pour lui au féminin (*erḥī s-setāra-lli f-riḥna aḥsan girāna tegrāna/tire le rideau qui donne sur nous pour que les voisins ne nous causent pas de problèmes*, 1923). De nos jours, le compositeur Sayyid Makkāwi reprend une chanson écrite pour la chanteuse libanaise Ṣabāḥ *ʾana hena ya-bn el ḥalāl, la ʾayza gāh wa la kotr-e māl* sans causer de surprise, pas plus que Muḥammad 'abd al Wahhāb chantant *sett el ḥabāyeb* de Fayza Aḥmad, chanson d'amour d'une fille pour sa mère, mais ces deux compositeurs ne font que chanter leurs propres compositions pour des interprètes féminines. L'originalité d'un chanteur comme 'abd al Laṭīf al Banna était de créer des succès écrits pour lui au féminin... Encore aujourd'hui, la chanson au féminin est associée à une idée de légèreté dans laquelle se glisse un petit frisson d'inconvenance. Il ne peut s'agir pour les interprètes respectables que d'une partie limitée de leur répertoire. Le nombre de chansons dans lesquelles figure le féminin dans le corpus d'Umm Kulṭūm est de toute façon très minoritaire. C'est en 1932 qu'Umm Kulṭūm chante les deux derniers textes au féminin de sa carrière : *Lēh telaweʿini* et *enti fakrāni walla nasyāni*, de forme *taqtūqa*.

lēh telaweʿini (Rāmi/Qaṣabgi/1932)

maqhab

lēh telaweʿini w enti nūr ʿēni ēh gara bēnek fel hawa w bēni

lēh telaweʿini?

gusn

lamma ḥabbetek enḡana ḥāli en'adam nūmi w enṣaḡal bāli
w en sakett-waḡdi yenzalam ḥāli éh gara bēnek fel hawa w bēni
léh telawe'ini?

gusn

léh tekāyedini koll-e ma tkallem léh teḥawerfni wel fu'ād sallem
kollé da yehalli 'albi yet'allem éh gara bēnek fel hawa w bēni
léh telawe'ini?

gusn

el ḡarām aṣlo nazara w etmakken wel gamāl yesh̄er wed dalāl yeften
w eḡtemāl bo'dek 'amr moṣ̄ momken éh gara bēnek fel hawa w bēni
léh telawe'ini?

gusn

esma'i š-šāki w erḡami l-bāki 'aḡḡa tūl 'omro 'albo yehwāki
ma ftakar marra lahḡo yensāki éh gara bēnek fel hawa w bēni
léh telawe'ini?

pourquoi me tourmenter alors que tu es la lumière de mes yeux
qu'est-il arrivé à cet amour entre nous, pourquoi me tourmentes-tu?

en t'aimant j'ai langué, perdu le sommeil, torturé mon esprit
si je taisais mon amour je me brimerais, qu'est-il arrivé à cet amour entre nous
pourquoi me tourmentes-tu?

la passion nait d'un regard qui possède
la beauté ensorcelle et la coquetterie envoute
supporter d'être loin de toi m'est impossible
qu'est-il arrivé à cet amour entre nous, pourquoi me tourmentes-tu?

écoute celui qui se plaint et aie pitié de qui pleure
et a passé sa vie à t'aimer de tout son cœur
il n'a jamais pensé que son regard pourrait t'oublier
qu'est-il arrivé à cet amour entre nous, pourquoi me tourmentes-tu?

Cette ḡaḡṡūḡa est dans sa structure une forme évoluée : Une mélodie différente
pour chaque gusn, innovation apportée à l'origine par Zakariyya Aḡmad. De plus,

plutôt que de répéter le *maqḥab* dans son intégralité, seule le second hémistiche de chaque vers est reproduit, une rime différente pour chaque gusn. Le plus frappant dans une telle *ṭaqṭûqa* est le niveau de langue : il s'agit d'un vocabulaire presque classique enchassé dans une armature dialectale. Aucune concession à la langue de la rue, aucun *baṣa* de remplissage, aucun *keda*, *ya nās* qui en appellent au public, évacué de sa position traditionnelle d'observateur. La chanson est toute entière adressée à l'être aimé. On remarque l'unité du niveau de langue employé : c'est une langue dialectale recherchée, faisant appel à des termes classiques, mais sans utiliser de tournures poétiques typiques de la langue des *adwār*. Les phrases sont courtes et aucune image n'excède un hémistiche : c'est là un des apports importants de Râmi, qui en limitant l'unité signifiante à quelques mots permet la compréhension du texte, qui en raisons des étirements propres au chant arabe peut facilement devenir obscur si une idée est trop longtemps laissée en suspens. On ne retrouve aucun des préfixes *b-* de la langue parlée, qui seraient obligatoires devant la plupart des verbes conjugués à l'innaccompli dans le texte. Il est cependant possible de déceler dans cette *ṭaqṭûqa* les marques témoignant que Râmi n'est pas encore parvenu à se libérer des clichés de ses prédécesseurs : une image comme *el ḡarām aṣlo naṣra* ne peut que rappeler le *dawr* "*aṣl el ḡarām naṣra*" de 'abdūh al Ḥāmūli, de même que la l'inversion dans le *maqḥab* de *w bēni* et *fel hawa* afin de permettre la rime en *i* est une technique appelée à disparaître entièrement au profit d'un plus grand respect de la réalité de la langue parlée au cours des années 50.

la *taqtûqa* comme forme noble

La langue des *ṭaqāṭiq* des années 30 est en fait une forme dérivée de la langue du *dawr*, qui disparaît dans les années 30 et dont l'aspect "d'art noble" se transmet dans certaines *taqtûqa* et dans les monologues sentimentaux. Le *dawr* était une forme de chant essentiellement masculin; il ne faut pas comprendre par là que les femmes n'aient pas chanté d'*adwār* : La femme de 'abdūh al Ḥāmūli, Almaz (?-1891), en interprétait à la fin du XIXe siècle, comme Malāk, Nādra, Munira al Mahdiyya et Faṭḥiyya Aḥmad en Egypte et Marie Jubrān au Liban dans la première moitié du XXe siècle, mais il était rare que les *adwār* fussent écrits pour elle, tandis que les *ṭaqāṭiq* faisaient par nature partie de leur répertoire. Avec la disparition, ou du moins le manque de popularité du *dawr* à partir des années 30, il ne reste plus comme seule forme de chanson dialectale

connotée comme "noble" que le monologue, qui permet plus difficilement le *ṭarab*. C'est donc la *ṭaqṭūqa* qui va évoluer et se scinder en un genre double, une *ṭaqṭūqa* noble, et le genre léger ou coquin qui restera en vogue jusqu'aux lendemains de la seconde guerre mondiale avant de disparaître ou de se transformer en chanson courte de type chanson de cinéma. Les innovations, les recherches visant à faire évoluer la *ṭaqṭūqa*, d'en faire le nouveau terrain de recherche en musique sont la preuve qu'au début des années 30, cette forme occupe le terrain occupé précédemment par les *muwaššahāt* et les *adwār*. La *ṭaqṭūqa* peut ainsi se concevoir comme un moule extensible, que l'on peut remplir de paroles légères comme de textes de haute inspiration. La *ṭaqṭūqa* des années 30 est intermédiaire entre la fonction musicale du *dawr* dans les années 20 et précédemment, et ce que sera l'*uḡniyya* dix ans plus tard. Ne disposant pas en raison du manque d'avancement de la technique d'enregistrements de concerts publics des années 30, il n'est pas possible de connaître avec exactitude le temps d'interprétation d'une des ces *ṭaqṭūq* visant à la respectabilité. Les remarques ironiques de la revue Rosa à la fin des années 20, citées par Ni'māt Aḥmad Fū'ād, confirment que l'interprétation des *ṭaqṭūq* est plus rapide que celle des *adwār* et des monologues mais ces remarques ne préjugent pas de l'interprétation des chansons dix ans plus tard. On peut imaginer que l'interprétation des grandes *ṭaqṭūq* du répertoire kaltūmien ressemble aux versions en public de ses chansons courtes de films (versions publiques de *ḡanni-li šwayya šwayya*, *ṣalamūni n-nās*, *ya 'én ya 'én*, *efraḥ ya 'albi*, *ya lélt el 'id*) dans les années 40, en raison de la similitude dans la longueur des textes et leur niveau : ce sont des versions dépassant la vingtaine de minutes, offrant toutes les variations et ornements possibles, visant au *ṭarab*. La chanson kaltūmienne cherche son modèle à la fin des années 30. Elle le trouvera après l'expérience du Septième Art.

II - Les chansons courtes

A/ Présentation

De la fin des années 30 au lendemain de la seconde guerre mondiale, les deux principaux artistes populaires égyptiens, Umm Kulţûm et Muḥammad 'abd al Wahhâb, cherchent leur voie et le moyen d'assurer leur succès, devant le développement du cinéma et des nouveaux moyens de diffusion et de communication. On peut grossièrement distinguer dans leur production entre des chansons courtes, le plus souvent légères quand elles sont sentimentales, mais aussi religieuses ou patriotiques, et des chansons longues, qui sont le dernier bastion de la tradition musicale arabe, le terrain du *ṣarab*. Nous étudierons dans cette première partie les chansons et formes courtes, cinématographiques ou autres, interprétées par Umm Kulţûm des années 30 à la fin de sa carrière, en ne prenant pas en considération les chansons courtes sentimentales antérieures à sa carrière cinématographique.

Umm Kulţûm n'est jusqu'aux années 40 qu'une chanteuse parmi d'autres, connaissant plus de succès que ses collègues, mais encore engagée dans une compétition et jugée en fonction et par rapport aux autres. Les types de chansons qu'elle interprète, malgré leur originalité insufflée par Râmi, et la recherche musicale engagée par ses compositeurs, restent des *adwâr*, des *ṭaqâṭiq* et des monologues. L'apparition du cinéma bouleverse ce paysage, et des genres qui n'étaient apparus que depuis quelques années, comme la "*nouvelle ṭaqṭûqa*", au vocabulaire choisi, disparaissent prématurément avec l'apparition d'un nouveau type de chanson.

C'est une chanson plus proche de la construction occidentale à refrain et couplets mais sans *beṭâna*, avec un orchestre plus développé et des parties instrumentales plus longues et au niveau formel des mélanges de genres : du monologue ou du *mawwâl* à l'intérieur d'une même chanson. On rencontre aussi un plus grand souci d'expressivité, dû aux nécessités de l'expression dramatique. On peut nommer ce genre de chansons la chanson de film, quand bien même elle ne figure pas toujours dans les films, car elle s'inspire d'un modèle, libre et indéfini, né avec le cinéma. Les compilations de chansons cessent de faire figurer la mention *ṭaqṭûqa*, *dawr*, *monologue* en exergue des chansons et annoncent simplement *uġniyya*. La nouvelle forme n'est plus susceptible d'être reconnue comme une forme fixe. On mettra à part les indications qui figurent dans

l'ouvrage de Ni'mât Aḥmad Fu'ād, qui ne correspondent pas aux définitions précédemment données et semblent assez fantaisistes.

La chanson de cinéma est une chanson essentiellement courte, d'une durée n'excédant pas 6 minutes. Concentrée, elle n'est pas en principe destinée à provoquer chez l'auditeur le *ṭarab*. Il n'est toutefois pas entièrement exact de qualifier les chansons antérieures au cinéma et les chansons de films proprement dites (qui coexistent avec des chansons réellement longues à partir des années 40) de chansons courtes, pour au moins deux raisons : la première est que les enregistrements antérieurs aux années 40 sont sans exceptions des enregistrements en studio, qui ne donnent pas une idée précise de la durée d'interprétation en public du texte. Tout au plus peut-on compter le nombre de vers et constater qu'il est en général moins élevé que dans les chansons postérieures aux années 40. D'autre part, certaines chansons de films, courtes et légères, on parfoit fait l'objet de versions en public : la chanson est alors transfigurée et une *ṭaqṭūqa* de film comme *ḡannf-lī šwayya šwayya* devient un sommet du *ṭarab* en se voyant étirée de 6 à plus de 25 minutes. Afin de s'accorder sur une conception de chanson courte et de chanson longue chez Umm Kulṭūm, désignons la chanson courte, qui fait l'objet de ce chapitre, comme soit la chanson de film, soit la chanson patriotique ou religieuse (en langue dialectale dans cette étude), et toute chanson sentimentale qui ne vise pas essentiellement le *ṭarab*. Ces chansons courtes ne font pas l'objet d'une interprétation en public au cours d'un des fameux premiers jeudis du mois, à l'occasion desquels Umm Kulṭūm lançait ses nouvelles chansons longues, qui duraient en moyenne 60 à 90 minutes. L'interprétation en public des chansons courtes n'avait lieu que dans le cas des festivités d'ordre national ou militaire, et il s'est toujours agi de chansons patriotiques. Il est remarquable qu'à partir des années 50, il n'y ait plus de chansons sentimentales en dehors du modèle de la chanson longue, étudiée ultérieurement, et que les seules chansons courtes subsistant soient les chansons patriotiques et religieuses en langue dialectale ou classique. On tentera d'établir la spécificité des chansons en dialecte par rapport à celles de même thème en langue classique, leur raison d'être et leur rôle.

B/ La chanson au cinéma

C'est le compositeur Zakariyya Aḥmad (1896-1961) qui le premier s'attaque à la composition de chansons pour le cinéma, dans le premier film parlant produit par l'Égypte, *unṣūdat al fū'ād*, en 1932. Le film est un échec, les chansons sont trop longues, durant plus de vingt minutes, et l'héroïne du film, la chanteuse Nādra, reste statique devant la caméra comme si elle était sur scène : on constate que les genres traditionnels ne peuvent être simplement imités sur l'écran. Le "chanteur des rois", Muḥammad 'abd al Wahhāb obtient le premier succès en 1934 avec la "Rose Blanche", dans laquelle il jette les bases de la chanson cinématographique : raccourcissement des introductions musicales, disparition de la *beṭāna*, prépondérance des formes évoluées de la *ṭaqṭūqa* avec musique différente pour chaque *ḡuṣn*, se rapprochant du monologue, influence de la chanson théâtrale avec ses duos, son expressivité, les personnages cessent de chanter devant un orchestre et à l'instar de la comédie hollywoodienne se soucient peu d'un accompagnement de musiciens non visibles. Il est à noter que le cinéma égyptien a toujours ressenti un certain malaise à accepter la fiction du personnage chantant dans les situations les plus courantes : malgré le chemin tracé par les films musicaux de 'abd al Wahhāb, le héros des films musicaux est essentiellement un chanteur ou une chanteuse dans le scénario, afin de pouvoir justifier les longues chansons devant un orchestre complet. Les films de Farid al Aṭraṣ sont une parfaite illustration de cette difficulté à envisager la musique "sortant de nulle part", convention de fiction souvent rejetée au risque parfois de devoir prévoir des rôles de chanteurs dans des films où l'intrigue fait de cette insertion de la haute voltige.

Les films musicaux d'Umm Kulṭūm suivent la voie montrée par Muḥammad 'abd al Wahhāb. Si les ouvrages traitant de l'évolution de la chanson arabe ont tendance à attribuer l'évolution des formes aux seuls compositeurs, il convient de ne jamais négliger l'importance des auteurs : Rāmi et Bayram al Tūnisi, Ḥusayn al Sayyid et le "Prince des Poètes" Aḥmad Ṣawqi pour 'abd al Wahhāb, sont autant les créateurs de la chanson cinématographique que les musiciens Qaṣabgi, Zakariyya, Sunbaṭi et leurs successeurs.

Il est nécessaire de réaliser que ces différences de formes, qui peuvent paraître mineures ou sans importance en comparaison avec la liberté de forme de la poésie et des textes de chanson en Occident, sont en Égypte des innovations importantes, dans un contexte d'extrême conservatisme régissant les domaines

concernant la culture et l'expression artistique nationale. Chaque évolution de la forme des chansons égyptiennes, courtes ou longues, est l'expression d'un nouveau besoin de la société égyptienne face à sa musique, une nouvelle conception de la musique populaire. La chanson de film est le vecteur principal de l'accession du plus grand nombre à un type de musique et une catégorie d'interprètes qui n'étaient connus auparavant que par une minorité habitant la capitale.

Victor Saḥḥāb cite à juste titre l'exemple de la chanson *gulli wa la ṭhabbiš ya zēn*, dans le film "Sallāma" (1945) comme un "exemple les plus importants de dialogue musical représentant l'apport de Zakariyya Aḥmad au développement de la chanson arabe et cinématographique en particulier". On peut, en partant de l'analyse de Saḥḥāb, la développer :

gulli w la ṭhabbiš ya zēn (Bayram al Tūnisi/Zakariyya Aḥmad/1945)

Choeur: *gulli w la ṭhabbiš ya zēn éš-e tegúl el 'én lel 'én ?*
U.K: *lamma l-'én tešúf-e ḥabib tgullo w la teḥšáš-e ragib*
ba'id wešálak walla garib w yôm el wa'd-e tšúfak fēn
Choeur: *háda wállah kalám el 'én walláh kalám el 'én lel 'én*
X: *w elli yewáfi lel-maḥbúb be-yôm el wa'd-e 'alēhš-e znúb*
U.K: *yewáfi l-'ahd-e w la yensáh eza kán fiha šefáh w dawáh*
w yáma znúb yeḡfarha-lláh w rabbak walláh rabb-e gulúb
Choeur: *hada howwa l-gúl el maṭlúb w alláh howwa l-gúl el maṭlúb*
X: *gulli w la teḥšáš-e malám ḥalál el gobla walla ḥarám?*
U.K: *el gobla l-gobla l-gobla?*
el gobla en kánet lel malhúf elli 'ala ward el ḥadd-e yeṭúf
yáḥodha bdál el waḥda 'ulúf wa la yesma' len-nás-e kalám
Choeur: *wa la yema'len-nás-e kalám wa la yehša len-nás-e malám*
X: *gulli ya 'álem bel 'ašwág el ḥobb-e ḥelw walla ḥrág?*
U.K: *el ḥobb el ḥobb el ḥobb?*
ya ḥaláwto!
el ḥobb-e ḥaláwto bel gentár yedúgu menha ḡḡár w kbár
ḥaláwa ṭṭúl-e fel a'már eza ma yekúnš-e waráha frág

dis-moi et ne me caches pas mon joli, que dit l'oeil à l'oeil ?
quand l'oeil voit son amoureux, il lui dit : ne crains pas les curieux
que tu reviennes bientôt ou plus tard

* : *in al sab'a al kibár fil mísiqa al 'arabiyya al au'ásira*, Beyrouth 1987, pp 109-111, au cours du chapitre consacré à Zakariyya Aḥmad.

ou te voir le jour où tu promets de rentrer ?

*c'est bien là le langage des yeux, le langage d'un oeil à un oeil
celui qui est fidèle à son amant n'a-t-il commis aucune faute le jour de la
promesse ?*

*qu'il remplisse sa promesse et ne l'oublie pas si elle est guérison et remède
ô combien Dieu pardonne de fautes et le Seigneur est seigneur des coeurs
c'est bien ce qu'il fallait dire, par Dieu c'est bien ce qui était demandé
dis-moi et ne crains pas de reproches, le baiser est-il licite ou interdit ?
le baiser le baiser le baiser ?*

*le baiser s'il est pour qui en a besoin, qui tourne autours de la rose des joues
qu'il en prenne plutôt mille qu'un seul et qu'il n'écoute pas ce que disent les
gens*

*dis-moi toi qui connaît les désirs, l'amour est-il douceur ou bien brûlure ?
l'amour l'amour l'amour ?
comme il est doux !*

*la douceur de l'amour se compte à la tonne, les jeunes la goûtent comme les
vieux*

c'est une douceur qui dure toute la vie si la séparation n'est pas écrite

La chanson est parfois appelée "al fawazîr", les devinettes, en raison de sa construction qui rappelle les devinettes de Ramadân, énigmes dont la réponse se donne en vers. Umm Kulţûm répond à chacune des quatre questions sur l'amour posées par le choeur ou l'un des membres du choeur (dans le film ce sont les voyageurs de la caravane qui transportent l'esclave Sallâma, dont Umm Kulţûm joue le rôle, qui forment le choeur). Le modèle de cette chanson est sans précédent dans la chanson arabe. Tout aussi intéressante est la langue choisie par Bayram al Tûnisi. Le film se déroulant à l'époque abbasside, les chansons en dialecte adoptent une facture bédouine dont on repère vite les égyptiannismes, principalement dans le rythme de la phrase : les -e euphoniques correspondent au rythme égyptien, la structure de la phrase est entièrement égyptienne. Il s'agit d'une version du dialecte égyptien dans laquelle la prononciation du qâf devient le "g" dur, les *da* remplacés par *hâda* et le préfixe *b-* supprimé. Une imitation de dialecte bédouin aisément compréhensible par le public. Toutes les chansons du film Sallâma sont écrites dans ce même "bédouin de fantaisie", et il est remarquable que lors de l'interprétation en public de la chanson *gannî-li šwayya šwayya* tirée du film, Umm Kulţûm ait rétabli une prononciation cairote du *gim*,

tout en gardant le "g" dur pour le *qáf*, tandis que le *gím* est bien prononcé *jím* dans la version d'origine. Bayram al Túnisi écrivit par la suite l'ensemble des opérettes des films de Farid al Aṭraš au cours desquelles les héros font le tour du monde arabe et chantent plusieurs dialectes. Ces textes sont intéressants pour observer la perception des autres dialectes par les Egyptiens et dans quelle mesure ils sont "réinventés" pour être à la fois compréhensibles et coller à l'idée que le public s'en fait.

L'apport fondamental de la chanson de film dans l'évolution des thèmes et de la langue est à la fois comparable et différent de l'apport du théâtre à la chanson arabe. La chanson de théâtre est entièrement insérée dans l'action dramatique, comme un air d'Opéra, le texte faisant allusion aux événements de la pièce et aux noms des personnages. La chanson ne peut que rarement être sortie de son contexte. Dans le cas de la chanson de cinéma, la raison d'être de la chanson est intermédiaire entre la chanson sentimentale classique et le rôle dramatique : la chanson correspond à un genre de situation, en rapport avec les événements du film, mais compréhensible et utilisable en dehors. C'est à travers la chanson de cinéma que la chanson égyptienne trouve son application à tous les événements de la vie : si tous les Arabes peuvent trouver à une situation donnée des vers de chanson égyptienne, c'est parce que le cinéma a créé un genre de chanson faciles à répéter, réutilisables et détournables au gré des besoins. Une chanson comme "*ḥ-aʿáblo bokra*" (Rámi/Sunbáṭi, in "Faṭma", 1946-1947) ne peut-être qu'une chanson de film, et correspond parfaitement au rôle de la chanson de cinéma :

ḥ-aʿáblo bokra w baʿd-e bokra w baʿd-e baʿdo aʿul-lo bokra
ḥ-aʿáblo bokra
ya ʿeni ṭíbi laʿét ḥabíbi w kán naṣíbi aʿáblo bokra
aʿul-lo ahlan yeʿul-li sahlán w yefût nahárna men ḡér ma nedra
w lamm-afúto aʿul-lo bokra ḥ-aʿáblo bokra...

je le rencontrerai demain, et après demain, et après après je lui dirai à demain
je le rencontrerai demain
guéris ô mon oeil, j'ai trouvé celui que j'aime
c'est ma destinée de le voir demain
je lui dirai bonjour et il me répondra
et la journée passera sans qu'on s'en aperçoive
et en partant je lui dirai à demain, je le rencontrerai demain

L'entrain du texte dénote une influence de Bayram al Tûnisi sur Râmi, qui oublie un instant les malheurs du cœur et adopte une langue plus populaire. On remarque ainsi un cliché habituel des *adwâr* et des *ṭaqāṭiṣq* anciens, comme "*ṭibi ya 'eni*", qu'il faut rapprocher de l'expression "*'éno malyâna*", être satisfait, content : l'oeil qui a tant guetté son amoureux peut se reposer de sa quête. Les autres situations que l'on rencontre dans les chansons des films d'Umm Kulṭûm sont par exemple la veille du départ, *bokra s-safar*, demain c'est le départ, (Râmi/Zakariyya Aḥmad in "*Danânir*", 1939-1940), la promenade en bateau, *gamâl ed-dunya* (Râmi/Zakariyya Aḥmad, in "*Faṭma*", 1946-1947) :

*gamâl ed-dunya yehlâ-li w ana weyyâk w sâ'et el 'orb tehnâ-li ma dont-e ma'âk
ya maḥla l-fosḥa fel mîna w mûg el baḥr-e ḥawalîna...*

*la vie est belle avec toi et je suis heureuse tant que je suis à tes côtés
comme il est agréable de se promener dans le port
les vagues de la mer nous entourent*

ou encore la chanson de mariage (d'un registre trop populaire, les chansons de mariage ne faisaient pas partie du répertoire naturel de la chanteuse. Elle ne chante une telle chanson qu'à l'occasion de son propre mariage dans le film *Faṭma*. C'est sans doute un des seuls exemples de *'arûs* chantant à son propre *faraḥ* dans le cinéma arabe...), la chanson de célébration du 'id al Fiṭr, *ya l'elt el 'id*, le retour au pays *'ala baladî l-maḥbûb waddîni*, le salut du réveil au matin *ya ṣabâḥ el ḥér yalli ma'âna*... Ces chansons correspondent en partie aux chants populaires de la vie quotidienne, mais traités par les plus grands musiciens et paroliers, diffusés par tous les média et devenant un élément de la culture populaire commune à tous les Arabes, là où une chanson folklorique ne jouissait que d'une diffusion limitée. Une étude de la chanson de film égyptienne entre les années 1940 et les années 70, fin de l'âge d'or, ne pourrait manquer de montrer en quel mesure la disparition des chants populaires et des chants de corporation à la ville est remplacée par la quantité de "chansons de situation" produites par le cinéma. Toutes ces chansons de films peuvent être sorties du contexte dramatique du scénario dans lequel elles ont leur utilité, pour être ressorties en toute occasion où le texte correspond à une situation vécue. Elles s'écoutent de nos jours comme un résumé ou un condensé d'une des tendances les plus populaires de l'art lyrique arabe. Bien plus que les chansons des opérettes ou des pièces de la même époque, peu diffusées et trop limitées à une situation dramatique très précise,

l'universalité des chansons de films permet leur entrée dans la culture populaire arabe commune.

C/ La chanson patriotique

Il faut d'abord remarquer que le rôle national d'Umm Kulţûm ne se limite pas à ses seules chansons patriotiques, à ses seuls hymnes d'amour à l'Egypte ou ses odes aux dirigeants, de Fû'ád à Nasser. La voix d'Umm Kulţûm fut un des instruments de diffusion du Nassérisme, de même qu'Umm Kulţûm est redevable à la révolution égyptienne de la longévité de sa carrière et de la diffusion de son art. On a déjà dit qu'elle était plus qu'une chanteuse. On se souvient de Nasser déclarant que la voix d'Umm Kulţûm était le seul élément qui lui donnait le courage de résister lors de son incarcération par les Israéliens au cours de la guerre d'indépendance de 1947. Umm Kulţûm était déjà un instrument de propagande utilisé par tous les bords au lendemains de la seconde guerre mondiale : sa voix était utilisée par la BBC pour attirer les auditeurs du Moyen-Orient, les dirigeants évitaient toute déclaration les premiers jeudis du mois, qui seraient passées inaperçues avec le concert mensuel de la diva. Les autorités anglaises firent pression pour obtenir l'interdiction de diffusion sur les ondes nationales de sa chanson "as-sûdân" (1946), *qaşida* écrite par Ahmad Şawqi exaltant l'union entre les deux peuples égyptiens et soudanais.

Au delà des anecdotes, innombrables, visant à montrer le rôle privilégié qu'a occupé et occupe toujours Umm Kulţûm parmi les artistes arabes, on voit que cette chanteuse représente ce que l'on pourrait appeler un phénomène artistique national, c'est à dire une forme d'expression artistique entièrement ancrée et instruite dans la patrimoine et la tradition, mais collant aux évolutions du pays et les précédant pour traduire et porter les aspirations de la Nation. L'art d'Umm Kulţûm est un art national, et par conséquent un objet de fierté et de légendes: si leur veracité est sans intérêt, les légendes qui tournent autour de la personne Umm Kulţûm sont intéressantes pour ce qu'elle traduisent de déférence envers un personnage qui, à la fin de sa carrière, quitte le monde humain pour devenir une divinité de plus dans le panthéon égyptien; les Egyptiens et les Libanais croient fermement qu'elle aurait brisé un micro par la force de sa voix au cours d'un concert, les Naghrebins sont persuadés qu'elle fit assassiner sa rivale Asmahân, tous jurent que son fameux mouchoir renfermait une boule d'opium... Le cortège d'anecdotes autour de la chanteuse ne fait que grandir alors qu'aucun artiste actuel n'atteint une renommée comparable. Il faut remarquer l'extraordinaire conservatisme de la société arabe en matière de musique : les chansons des années 30 et 40 de l'ensemble des interprètes de la

génération d'Umm Kulţûm sont diffusés quotidiennement sur l'ensemble des radios arabes sans que les auditeurs ne semblent se lasser. Le seul discours entendu sur cette répétition infinie des mêmes chansons vise à démontrer l'unicité du phénomène Umm Kulţûm et l'impossibilité de ne jamais pouvoir réentendre une chanteuse de ce niveau. Cette chanteuse est perçue comme un des rares et seuls objets de fierté indiscutable de la Nation Arabe sur le plan culturel au XXe siècle, faisant après sa mort l'unanimité.

Le succès d'Umm Kulţûm est inséparable de la marche vers l'indépendance de l'Égypte, inséparable de la richesse et du développement économique de l'Égypte. Elle est un phénomène au-delà de sa voix, mais parce qu'elle est un symbole. La voix d'Umm Kulţûm, si sublime qu'elle puisse être, n'a pas suffi à faire d'elle Umm Kulţûm. Son ascension et son accession au mythe est la résultante de beaucoup de chance, de beaucoup d'intelligence dans la façon de mener sa carrière, et par dessus tout de circonstances politiques et économiques particulièrement favorables. La chanteuse a eu la chance de commencer sa carrière à l'époque à laquelle apparurent les media modernes dans l'Orient Arabe, dans le seul pays ayant la puissance économique permettant de faire rayonner son art. Elle fut ensuite portée, comme dans une seconde naissance, par l'onde de choc du Nationalisme Arabe et du Nassérisme tout comme le Nassérisme fit d'elle une de ses machines de guerre, l'utilisant non seulement pour affirmer la supériorité culturelle de l'Égypte dans un domaine aussi sensible parce qu'aussi populaire que la chanson, y compris la chanson sentimentale, mais aussi au premier degré en lui offrant une fonction d'ambassadrice itinérante de la République Arabe Unie (la chanteuse était titulaire d'un passeport diplomatique) au lendemain de la défaite de 1967 pour aller collecter des fonds dans l'ensemble des pays arabes.

La chanson patriotique en langue dialectale

Une fois remarqué que le "nationalisme" d'Umm Kulţûm n'est pas uniquement une affaire de chansons patriotiques, mais aussi une dimension inhérente à son personnage, on peut tenter de cerner les caractéristiques générales des chansons patriotiques en langue dialectale qu'elle interpréta au cours de sa carrière. Les chansons patriotiques sont un genre récent dans la chanson égyptienne, qui s'est développé dans la seconde moitié du XXe siècle jusqu'à devenir de nos jours une "figure imposée" pour tout artiste qui désire réussir en Égypte (la

télévision diffuse tous les jours, et particulièrement lors des journées souvenirs d'événements militaires, des chansons patriotiques filmées et mises en scène, dans lesquelles on retrouve des chanteurs de charme sanglés dans un uniforme, ou des chanteuses comme Šādyā qui semblent emportées par la passion de la patrie en versant des larmes sans doute sincères). Non pas que le genre n'ait pas de précédent : des hymnes au dirigeants du XIXe siècle aux *adwār* à double sens de Muḥammad 'uṭmān en passant par les chansons de Sayyid Darwiš au lendemain de la "révolution" de 1919, on a toujours exprimé des sentiments politiques et patriotiques sur de la musique. La nouveauté du genre s'exprime de plusieurs manières : d'abord par la diffusion officielle et l'usage qui en est fait en vue de propagande, pour le régime ou pour le pays tout entier. D'autre part par l'apparition d'une chanson à but d'éducation civique avoué, fonctionnant comme un appel au peuple. Enfin, par l'emploi de la langue dialectale dans les chansons patriotiques à partir des années 50, dans un cadre tout autre que les poèmes satyriques de contestation qui par nature s'écrivent en langue dialectale mais ne jouissent pas d'une diffusion officielle.

On remarque à la consultation du corpus des textes des chansons d'Umm Kulṭūm qu'elle n'enregistra de chansons patriotiques qu'à titre exceptionnel avant la seconde guerre mondiale : le thrène du leader nationaliste Sa'ad Zaglūl, *qašīda* écrite par Rāmi en 1927, et deux poèmes d'Aḥmad Šawqi en l'honneur du roi Fārūq en 1936 et en 1938. Ce n'est qu'à partir de la première guerre israélo-arabe et des derniers soubresauts du colonialisme anglais qu'apparaît, avant la révolution, une nouvelle vague de chanson patriotiques, toutes l'oeuvre de Rāmi et d'Aḥmad Šawqi ou de Ḥāfiz Ibrāhīm (*Miṣr tataḥaddaṭ 'an nafsiha*, 1951). Ce sont des *qašā'id* et des *anāšīd*, en langue classique, des odes à la terre natale où la dimension militaire n'apparaît pratiquement pas. Ce n'est qu'à partir de la révolution et plus précisément à partir de la nationalisation du Canal de Suez et de "l'agression tripartite" qu'apparaît la chanson patriotique comme un genre indispensable dans la carrière des chanteurs égyptiens. Les autres vedettes de l'époque n'échappent pas plus qu'Umm Kulṭūm à la règle, d'autant plus que l'engagement est généralement sincère, l'enthousiasme du Panarabisme étant le meilleur vecteur de la diffusion des arts populaires égyptiens à travers le monde arabe et éventuellement l'ensemble du Tiers-Monde entre Bandung et la fin des années 70. La période 1954-1958, qui est la période la plus fertile en chansons patriotiques chez Umm Kulṭūm est aussi la période pendant laquelle elle ne présente aucune nouveauté dans le domaine de la chanson

ʿúm be 'imán w be rûḥ w ḍamír dūs 'ala koll eṣ-ṣa'b w sir

U.K : ebni w zawwed men angádak ebni le waṭanak w le awládak
fakkar, ebḥas, ezra', ṣanna', koll-e muḡáhed ha-ynûl amalo
rabbena muš ha yeḍayya' abadan agr-e mukáfeh yetʿen 'amalo
ehla^ʿ, ḥadded, enteg, ṣaddar, ḥalli bládak teʿwa w tekbar
ʿúm be 'imán w be rûḥ w ḍamír dūs 'ala koll eṣ-ṣa'b w sir
(refrain)

yalli banét el haram ʿabl ez-zamán be zamán
w banét lena f-'aṣrena es-sadd-e fe Aṣwán*
kammel le magd el watan w ebni kamán w kamán
ḥalli l'amal bel 'amal yeṣbah wuḡúd mamdúd
da-nta ma fiš ya baṭal ma'danak ensán

ʿúm be 'imán w be rûḥ w ḍamír dūs 'ala koll eṣ-ṣa'b w sir
(refrain)

kollena gundi fe koll-e midán hena w henák w f'ayy-e makán
ez-zurrá' weyya ṣ-ṣunná' ahl el 'elm ma' el fannán
zayy-e ma maléna ḥuʿúʿ mašrú'a neddi waṭanna hʿúʿo kamán
enwi, sammi, ṣalli, kabbar, tewṣal fôʿ el mu'giza w aktar
ʿúm be 'imán w be rûḥ w ḍamír dūs 'ala koll eṣ-ṣa'b w sir

lève-toi avec foi, en ton âme et conscience, écrase toute difficulté et va !
seul le droit de ton pays t'importe, il te demande beaucoup d'efforts
écrase toute difficulté et va !

fais encore un effort dans ton travail, le dévouement à la tâche est notre credo
lève-toi avec foi, en ton âme et conscience, écrase toute difficulté et va !

construis et ajoute à ta gloire, construis pour la Patrie et tes enfants
pense, cherche, plante, fabrique, tout combattant sera récompensé
Dieu ne fera jamais perdre son salaire à qui lutte et excelle en son art
crée, décide, produis, exporte, fortifie et fait grandir ton pays
lève-toi avec foi, en ton âme et conscience, écrase toute difficulté et va !

toi qui a construit les pyramides longtemps avant le Temps
toi qui nous a construit à notre époque le barrage à Assouan
achève la gloire de la Patrie, construis encore et encore

* : Bien que s'écrivant avec un *sin* "Aswán", le nom de la ville se prononce "Aṣwán" comme s'il était écrit avec un *šad*.

*fais que l'espoir par le travail devienne présence perpétuelle
toi qui es un héros, il n'y a personne de ton étoffe
lève-toi avec foi...*

*nous sommes tous un soldat sur chaque place, ici, là-bas, et partout
les cultivateurs avec les ouvriers, les scientifiques avec les artisans
comme nous avons obtenu nos droits légaux, donnons son dû à la Patrie aussi
désire, nomme, prie, dis que Dieu est grand
tu atteindras le miracle et même plus
lève-toi avec foi...*

Comme la plupart des chansons nationalistes, cet hymne ne suit pas un modèle fixe, ressemblant à une *uġniyya* sentimentale à quatres couplets et refrain mais en ne gardant ici que trois couplets. Le refrain, qui commence la chanson, n'est interprété que par le chœur, tous les couplets se terminant par le même vers, qui est aussi le premier et le dernier du refrain. La phrase musicale de la seconde partie du vers dans le couplet est la même que la fin du refrain, mais la chanteuse commence le vers sur une mélodie différente de celle du chœur, qui se répète dans tous les couplets. C'est une forme qui rappelle plus ou moins la *ṭaqṭūqa* mais toute ressemblance n'est que formelle. Malgré un texte assez long, la chanson est fort courte (moins de 6 minutes) dans son enregistrement disponible. aucune phrase n'étant répétée, ce qui est peu courant dans les chansons d'Umm Kulthūm, basées sur la reprise et la variation. C'est là une des caractéristiques des chansons patriotiques que de ne laisser aucune place au *ṭarab* et aux fioritures du chant arabe. Ce sont les seules chansons pour lesquelles le texte est plus important que la manière dont il est chanté. La mélodie est prenante et facile à retenir, sans grande recherche musicale mais efficace et propre à être chantée par tout auditeur.

La langue dialectale de cette chanson est symbolique de l'irruption de "l'arabe de presse" dans la langue parlée courante, de l'apparition et de la "dialectisation" d'un stock important de mots et d'expressions qui après avoir été lus pendant des générations dans la presse quotidienne ont fini par rompre le barrage de la diglossie et venir s'installer dans la langue quotidienne. L'exemple le plus clair de ces termes devenus partie intégrante du dialecte est la suite d'impératifs lancés au peuple qui doit dans toutes ses composantes les comprendre. Si l'auteur n'était pas sûr que l'ouvrier et le paysan soient à même

* : disponible sur cassette Sono Cairo 82025, vendue en Egypte. Non distribué en France.

de les comprendre, il ne les aurait pas employés. Ce sont les termes des éditoriaux de Haykal que l'on retrouve dans la chanson de 'abd al Wahhâb Muḥammad: produire, exporter, créer, fabriquer, etc. On remarque dans le dernier couplet que les paysans *fellaḥīn* sont devenus des *zurrâ'*, cultivateurs, conformément à la dénomination journalistique. Le temps le plus employé dans ce texte est à l'évidence l'impératif. L'emploi de l'impératif est rare dans les chansons sentimentales en dehors des exhortations à l'être aimé. Ici, la chanson entière est une exhortation au peuple égyptien.

Le choix du dialecte pour une chanson fonctionnant comme une exhortation n'est pas innocent. En effet, on constate que les chansons patriotiques en langue classique sont plus des odes d'ordre général à l'Égypte et à sa beauté que des appels au peuple. La chanson d'Umm Kulṭûm vise avant tout à faire passer un mot d'ordre. C'est ainsi que toutes les chansons dédiées personnellement à Nasser et qui touchent au culte de la personnalité sont en langue dialectale, tandis que les évocations de la beauté du paysage égyptien sont souvent en langue classique (on peut citer comme contre-exemple la chanson "*ṭûf w šûf*" ('abd al Fattâḥ Muṣṭafa/Sunbâṭi/1967 à la suite de la défaite), exemple cependant unique de *zagal* dédié à la seule Égypte, du moins dans ses premiers couplets, le dernier étant tout entier destiné au *za'im*).

Le vocabulaire habituel des chansons sentimentales n'est pourtant pas suffisant pour appeler les forces vives du pays : il est donc nécessaire d'emprunter du vocabulaire à l'arabe classique, mais ce n'est pas le même vocabulaire classique que l'on emploie dans les chansons dialectales et dans les *qaṣā'id* : d'une part on utilise le vocabulaire de la poésie néo-classique, à l'exemple de Šawqī et de Ḥāfiẓ Ibrāhīm, vocabulaire réservé à la masse (grandissante) des citoyens ayant eu l'occasion d'étudier, qui font d'Umm Kulṭûm une chanteuse des intellectuels, se reconnaissant dans la langue qu'utilise l'artiste pour chanter la Patrie, et d'autre part les auteurs d'Umm Kulṭûm utilisent la langue que l'on qualifie d'arabe moderne, d'arabe de presse, afin de faire passer un message plus impératif dans le reste de la population.

La syntaxe du texte, comme dans les chansons sentimentales de l'auteur qui seront étudiées ultérieurement, est en accord avec la syntaxe dialectale de l'égyptien : l'ordre sujet/verbe/complément est respecté, la conjugaison utilise l'inaccompli avec le préfixe *ha* pour marquer un futur, et si l'on ne retrouve pas de préfixe *b-* c'est qu'il n'y a pas de verbes à l'inaccompli susceptibles d'être préfixés : le seul verbe est *neddi*, dans le troisième vers du dernier

couplet, et la forme de base est utilisée en raison de la valeur modale de la conjugaison, qui correspond à un "fal nu'ṭi" en arabe classique. Mais si le moule est un moule dialectal, le message est exprimé dans une langue vide d'expressions ou d'images populaires, mais semblant plutôt un assemblage des slogans que l'on peut lire sur les calicots placés dans les rues du Caire.

Les thèmes patriotiques

Les thèmes des chansons patriotiques d'Umm Kulṭûm varient naturellement en fonction des événements vécus par la Patrie. En ne considérant que la période nasserienne on trouve avant 67 les thèmes suivants : l'hymne à la révolution ("suwwâr wel âher mada suwwâr", révolutionnaires jusqu'au bout, 1961), l'ode au dirigeant (la chanson "ya Gamâl ya misâl el waṭaniyya", Gamâl, modèle de patriotisme, 1956 et 1963*, écrite par Bayram al Tûnisi, ou "ez-za'îm wes sawra", le leader et la révolution, écrite par 'abd al Fattâḥ Muṣṭafa, 1963), le barrage d'Assouan ("ḥawwelna magra n-nîl", nous avons dévié le cours du Nil, 1965), et enfin l'hymne pur à la Patrie, aux allusions martiales, dont le meilleur exemple est le naṣîd "wallâḥ zamân ya selâḥi" (Ṣalâḥ Jahîn/Kamâl al Tawîl/1956) :

wallâḥ zamân ya selâḥi eṣṭaṭ-e lak fe kefâḥi
entaṣ w 'ûl ana ṣâḥi ya ḥarb-e wallâḥ zamân...

*ça fait longtemps, mon arme, tu m'as manquée dans le combat
parle et dit que tu es là ô guerre, ça fait longtemps*

qui fut prit comme hymne officiel de la République Arabe Unie. Dans l'ensemble des chants patriotiques de l'époque nassérienne précédant la défaite, la référence à la révolution est constante. Le ton incite à la fierté vis-à-vis des grandes réalisations et constructions, chaque mention d'une classe sociale étant une allusion aux réformes politiques : aux paysans la réforme agraire, aux ouvriers l'effort d'industrialisation, aux intellectuels le rôle-phare dans le monde arabe. Après la défaite, on ne trouve pas de chant de lamentation, si ce n'est indirectement la chanson sentimentale en arabe classique "al aṭlâl", les ruines, qui bien que chantée en 1966 pour la première fois fut souvent reprise par la suite, et toujours comprise comme une allusion à la défaite. "ûm be

* : suite à un attentat contre Nasser en 56, perpétré par les Frères Musulmans, la chanson fut écrite par Bayram, puis rechantée sur un texte différent dix ans plus tard.

'imān" représente bien le ton des chansons suivant la défaite, qui perdent leur allusions à la Révolution et à l'Arabité pour retrouver un pharaonisme oublié dans les années d'union et de leadership incontesté du monde arabe : allusion aux pyramides et à la nouvelle pyramide qu'est le Haut-Barrage. Plutôt qu'un laudatif des accomplissements depuis la révolution, ce texte appelle à la construction du pays et à un prolongement de l'effort déjà consenti. Les références religieuses ne doivent pas être prises pour une nouveauté découlant d'une nouvelle orientation du régime après la défaite : de même que la chanteuse a toute sa vie interprété des *qasā'id* religieuse, et de très rares textes religieux en langue dialectale, comme *el 'alib-e ye 'ša' koll-e gamil* (Bayram al Tūnisi/Sunbāṭi/1972), ses chansons nationalistes ne manquent pas d'allusions, toujours discrètes, à la religion, présentées comme des allusions à Dieu sans référence explicite à l'Islam, dans une volonté d'unification de la Nation.

La vague des chansons nationalistes reprit à la suite de la guerre de 1973, sans Umm Kultūm qui avait alors quitté la scène, avec des chanteurs comme 'abd al Ḥalīm Ḥāfiṣ. Ce type de chansons est maintenant couramment pratiqué, et concourt au cloisonnement des genres qui frappe la chanson égyptienne, chaque artiste devant faire ses preuves dans la chanson courte et dans la chanson longue, dans la *ḥafifa* et la *te'fila*, la chanson sentimentale et la chanson patriotique, sans que les moindres signes d'innovation ne se fassent, jusqu'à présent, ressentir.

III-La chanson longue sentimentale

A/ Les caractéristiques générales

Raccourcissement des textes, généralisation d'un modèle issu de la taqtûqa, expressivité et tentatives de mise en forme dramatique ne sont pas les seules voies suivies par l'évolution de la chanson égyptienne à partir de l'apparition du cinéma. Alors même que se dessine cette chanson cinématographique, inventée par Muḥammad 'abd al Wahhâb et parfaitement exprimée par les chansons d'Umm Kulṭûm, un genre inverse vient contre-balancer l'entrée de la chanson arabe dans l'ère de la variété. Ce genre inverse ne sera pratiqué à de rares exceptions près que par les deux géants de la musique arabe de grande diffusion dès les années 40, Umm Kulṭûm et 'abd al Wahhâb : c'est la chanson longue.

Ces deux artistes, dont la renommée précède le cinéma, l'élargissent par le cinéma et se font connaître par ce moyen dans tout le monde arabe par le plus grand nombre. Ils sont aussi les premiers à abandonner le cinéma à la fin des années 40, alors même que l'industrie est devenue florissante et que l'Égypte commence d'inonder les pays voisins de ses productions. Toute une génération d'artistes formés à la vieille école du chant religieux pour les uns et des cabarets et casinos pour les autres (parfois les deux), se lancent dans cette aventure et ne l'abandonnent que dans les années 70. Umm Kulṭûm et Muḥammad 'abd al Wahhâb, qui ont montré la voie de l'*uḡniyya sinemâ'iyya*, ont sans doute compris que si la chanson égyptienne se limitait maintenant à la chanson cinématographique, il y avait danger pour la chanson égyptienne de grande diffusion de se limiter à un modèle léger, et ainsi d'une baisse de niveau généralisée du chant égyptien : plus de *qaṣâ'id* obtenant un large succès populaire et plus de *ṭarab*. Il faut noter que ce sont les seuls artistes à avoir fait figurer des chansons en langue classique dans l'ensemble de leurs films à de rares exceptions près ('abd al Ḥalim Ḥâfiẓ chantant "*gi'tu la a'lamu min ayna*" dans "*Al Ḥatâya*", 1962, ou une chanson d'Asmahân dans son dernier film "*Ġarâm w Intiqân*" en 1944). Tout le domaine de la chanson classique leur étant laissé, il leur reste à inventer une nouvelle forme de chanson classique mais modernisée, sans reprendre les anciens modèles de la *taqtûqa*, du *dawr* ou du monologue quand il s'agit de chanson en langue dialectale, formes balayées par la chanson de film, mais une forme qui deviendrait le dernier récipiendaire de l'esprit même du chant arabe : le *ṭarab*.

Les chansons de film sont des chansons de grande consommation trop rapides et trop rapidement écoutées pour produire un effet de *ṭarab* lors de leur audition (à moins d'être entièrement transformées lors d'interprétations en public, comme "*ḡanni-li šwayya šwayya*", devenant alors pratiquement des chansons longues du type qui va être étudié ici). La raison d'être de la chanson longue est de fournir un cadre qui contrebalance la chanson plus ou moins légère des films, d'offrir un support au genre noble, qui comprenne la leçon de la désaffection du public pour les anciens modes du *ṭarab*, mais qui permette de perpétuer cette tradition essentielle de la musique arabe.

L'apparition de cette chanson longue est consécutive à la transformation-disparition de la *ṭaqtûqa* et à la création de la chanson de film, mais le vide qu'elle comble est autre : il s'agit de trouver un nouveau moule pour la chanson sentimentale noble, une forme propre à générer le *ṭarab* et permettre l'exécution de toutes les virtuosité du chant arabe, un cadre pour les variations et les *taqâsim* qu'interdit par définition la chanson de cinéma, une forme de chanson faite pour les concerts publics perpétuant la tradition en la transformant.

Il n'est pas possible de donner de date exacte de l'apparition de la chanson longue ni même de déterminer de façon rigoureuse dans quelle catégorie une œuvre doit se placer. La chanson considérée dans cette étude comme la première chanson longue est "*fâker lamma kont-e ganbi*", 1939, long monologue comportant des semblants de refrains, qui en raison de sa structure et de la longueur du texte semble marquer une palier dans l'écriture de la chanson égyptienne. On peut de même prendre comme référence le poème "*uḡkurini*", qui bien qu'en langue classique ne peut être considéré comme une *qasida* et représente plutôt la version classique de l'*uḡniyya* dialectale en formation. La plupart des chansons des années 40 écrites par Ahmad Râmi et composées par Ryâd al Sunbâṭi existent en deux versions, une d'une douzaine de minutes et une autre dépassant les 20 ou 25 minutes. Ce sont des chansons que l'on peut qualifier de "mi-longues", mais qui dans leur exécution et leur forme appartiennent au genre décrit ici comme chanson sentimentale longue.

La forme

Cette chanson longue est une nouvelle forme, aussi bien du point de vue musical que du point de vue de l'écriture, et comme la chanson de cinéma, elle naît d'un mélange des genres, mais ne vise pas au même but que la nouvelle chanson

véhiculée par le cinéma. Sa longueur est un phénomène vocal avant d'exprimer une réelle longueur des textes : la plupart des chansons longues antérieures aux années 60 pourraient être chantées en une dizaine de minutes, mais ce n'est pas seulement grâce à la répétition que l'exécution du morceau dépasse l'heure, mais aussi en raison de l'insertion au cours du chant de parties exclusivement instrumentales, entre les phrases et entre les couplets, comme autant d'introductions se plaçant au début de chaque couplet en plus de l'introduction générale de la chanson.

On peut d'ailleurs se demander si l'inflation de phrases instrumentales dans la chanson longue ne vise pas à faire connaître le compositeur à travers la célébrité de l'interprète. Cette démarche est claire à partir des années 60 quand la coopération entre Umm Kulṭûm et Muḥammad 'abd al Wahhâb provoque la nécessité pour chacun des deux artistes de marquer une chanson de leur empreinte et de gagner la bataille de la célébrité, d'où le formidable développement et allongement des introductions musicales, devenues laboratoire d'expérimentation et de recherche musicale arabe. Le compositeur tente, principalement dans les années 60, de "gagner la partie" avant que la chanteuse n'ait ouvert la bouche. C'est là une complète transformation de la notion de compositeur dans la musique arabe qui va de pair avec une sacralisation de la mélodie fixée au dépens de l'improvisation qui était jusqu'à l'époque du cinéma l'âme du chant arabe. On voit d'ailleurs apparaître de nouveaux titres qui font du *mûsiqî*, musicien du début du siècle un *mulaḥḥîn*, compositeur, puis un *mûsiqâr*. Muḥammad 'abd al Wahhâb se présente alors comme "*mûsiqâr al agyâl*", musicien des générations, et Balîḡ Ḥamdi le "*mûsiqâr al ṣabâb*", musicien de la jeunesse.

De même que la chanson de film est un développement de la *ṭaqṭûqa* et se présente souvent comme une chanson de forme *taqtûqa* dont la différence avec le modèle du début du siècle doit être essentiellement cherchée dans les thèmes, la musique et la façon d'utiliser le moule plutôt que le moule lui-même, la chanson longue est essentiellement dérivée du monologue, auquel elle emprunte la richesse musicale, parfois la progression dramatique, le fait de "raconter une histoire", mais surtout cet aspect d'un moment de réflexion, d'une interrogation de soi-même et de l'amant sur une relation amoureuse. La chanson longue emprunte sa raison d'être au monologue, sa langue dérive de la langue du *dawr*, mais sa construction hésite entre deux modèles, qui sont un monologue à phrases répétées (musicales aussi bien que textuelles) et la *ṭaqṭûqa* sur-développée, en adoptant le système des refrains et des couplets.

La forme idéale qui emporte la suprématie à partir des années 50 est une chanson d'une trentaine de minutes en enregistrement en studio, durant plus de soixante minutes lors de l'interprétation en public au cours de l'un des premiers jeudis du mois. Elle commence par une longue introduction musicale, jouée par un orchestre qui n'a plus qu'un lointain rapport avec le *taht* originel, composé dans les années 50 d'une vingtaine de musiciens, parmi lesquels priment les violons. Le *'ūd* se fait peu entendre, victime d'une inflation instrumentale qui culmine dans les années 60 avec une quarantaine de musiciens et l'introduction d'instruments occidentaux comme accordéon, orgue, guitare etc. Le chant commence par un premier couplet très court, qui n'est en fait que le refrain allongé, et trois couplets complets commençant eux aussi par une courte introduction musicale. On assiste à une multiplication des phrases instrumentales entre deux phrases chantées (*lāzima*), et des "mini-introduction" entre deux couplets et même entre deux parties de couplet, qui s'allongent dans les chansons des années 60 et 70 pour permettre à la voix de la cantatrice vieillissante de se reposer. Il est net que le rapport chant/musique dans les chansons des années 1960 et 1970 évolue dans le sens d'une diminution du temps chanté vis-à-vis du temps instrumental, et ce chez l'ensemble des interprètes. La chanson longuette se termine par le refrain, qui subit parfois des altérations dans le cas d'une progression dramatique au cours de la chanson. La chanteuse répète chaque couplet deux ou trois fois au cours d'un concert, en fonction de la demande du public qui interrompt l'introduction musicale du couplet suivant par ses applaudissements afin d'obtenir le retour au couplet précédent. Les variations et les improvisations, lors des concerts publics (on n'en trouve pas dans les enregistrements en studio), sont en général placées dans le troisième ou dans le quatrième couplet, à partir du moment où le public est complètement entré dans le jeu de la chanteuse. Le public comprend aussitôt qu'il va y avoir une variation quand la phrase est répétée plusieurs fois avec d'infimes différences et qu'une situation de tension se crée. L'auditoire attend que la chanteuse parte dans une mélodie franchement différente, ou reprenne l'air sur l'octave supérieure. Parfois la tension reste suspendue et *Umm Kulthūm* n'amorce pas la variation attendue, parfois elle la commence dès le premier mot du couplet. Jusqu'à la fin des années 50, avant la maladie du compositeur et *'awwād Muḥammad al Qasabgi*, un *taqsim* de *'ūd* puis de *qānūn* vient rompre la tension émotionnelle de la variation. Il est net à la fin de la carrière de la chanteuse que ses variations théoriquement improvisées sont en fait entièrement préparées* (la

* : C'est le cas des variations dans la dernière strophe de la chanson *es'al rābak* ('abd al Wahhāb Muḥammad/Muḥammad al Mawqī/1970), enregistrement Sono Cairo 75021 vendu en Egypte, ou la troisième strophe de *ya asahharni* (Rāni/Sayyid Makkāvi/1972), enregistrement Sono Cairo 03.

perfection du jeu de l'orchestre atteste que l'improvisation a été répétée) et s'assimilent plus à des *mawāwil* tels que Muḥammad 'abd al Wahhāb les place à l'intérieur de ses propres chansons longues (que le chanteur n'interprétait jamais en public, à l'exception de "*koll-e da kân lēh*", 1954, ayant définitivement abandonné la scène à la fin des années 30).

Les artisans de cette forme sont autant les musiciens que les auteurs ou les poètes : les trois principaux compositeurs des années 40 Qaṣabgī, Sunbāṭi et Zakariyya Aḥmad, mais aussi le "Poète de la Jeunesse" Aḥmad Rāmi et le "Sayḥ al zaggālin al 'arab" Bayram al Tūnisi. La période de coopération entre Umm Kulṭūm et Bayram al Tūnisi est limitée dans le temps, (1942-1947, 1959-1960), mais par contre l'association entre la chanteuse et Aḥmad Rāmi ne peut être considérée statiquement et on ne peut regarder le Rāmi de 1935 comme celui de 1970. Il est intéressant de rechercher quel est sa part dans l'élaboration du mythe Kaltūmien, dans la création des nouveaux clichés de la chanson égyptienne et son éventuelle responsabilité dans la stagnation de son niveau à partir des années 60.

Les thèmes : quel amour ?

La chanson d'amour à la façon de Rāmi acquiert dans les années 30 ses thèmes, ou plus précisément le modèle de plainte amoureuse, d'une façon quasi-définitive : une apostrophe lancée à l'être aimé qui ne concerne que deux personnes, dans laquelle le public n'est concerné qu'à titre de voyeur et d'individu, que l'auditeur peut réutiliser et appliquer à sa propre expérience. L'"aimant" chez Rāmi n'est pas dans une situation dans laquelle il aurait loisir de donner des leçons de bienséance en amour. Il ne s'agit que de se plaindre, en s'adressant directement à un amant qui ne peut pas être présent pour écouter la plainte. Le discours des *adwār* peut se tenir à l'amant devant soi, mais la plainte kaltūmienne n'est concevable qu'en étant seul. C'est une plainte du présent qui se mêle à une idéalisation du passé. Passé et présent sont d'ailleurs des dénominations peu exactes en ce qui concerne la poésie de Rāmi : on ne rencontre qu'*accompli* et *participes actifs*, *inaccomplis* non précédés du préfixe *b-* qui sert à fixer l'action dans le présent. Rāmi conjugue avec une imprécision voulue le verbe dialectal. L'absence des préfixes *b*, très fréquente chez Rāmi, vise partiellement (en dehors des nécessités d'éviter une répétition lourde de la même labiale) à faire passer à travers les *inaccomplis* en état de "non

conjugaison" un sentiment de loi universelle de l'amour, d'éternité des lois de l'amour, en dehors de la situation précise décrite par la chanson, comme si le personnage qu'incarne la chanteuse sur scène dérapait sur un discours général sur l'amour, n'étant pas heureuse ou malheureuse *maintenant*, mais par nature. Il est remarquable qu'on ne rencontre aucun futur dans les chansons de Râmi, et que les conjugaisons correspondantes à l'usage courant de l'égyptien ne font leur apparition que dans les chansons de la génération suivante, les paroliers qu'Umm Kulţûm utilise à partir du début des années 60.

Les auteurs de textes qui écrivent pour Umm Kulţûm à la sortie du "règne sans partage" d'Aḥmad Râmi et de Riyâḍ al Sunbâṭi sont tous issus de cette génération qui a collaboré avec la nouvelle vague de vedettes qui on connu leur plus large succès à travers le cinéma : 'abd al Ḥalim Ḥâfiz (1929-1977), Farîd al Aṭraṣ (1915-1974), Šâḍya, Fayza Aḥmad (1926-1983). Les paroles des chansons qu'ils écrivent pour les chanteurs de la nouvelle génération, et particulièrement pour 'abd al Ḥalim Ḥâfiz, sont précisément une réaction contre la plainte passive à la façon de Râmi. Ce sont souvent des textes d'amour heureux, utilisant un vocabulaire autre, et empruntant certains de leurs clichés à la chanson sentimentale européenne : évocation de la nature, rare dans la tradition arabe (sinon parfois chez Bayram al Tûnisi) , mais surtout une conception plus dynamique de la relation amoureuse dans laquelle l'amant déçu a le droit de réagir : c'est un personnage différent qui fera à travers leurs textes son apparition dans les années 60, une Umm Kulţûm qui ose répondre aux coups de son amant éternellement injuste, tout en se fondant dans la mythologie du personnage qui est né à travers la chanson longue des années 40 aux années 50.

Le masculin et le féminin

C'est là qu'il importe de s'intéresser à l'emploi exclusif du masculin qui, issu de la tradition pour des raisons analysées précédemment est conservé par Râmi, puis encore renforcé par l'adhérence absolue des autres paroliers à ce dogme. On a coutume d'y voir une survivance de la poésie classique où l'emploi du masculin correspond soit à une volonté de pudeur, de masque de la personne aimée qui est en réalité une femme, soit à un réel amour porté à un garçon, sincèrement chez Abû Nuwwâs ou simple effet de style pour des poètes comme Mutanabbi, qui n'ont sans doute jamais éprouvé le moindre attrait pour des garçons mais obéissent à un genre. On peut en Egypte de nos jours encore

travestir l'être aimé par le terme *el ḥalw*, le mignon, quel que soit le sexe réel de l'intéressé (Il serait d'ailleurs instructif de rechercher en quel mesure ce travestissement est naturel ou s'il est une influence de la langue des chansons sur le parler de la rue, les deux parlars influençant l'un sur l'autre). Mais on s'aperçoit d'une part qu'un grand nombre de textes en langue dialectale utilisent l'alternance logique du masculin et du féminin, et ceci depuis le XIXe siècle. D'autre part, la plupart des textes modernes en langue classique ont répudié cette ancienne "clause de style". La chanson des films à partir des années 50 tend à répudier cette clause de style pour les chanteuses qui s'affirment au féminin dans leurs chansons (Šādyā, Šabāḥ), tandis que les hommes chantent le plus souvent intégralement au masculin, à l'exception de 'abd al Ḥalīm Ḥāfiẓ qui chante parfois l'être bien-aimé au féminin comme le veut la logique; cette caractéristique est d'ailleurs un des traits du "modernisme" de ce chanteur par rapport à son concurrent Farīd al Aṭrās.

Le maintien de cette tradition dans les chansons d'Umm Kulṭūm correspond à une volonté délibérée de conserver l'ambiguïté : si dans les rares chansons qu'elle chante au féminin au début de sa carrière il y a déjà une inversion des sexes puisque c'est la personne aimée qui est femme et non l'interprète, la chanson au masculin envisage tout en un sexe unique; Umm Kulṭūm est une femme qui parle d'elle même comme si elle était un homme amoureux d'un homme, ou plutôt afin d'éliminer toute connotation homosexuelle qui ne s'y trouve pas, comme si elle était un personnage neutre amoureux d'un personnage neutre. Toutes les combinaisons possibles de couples peuvent se reconnaître dans la chanson kalṭūmienne. On peut voir dans la plainte continuelle d'Umm Kulṭūm puis sa "prise de conscience" et son début de révolte dans les chansons des années 60 une réflexion de la situation de la femme égyptienne et de la femme arabe face à un amant, un mari à la mentalité orientale, ou les pesanteurs d'une société machiste*. C'est là une vue biaisée et Umm Kulṭūm aurait fait bien peu pour la cause féminine si sa seule contribution avait été de chanter sa complaisance dans son esclavage. On est certes tenté de vouloir faire correspondre la révolte de la femme Umm Kulṭūm dans ces chansons à l'évolution des mentalités sous le Nassérisme, d'autant plus que le public d'Umm Kulṭūm est réputé être essentiellement masculin. En fait, le public de la chanteuse, on le voit en consultant les enregistrements vidéo de ses concerts est parfaitement mixte, mais au-delà même de son public, le but de la chanteuse est d'exposer une

* : c'est la thèse développée par le journaliste Selin Nasib dans *Libération* du 3/2/83, p 23

situation universelle, susceptible d'avoir été vécue par tous, hommes et femmes, et qui fait la force du message d'Umm Kultûm.

Mais ce n'est pas uniquement la volonté plus ou moins consciente de vouloir réserver toutes les possibilités de combinaisons amoureuses en gardant un sexe neutre, c'est aussi le désir de conserver pieusement une tradition qui était au début du siècle une des marques distinctives de la chanson sentimentale noble. De même que l'on a vu dans le chapitre consacré aux premières chansons que les textes chantés au féminin comptaient parmi les plus légers si ce n'est les plus grivois dans les années 20 et 30, le texte au féminin est associé à partir des années 50 à un genre non pas grivois, mais sympathique et drôle, comme dans les films de chanteuses comme Layla Murád, Nûr al Huda ou Šadya, qui jouent sur le registre du "dala'", de la coquetterie et de la gaminerie charmante de jeune fille pas encore adulte. S'il est possible à une jeune fille de conter ses amourettes en parlant au féminin, il n'est pas possible de raconter des aventures de femme en tant que femme. La conservation du sexe neutre est le maintien de la marque distinctive de la chanson noble du turât, que prétend à faire perpétuer la chanson longue kaltûmienne. C'est aussi une exigence de pudeur, dans la mesure où les textes d'Umm Kultûm pouvant parfaitement, et même devant être compris dans leur signification la plus charnelle, il deviendrait inconvenant, particulièrement pour une chanteuse aussi conservatrice dans son apparence et sa musique qu'Umm Kultûm de se mettre à parler de désir, de manque, de feu en se décrivant comme une femme. La souffrance et le désir d'Umm Kultûm ne peuvent être souffrance et désir ni d'un homme ni d'une femme, mais uniquement d'un modèle abstrait qui existe néanmoins en chacun de nous.

Neutre ne signifie pas asexué, car les deux amants de la chansons kaltûmienne ont un sexe et ont un corps : il ne s'agit pas comme on a parfois voulu le voir d'amour pur ou platonique; il s'agit de deux personnages qui ont réellement connu l'amour sous toutes ses formes. Le feu dans les entrailles et dans le cœur que chante Umm Kultûm sont des souffrances d'amants expérimentés. Autant dans la chanson légère et parfois licencieuse se prépare-t-on à commettre l'acte, autant dans la chanson kaltûmienne l'acte a-t-il été commis depuis longtemps et la souffrance vient du manque, de l'éloignement, du souvenir, ou de la dureté, c'est-à-dire du fait de profiter d'une position de force dans une relation amoureuse. Cet amour est ressenti comme éminemment sérieux et c'est pour cela qu'il n'est pas possible d'utiliser le langage de la chanson légère et qu'il est

nécessaire de fabriquer d'autres images, ce qui revient à force de répétitions à fabriquer d'autres clichés.

La langue dans le chant

La chanson longue fournit le terrain d'étude le plus pratique pour tenter de cerner les transformations que subit le dialecte égyptien, au niveau des règles de prononciation comme dans sa syntaxe et l'emploi de son vocabulaire. Ces transformations ne sont pas limitées à la seule chanson longue, qui offre l'avantage de montrer ces transformations dans leur état le plus net, du fait de la déformation des mots dans un type de chant destiné à produire le *tarab* : ce sont toutes les techniques du chant arabe que l'on a alors le loisir d'étudier, plus précisément que dans la chanson courte des films. On aurait pu prendre comme terrain d'observation les premières chansons d'Umm Kulthûm mais l'avantage des chansons longue réside simplement dans l'avance technologique des enregistrements à partir des années 40, plus clairs et plus longs : ce n'est qu'à partir des années 40 qu'il est possible d'enregistrer des concerts. Auparavant, le seul support utilisable était le disque à gravure électrique où la pellicule des films. Les radios officielles des pays arabes et l'Egypte en premier lieu se dotent d'un matériel permettant des enregistrements de longue durée, d'abord sur fil magnétisé (c'est le support initial de chansons comme "*el awwela fel ġarâm*" ou "*hallet layâli l-'amar*"), puis sur bande magnétique.

Tentons d'abord de cerner les règles de l'allongement des syllabes dans le chant arabe. A priori, les voyelles longues sont les seules au cours desquelles il est possible d'étirer le chant et de tenir une note ou partir dans des *zahârif* ou *ħaliyyât*, fioritures vocales diverses. L'Égyptien compte 6 différentes voyelles longues : le *â* imalé, le *â* emphatique, le *î*, le *é*, le *û*, le *ô*. Il n'est pas toujours possible dans le chant de les entendre distinctement, dans la mesure où ces sons se transforment plus la lettre est étirée. Ainsi, le *é* (par exemple *ên*) tend vers le *î*, tandis que le *ô* (par exemple *yôm*) tend vers le *û*, moins nettement cependant que l'évolution du *é*. Le *â* imalé et l'emphatique ne changent pas au cours de l'allongement.

Il est net dans certains textes que la rime n'est construite que sur l'écriture théorique du dialecte, certains *é* devant rimer avec des *î* et des *ô* avec des *û*. Soit que la phrase musicale soit entièrement différente et que la rime ne soit plus sentie dans la chanson, soit que la prononciation soit légèrement modifiée

si il est nécessaire de faire paraître la rime, il est très difficile de relever l'anomalie, qui ne serait décelable que dans la langue parlée. D'autre part, une des règles communément admises de la prononciation de l'arabe égyptien est qu'il ne peut y avoir plus d'une voyelle longue prononcée dans un mot, la dernière étant la seule prononcée comme longue dans le cas où il y en ait deux écrites : dans le mot *tegâfini* (tu es dur envers moi), la prononciation réelle est *tegaffini*. La règle est que la seule voyelle longue prononcée est la dernière du mot à l'exception des voyelles finales qui ne sont jamais considérées comme longues. Ces deux règles (une seule voyelle longue et transformation de la longue finale en courte) ne sont pas suivies dans la prononciation de l'égyptien dans les chansons : il faudrait établir trois catégories, courte, longue, et étirée. On peut ainsi trouver dans un mot :

-une courte et une longue

-une courte et une étirée

-deux longues

-une longue et une étirée

On ne trouve pas de combinaison de deux lettres étirées dans un seul mot, ni de trois voyelles longues ou étirées : une au moins doit être prononcée courte. L'allongement de la finale, plus rare que l'allongement d'une voyelle interne, est cependant courant; il se rencontre quand le mot est suivi d'un autre mot, mais n'est pas possible si le mot dont la finale est longue est le dernier d'un vers ou d'une phrase musicale.

Ces particularités rendent difficile l'écriture du dialecte : la méthode suivie ici pour retranscrire les chansons est celle indiquée par le manuel du Père Jomier, quand bien même il était parfois difficile de considérer comme courte une voyelle manifestement longue dans le chant. Ce n'est que dans le cas où deux longues de durée égale ont été rencontrées dans le chant que deux longues ont été notées dans la transcription, la situation longue-étirée revenant à une situation de courte-longue.

On s'aperçoit cependant à l'écoute de l'ensemble des chansons du répertoire qu'il est des cas particuliers dans lesquels on rencontre un allongement à partir d'une voyelle courte. Ce sont d'une part les voyelles placées devant l'une des quatre consonnes *r, l, m, n*, liquides et nasales dont l'articulation peut être prolongée. Il est alors malaisé de déterminer dans quelle mesure c'est la consonne qui est prolongée ou la voyelle qui la précède. Dans la chanson "*dâret el ayyâm*", par exemple, Umm Kultûm prononce deux fois le terme *amarr-a*

'azáb (on remarque que la voyelle de liaison est passée du e au a sous l'influence du 'ayn), une première fois sans allongement, et une seconde fois *amár-r-a 'azáb*. L'allongement ne porte pas uniquement sur le r mais aussi clairement sur le á. La seconde occurrence d'allongements sur une voyelle courte se rencontre très fréquemment devant la consonne 'ayn. On peut citer comme exemple la chanson "*h-asíbak lez-zaman*" dans laquelle le second vers

te'ási men-nadam w ta'raf el 'alam

tu souffriras de tes remords et connaîtras la douleur

qui présente un concentré des déformations de la prononciation à travers le chant. Adoptons le tréma comme signe de l'étirement de la voyelle comme de la consonne, on obtient comme nouvelle transcription :

te'ási men-''nadam w tá'raf el 'alám-''m

le yá' final est étiré pour rencontrer le mim, le premier a court de *nadam* est simplement allongé (on entend par la suite dans la chanson le mot prononcé *nadám*, mais l'allongement ne pourrait être confondu avec une réelle voyelle longue, le alif étant très sensiblement moins imalé lors d'un allongement qu'il le serait si la voyelle était effectivement longue, et surtout fortement nasalisé). La voyelle courte a est allongée en á devant le 'ayn (cet allongement est courant dans tous les 'alaya des chansons, par exemple), et le second a de 'alam s'allonge, sans risquer d'être confondu avec le pluriel du mot, en raison encore d'une imalée beaucoup moindre. Le seul cas qui ne correspond pas à une explication précédente dans cet exemple est l'allongement éventuel du premier a court de *nadam*.

La seule troisième règle que l'on peut avancer avec prudence pour expliquer cet allongement est qu'il est possible, ou du moins toléré, de faire porter l'allongement sur la voyelle sur laquelle porte l'accent tonique en égyptien, dans le cas des mots mono ou bi-syllabiques : ainsi dans un mot comme *nadam*, la voyelle accentuée étant le premier a, il serait théoriquement possible de lui faire subir un allongement. Il est clair que la chanteuse préfère faire naturellement porter les allongements sur les voyelles longues ou les courtes précédent une nasale ou une liquides, et que l'allongement des courtes accentuées n'est qu'une tolérance dont il ne faut pas abuser dans l'exécution des fioritures : on remarque que les phrases sur lesquelles la chanteuse commence une variation improvisée dans les concerts publics sont toujours des phrases dans lesquelles il y a profusion de voyelles longues placées en fin de

mots (type *maf'ûl*, *taf'il*, *fa'âl* etc) qui sont le terrain naturel des diverses performances vocales. On peut se poser la question plus fondamentale pourquoi l'allongement ? Outre que l'allongement et que la fioriture sont des techniques fondamentales du chant arabe, ils répondent aussi à une nécessité quasi-théâtrale de faire passer un sentiment par des artifices de scène. Plus profondément, l'allongement dans la variation est le triomphe du chant pour le chant : quand l'auditoire applaudit une performance, ce n'est pas nécessairement l'émotion dégagée qu'ils saluent, mais aussi le sentiment d'assister à un exploit technique qui trouve sa justification en lui-même et dans le plaisir esthétique qu'il procure.

La prononciation de certaines lettres subit en elle-même des déformations lors du chant : il s'agit du *r*, du *n* et du *h* (la prononciation déviante du *h* ne se rencontre que chez la seule Umm Kulthûm, particulièrement dans les chansons à partir des années 60). Le *râ'* égyptien peut être emphatique ou normal (*mufahham/muraqqaq*, par exemple *nâr/furâ'*). Une seconde différence intervient dans le chant, applicable aux deux catégories précédentes : roulé ou simplement amorcé. Soit la langue touche effectivement le haut du palais et le *râ'* est roulé et nécessairement court, soit la langue ne fait que se rapprocher du haut du palais sans venir frapper : tout *râ'* allongé est évidemment obtenu de cette façon, mais il est très courant de n'entendre que cette articulation alors même que le *râ'* n'est pas allongé. On peut citer comme exemple le premier vers de la chanson "ya *msahharni*" :

ma ḥaṭarteš 'ala bālak yōm tes'al 'anni

il ne t'est pas venu à l'esprit de t'inquiéter de moi

au cours duquel on entend nettement que le *râ'* de *ḥaṭarteš* n'est pas entièrement articulé, sans pour autant être allongé. La transformation du *nūn* est en fait une légère nasalisation des voyelles précédent et succédant à la lettre, qui se retrouve avec le *lām* et le *mīm* allongés. C'est une des figures classiques de fioritures du chant arabe que l'on nomme *ḡunna*.

La transformation du *hā'* est une des marques de la voix d'Umm Kulthûm, qui en vieillissant tend à tirer le *hā'* vers le *ḡayn*. On entend clairement cette prononciation dans une chanson comme "alf-e lēla w lēla" (1969) dans le vers

kollena kollena fel ḥobb-e sawa wel hawa āh menno l-hawa

sahrān el hawa yes'ina l-hana w ye'ûl bel-hana

on entend :

*kollena kollena fel ḥobb-e sawa wel ḡawa ā (ḡ) menno l-(ḡ)awa
el hawa āh menno l-hawa
sahran el hawa yes^ʿina l-(ḡ)ana w ye^ʿūl bel hana*

la phrase étant tantôt répétée avec un *hā'* normal, tantôt avec une lettre hybride de *hā'* et de *ḡayn*. Cette prononciation n'est pas remarquable dans les chansons des années 40 et n'apparaît qu'à la fin des années 50, dans une chanson comme *ḥayyart-e ʿalbi ma'āk*. Peut-être peut-on l'expliquer par une exagération du soupir associé à la lettre *h*, dans un soucis de plus grande expressivité, se transformant avec le vieillissement de la voix en un tic de prononciation.

Si les transformations de la prononciation sont communes à l'ensemble des chansons, la transformation de la syntaxe (calque du classique ou utilisation de la syntaxe dialectale, utilisation du préfixe *b-...*) varie à la fois suivant l'époque de la chanson et le genre, en fonction des auteurs et du public. L'évolution de la langue des chansons sera donc étudiée à travers trois groupes de chansons longues : la chanson de Aḥmad Rāmi, auteur principal d'Umm Kulṭūm, la chanson chez Bayram al Tūnisi, le plus grand des poètes de langue dialectale en Egypte, et enfin dans les chansons de la nouvelle vague d'auteurs et de compositeurs à laquelle la chanteuse fait appel à partir de la fin des années 50.

B/ Les chansons d'Ahmad Râmi (1932 - 1981)

Dès la fin des années 40, on voit s'installer le "règne sans partage" du duo Ahmad Râmi/ Riyâḍ al Sunbâṭi dans la chanson Kaltûmienne : le compositeur Zakariyya Ahmad, mécontent du salaire qui lui est versé, abandonne celle dont il a fait une déesse, son 'awwâd et compositeur Muḥammad al Qaşabgi perd l'inspiration et Umm Kulṭûm refuse de lui donner un autre rôle que joueur de luth dans son orchestre, 'abd al Wahhâb est un concurrent trop porté sur la musique occidentale et les autres compositeurs sont trop mineurs pour se les attacher.

C'est vers Sunbâṭi, découvert par ses chansons dans le film "Wedâd", qu'elle se tourne de façon exclusive pour une dizaine d'années. De même que l'amour est une affaire grave pour Râmi, la musique de Sunbâṭi est toute entière empreinte d'une majesté, d'un classicisme tendu vers la grandeur et touchant parfois à l'emphatique et au pompier dans ses dernières compositions. La musique de Sunbâṭi sert entièrement le texte néo-romantique de Râmi et souligne la tristesse, la mélancolie sournoise des textes. Si le malheur amoureux chez Bayram confine à la folie, c'est chez Râmi une perpétuelle amertume d'amant délaissé que l'on ressent. C'est à travers les chansons des années 50 composées par le tandem Râmi/Sunbâṭi que se forge l'image du personnage mythique qu'Umm Kulṭûm incarne sur scène. Râmi, qui a créé la langue nouvelle de la chanson dans les années 30 commence à se répéter. Le thème des chansons est unique : c'est l'apostrophe à l'amant, toujours absent, toujours injuste et volage, que la chanteuse implore et contre lequel elle n'ose se révolter. Elle implore le retour d'un passé dont on sent qu'il n'a jamais existé, une évanescence de bonheur rêvé et idéalisé sur laquelle elle vit. L'amour heureux ne peut se concevoir qu'au passé, et s'il est au présent, il ne peut qu'être mêlé du regret de tout le temps perdu avant d'avoir pu saisir le bonheur. Le temps chez Râmi mérite attention. On a vu que le personnage chantant n'utilisait jamais le futur chez Râmi, ses deux références sont passé et présent. Pourtant, le présent n'est jamais agi : le verbe à l'innaccompli est rarement un verbe à la première personne du singulier. Plutôt que de dire "je t'aime" *aḥebbak* ou *baḥebbak*, Umm Kulṭûm dit *ḥabbetak* ou tourne la phrase par *ḥobbi*, en annulant le temps, marquant l'éternité de la situation amoureuse décrite. Le personnage kaltûmien est entièrement agi par ses sentiments. Si le moi est une revendication dans la langue de Bayram al Tûnisi comme on le verra plus loin, la langue de Râmi est

entièrement dévouée à l'autre et le soi n'est défini que par rapport à l'autre. Les seuls acteurs de la relation amoureuse chez Râmi sont en exclusive *ana* et *enta*. Il n'y a pas de récit fait à la troisième personne qui établirait trop de distance : la chanson de Râmi est un appel à un sourd, ou même un être qui n'existe pas et n'a jamais existé, et non une histoire. Cette impression est confirmée à la simple lecture des titres des chansons de Râmi : *hagartak*, je t'ai quitté, *ḥayyart-e ʿalbi*, tu as jeté la confusion en mon cœur, *ya msahharni*, toi qui me fais veiller, *ʿawwedt-e ʿani ʿala ru'yāk*, j'ai habitué mon œil à ta vue, *ḡolobt aṣāleḥ fe rūḥi*, j'ai été contraint de me réconcilier en moi-même, *gaddedt-e ḥobbak lēh*, pourquoi m'as tu renouvelé ton amour... Tous les titres de Râmi sont *intérieurs* à une histoire d'amour, tandis que les autres auteurs se mettent en dehors de l'histoire racontée : Bayram parle de l'espoir, *el amal*, Nursi Gamil ʿaziz des mille et une nuits, *"alf-e lēla w lēla"*...

L'amant d'Umm Kulṭūm n'est pas un amant mais une idée d'amant, un idéal qui doit faire souffrir, car il n'y aurait pas d'amour si on ne ressentait pas cette souffrance. C'est une combinaison idéale de l'amant qui n'a jamais été connue et qui n'arrivera jamais. L'amant n'est jamais décrit avec précision. Tout juste connaît-on de lui des caractéristiques clichés que sont *gamāl*, beauté, *galāl*, majesté, *dalāl*, coquetterie. Les acteurs de la relation amoureuse apparaissent plus à travers leurs attributs que par eux-mêmes : l'amant est ressenti à travers les substantifs, à travers les parties de son corps et de son âme. Pas plus que la chanteuse il n'agit, il n'est que *ʿalbak*, *rūḥak*, *ʿorbak*, *boʿdak*, *nāṣak*, *hawāk*, *reḡāk* (ton cœur, ton âme, ta présence, ton absence, ton feu, ton amour, ta satisfaction), pure abstraction de désir. La seule occasion d'entendre son nom, c'est ce terme employé à un éternel vocatif, *ḥabībi*, appel toujours nuancé par le chant, dont la voyelle longue intérieure permet toutes les modulations, terme intraduisible égaré entre l'ami, l'amoureux et l'amant, qui peut-être utilisé dans la conversation égyptienne courante dans le sens de "mon cher", mais qui prend sa valeur forte dans la chanson, l'émotion de la cantatrice lui donnant un sens différent par répétition. Le vocabulaire de loin le plus développé chez Râmi concerne les aspects négatifs de l'amour, les termes de souffrance, de séparation, les causes et le résultat de l'éloignement.

Le danger inhérent à cette abstraction complète de l'être aimé chez Râmi est la répétition. Aḥmad Râmi crée un modèle de chanson et une langue de l'amour qui sont condamnés à se limiter dans le vocabulaire et les thèmes. Le vocabulaire utilise tous les raffinements de la langue arabe pour exprimer l'amour, le

désir, le manque, les affres de la passion (on verra l'analyse terme par terme plus tard), mais s'y limite et ne sait plus en sortir. Les chansons des années 50 finissent par s'auto-caricaturer et la langue des chansons devient tellement reconnaissable qu'elle devient l'objet de plaisanterie, par exemple dans les monologues satyriques du chanteur comique Maḥmūd Šukūku. Umm Kulṭūm est contrainte de faire appel à d'autres auteurs que Rāmi à partir de la fin des années 50, mais continuera à chanter ses textes jusqu'à la fin, sans lui assurer l'exclusivité..

Analyses de chansons

La chanson "fāker lamma kont-e ganbi" (1939), est un des premiers exemples de forme longue dont la forme, la langue et les thèmes correspondent au modèle idéal de chanson mythique kalṭūmienne. Comme la plupart des chansons longues jusqu'aux années 50, il en existe plusieurs versions, une version très courte d'une dizaine de minutes, et la version complète d'une trentaine de minutes :

fāker lamma kont-e ganbi wen-nasīm lā'eb ḡuṣūn eš-šagar
wel ḡoṣn māl 'al ḡoṣn-e 'āl m-aḡla l-wešāl le-lli-ntazar
wel farḡa tammēt lel 'aḡbāb wel ḡoṣn 'āneḡ ḡabībo
w ana lli 'albi f-ḡobbak dāb men ḡēr ma yobloḡ naṣībo
<...>

fāker lamma kont-e ganbi wel ḡemām dā'eb gabīn el 'amar
wel-lél sārī wen-nīl ḡārī wel mōga tegri warā-l-mōga
'āyza ṭṭūlha tedommaha w tešteki ḡālha
men ba'd-e ma ṭāl es-sahar...

te souviens-tu quand tu étais près de moi et que la brise jouait entre les
branches des arbres
la branche s'est posé sur une branche qui a dit : comme est bonne l'union pour
qui a attendu
la joie des amants est complète, la branche a embrassé son aimée
et moi mon cœur s'est usé à t'aimer sans atteindre son but...
te souviens-tu quand tu étais à mes cotés et que les nuages caressaient
le front de la lune
la nuit qui passe et le Nil coule, la vague qui court après la vague
qui veut l'atteindre, l'embrasser et se plaindre à elle

après avoir tant veillé...

Bien que présentée comme un monologue dans la recension de Halil al Miṣri et Maḥmūd Kāmil, cette chanson préfigure plutôt la chanson à refrain et couplets, le mélange *ṭaqtūqa* et monologue qui est à la base de la chanson longue. La comparaison de l'amour entre les deux amants et les branches de l'arbre est un cliché de la chanson égyptienne (dans les *muwaṣṣaḥāt* et les *qaṣā'id*, mais aussi dans des textes modernes, comme le "*bolbol ḥayrān*" écrit par Šawqi pour Muḥammad 'abd al Wahhāb, ou la chanson "*daḥalt-e marra f-genīna*" d'Asmahān, en 1939). Pourtant, son utilisation par Rāmi est rare : l'occurrence des descriptions de la nature est chez lui particulièrement faible. On voit bien comment dans la description d'une situation Rāmi préfère utiliser une succession de participes présents. La seule apparition des inaccomplis est provoquée dans le premier couplet par l'exigence grammaticale du subjonctif dialectal (*men ġer ma + innacompli obligatoire*), et dans le second couplet cité (troisième couplet de la chanson) pour imprimer au texte le dynamisme des vagues du Nil se suivant les unes les autres. On remarque que la conjugaison des verbes à l'inaccompli est faite sans le préfixe *b-*, qui serait indispensable ici dans la langue parlée, au moins pour le premier verbe *tegrī*.

Une des chansons qui marquent le plus le début des années 50 est sans conteste "*ya ḡālemni*" qui apparaît comme le parfait modèle, dans la forme comme dans les thèmes, de la chanson *kaltūmienne* une fois le mythe construit. La construction de la chanson est un mélange de *ṭaqtūqa* et de monologue : une longue introduction musicale, puis une première strophe qui peut faire office de *madhab*. Chaque couplet se termine sur la même musique avec des paroles différentes (*w toḡorni w tensāni/abāt abki/ba'a l-'āzel*) qui correspond à la musique de la dernière phrase du *madhab*. Il est remarquable que l'on n'utilise pas en Égypte le mot *gusn* pour désigner les différents couplets d'une chanson sur ce modèle, mais l'éloignement ressenti par rapport à la *ṭaqtūqa* interdit qu'on utilise son vocabulaire et l'on préfère utiliser le mot français couplet arabisé en *kubla* ou *kublēh*.

ya ḡālemni (Rāmi/Sunbaṭi/1951)

ya ḡālemni ya ḥāḡerni w 'albi men riḍāk maḥrūm
telawwa'ni w tekwini teḥayyarni w tednini

w lamma aški teḥāṣemni w teḡḡab lamma aʿullak yôm
ya zâlemni

ḥarâm teḡgor w tetganna w tensa kolle ma garâ-li
w aʿaḡḡdi l-ʿomr atmanna yeṣādef yôm w teṣfâ-li
ṣobort snîn ʿala ṣaddak w ʿasēt eḡ-ḡana f-boʿdak
ʿašân taʿṭef ʿalayya yôm
w teḡgorni w tensâni w tetrokni le ašḡâni
w lamma aški teḥāṣemni w teḡḡab lamma aʿullak yôm
ya zâlemni

aṭâwaʿ fe hawâk ʿalbi w ansa l-koll-e ʿalašânak
w adûʿ el morr-e f-ḥobbi be kâs ṣaddak we heḡrânak
w yezdâd el gawa beyya yebân ed damʿ-e f-ʿeneyya
w yektar fe hawâk el lôm
w abât abki ʿala ḥâli w tefraḡ feyya ʿuzzâli
w lamma aški teḥāṣemni w teḡḡab lamma aʿullak yôm
ya zâlemni

ḥakêt lak ʿan sabab nuḡḡi w nâr el wagd-e fe dmûʿi
w bân len-nâs ḡana rūḡi w taʿzibi w talwîʿi
raḡamni lli faraḡ feyya w baʿd el lôm raʿaf beyya
w ʿalbak ma raḡamni yôm
baʿa l-ʿâzel yedûʿ kâsi w ʿalbak ya ḡanîn ʿâsi
w lamma aški teḥāṣemni w teḡḡab lamma aʿullak yôm
ya zâlemni

Injuste

tu m'oppresses, tu me quittes, et mon coeur est privé de te voir satisfait
tu me fais mal, tu me brûles, tu m'égares et tu me nuis
quand je me plains tu te fâches
et tu te mets en colère si je te dis une seule fois
injuste!

arrête de partir et de m'accuser et d'oublier ce que j'ai subi

*je passe ma vie à espérer qu'un jour par hasard tu seras bon
j'ai patienté des années loin de toi et j'ai souffert mille morts
en ton absence*

*afin qu'un jour tu te penches vers moi
mais tu me quittes, tu m'oublies, et tu me laisses à mes chagrins
et quand je me plains...*

*je n'obéis qu'à mon coeur en ton amour et j'oublie tout pour toi
je ne goûte qu'amertume en mon amour
dans la coupe du départ et de la séparation
la passion ne fait qu'augmenter
les larmes me montent aux yeux
tous me reprochent de t'aimer
je passe mes nuits à pleurer sur mon sort
mes ennemis se réjouissent
et quand je me plains...*

*combien de fois t'ai-je raconté la cause de mes sanglots
et le feu des sentiments dans mes larmes
tous voient la torture de mon âme, mon supplice et ma douleur
mêmes ceux qui se réjouissaient de mon malheur ont eu pitié
après les reproches ils ont voulu me consoler
mais ton coeur ne m'a jamais épargné
les censeurs boivent ma coupe et ton coeur reste cruel
avare de ton amour
et quand je me plains...*

Le texte est construit afin de permettre à la chanteuse de placer ses mélismes à la fin de chaque vers : dans *ʿalbi men reḏāk maḥrûm*, l'inversion n'est pas seulement poétique, elle permet à la chanteuse d'allonger la voyelle longue indéfiniment en fin de phrase musicale. On note à ce propos que la rime qui ne correspond à l'origine qu'à l'écriture en caractères arabes du mot dialectal devient réelle du fait de la déformation des voyelles dans le chant : si les deux mots comportent un *wāw* avant la consonne finale, le premier doit être dans la langue parlée prononcé "û", tandis que le second étant diphtongué dans la langue classique, il prend la prononciation "ô" dans l'accent du Caire et se dit

donc *yôm*. Il est courant de rencontrer ces rimes approximatives qui deviennent justes du fait de l'allongement de la voyelle et du trémolo, au cours duquel le ô peut difficilement se distinguer du ú. La chanteuse prononce le mot *yôm* dans le second couplet indifféremment *yûm* ou *yôm* au cours d'une très longue variation dans laquelle le sens même du mot change de nuance du fait du ton qu'elle y applique, passant de "un seul jour" à "au moins un jour" à "rien qu'un jour" à "une fois", de la supplique à la colère à la résignation. Le phénomène de la répétition chez Umm Kulthûm est certe la continuation d'une des figures classiques et habituelles du chant arabe, mais à une époque à laquelle le phénomène avait tendance à disparaître chez les autres interprètes, l'évolution du chant allant vers une plus grande richesse des phrases musicales écrites et orchestrées plutôt que vers la recherche de toutes les nuances qu'il est possible de tirer à partir d'une mélodie unique. Le talent d'Umm Kulthûm est de marcher à contre courant et de faire passer pour une de ses originalités un art classique dans lequel elle excelle. Si le mot choisi pour être étiré et chanté dans une improvisation est généralement un terme signifiant qui justifie une variation, il lui arrive aussi de chanter et d'exceller sur n'importe quelle phrase indépendamment de sa signification, s'en servant comme simple prétexte à la virtuosité. L'intercallation des *ahât* n'étant plus soumis à aucune règle dans la chanson moderne, la chanteuse est contrainte d'inventer un nouveau modèle idéal, qui correspond à la majorité des chansons *kaltûmiennes* malgré de nombreuses exceptions : dans les chansons du "duo" Râmi/Sunbâti, l'*ugniyya* adopte un plan idéal que l'on peut schématiser ainsi :

deux ou trois vers reprenant le titre de la chanson

refrain de deux vers

second couplet, de quatre à six vers

éventuellement "pré-refrain" d'un vers

refrain

troisième couplet, de même longueur

éventuel pré-refrain

refrain

dernier couplet, de même longueur

variation et improvisation sur un ou deux vers

éventuel *taqsim* instrumental

éventuel pré-refrain

refrain, phrase de conclusion

Le vocabulaire des chansons à partir des années 50 est fixé par Aḥmad Rāmi et l'occurrence des termes classiques est limitée à certaines images de même que les expressions trop populaires ont été évacuées. Le vocabulaire le plus développé est celui de la souffrance, de ses causes et de ses effets, opposé par effet de style aux termes positifs du bonheur et de la tranquillité. En prenant l'ensemble des chansons écrites par Rāmi à partir des années 40 et en relevant les termes communs à l'ensemble des chansons, on peut établir une liste des images récurrentes qui donnent une idée plus précise du fonctionnement du rapport amoureux vu par Rāmi et ensuite par les paroliers 'abd al Wahhāb Muḥammad, Mursi Gamīl 'aziz, Aḥmad Šāfiq Kāmīl, dont on examinera les particularités et les apports à cette image par la suite.

Les derniers textes de Rāmi, particulièrement le dernier, "ya msahharni", pèchent par excès de superficialité et de jolies formules creuses. Pourtant, les auteurs nouveaux auxquels s'adresse Umm Kulṭūm à partir des années 1960 sont nettement influencés par le modèle de chanson élaboré par Rāmi. S'ils changent les thèmes, ils ne touchent que modérément à la langue et fort peu au moule même de la chanson, qui demeure cette suite de quatres couplets à refrain. Ce moule unique devient le modèle obligé du chant noble, et passe d'Umm Kulṭūm et de Muḥammad 'abd al Wahhāb à l'ensemble des chanteurs ayant acquis leur part de renommée à partir des années 60. Elias Saḥḥab* cite une analyse du poète Salāh Jāhīn expliquant pourquoi Umm Kulṭūm continua à chercher des auteurs proches dans leur conception de la chanson de Rāmi et fit appel au marché des auteurs de chanson professionnels plutôt que de s'intéresser à la nouvelle vague de *zaggālīn* apparue avec la fin des années 50, comme Fū'ād Ḥaddād, ou 'abd al Raḥmān al Abnūdi, ou Fū'ād Nigm au cours des années 60 : "Umm Kulṭūm cherchait une poésie qui convienne à ses concerts sur scène, une poésie qui s'accordant aux lois de son chant soit une aide pour la mélodie et non un élément de base de l'expression artistique, elle cherchait des mots qui tombent bien, sonnent élégants, susceptibles d'être répétés allongés et provoquent le *ṭarab*." C'est là une définition un peu rapide de l'apport de la poésie de Rāmi à la chanson arabe, mais qui augure fort justement du résultat pour cette chanson de l'hégémonie d'un modèle "rāmien" : la copie et de l'imitation servile, qui sont maintenant la règle, à partir d'un modèle qui proposait une rénovation dans les années 40.

* : in *difā'an 'an al uḡniyya al 'arabiyya*, Beyrouth 1980, au cours de l'article "*al daur al lagi la'ibathu Umm Kulṭūm*", pp24-28. Dans ce livre composé d'articles parus dans la presse libanaise dans les années 1970, l'auteur inclut trois utiles articles analysant le phénomène Umm Kulṭūm après sa mort.

C/ Les poèmes de Bayram al Tûnisi

Si la langue de Bayram al Tûnisi apparaît comme plus proche de la langue des *adwâr* du début du siècle que celle d'Aḥmad Râmi, dans un mélange plus heurté de formules classiques et d'expression populaires, elle est aussi plus irréductiblement égyptienne, "intraduisible" en termes classiques, et moins empreinte de clichés. Elle présente une formule autre que l'habituelle apostrophe à l'être aimé dans la chanson sentimentale. La chanson de Bayram est plus souvent une réflexion sur l'amour, une fable dont il faut tirer la morale, qu'un épisode de la vie sentimentale du personnage mythique Umm Kulṭûm, les deux genres coexistant toutefois dans sa poésie. Ce poète est par sa vie, par son expérience et par ses obsessions infiniment plus original que Râmi.

Biographie

Bayram al Tûnisi (1893-1961) est né à Alexandrie dans le quartier populaire d'al Anfûsî, de mère égyptienne et d'un père né en Egypte, mais d'origine et de nationalité tunisienne. Il tire de sa double origine des notions de dialecte tunisien et peut-être son amour de la langue dialectale. On ne sait quelle langue était parlée dans sa famille, mais on peut supposer que l'apport tunisien se limitait à quelques mots, Bayram ayant dû faire un apprentissage de la langue lors de son séjour en Tunisie*. Il écouta dans son enfance les *munṣîdîn* et les *udabatiyya* populaires raconter dans les rues et les cafés les épopées populaires, comme la "*Sira des Bâni Hilâl*", et s'initia ainsi à la langue bédouine, mais ne dépassa jamais le niveau d'instruction du *kuttâb*. Il s'installa comme épicier et fonda une famille, puis devint comptable après sa faillite. Il s'essaya à la composition de poèmes en langue populaire, *zagal*, et à la poésie classique vers 1912 après lecture d'ouvrages de métrique. Une de ses premières *qaṣâ'id* publiées est une critique des Tribunaux Mixtes, qui se vendit à 50 000 exemplaires. Il abandonna ses activités commerciales pour fonder un journal *al misalla* (l'*obélisque*). Il prit part à la révolution de 1919, et commença au Caire sa carrière de *zaggâl* en prenant contact avec Sayyid Darwiṣ pour lequel il écrivit les deux *adwâr* "*ḍayya't-e musta'bal ḥayâti*" et "*ana 'eṣe'at*", et les chansons de pièces du Ṣayḥ Sayyid Darwiṣ comme *Ṣahrazâd*. Il fit la connaissance du musicien Zakariyya Aḥmad avec lequel il noua une amitié qui ne s'éteint qu'avec la mort des deux artistes à quelques semaines d'intervalle.

* : Les détails des deux séjours de Bayram al Tûnisi en Tunisie sont exposés dans le numéro spécial de la revue tunisienne *al Ahilla'* : Mahmûd Bayram al Tûnisi fi Tûnis, par Hasnâvi al Zirâ'i, 1986/ n° 81.

Exilé pour activités politiques (Bayram al Tûnisi étant de nationalité tunisienne comme son père, il dépendait du consulat de France), les Français le laisserent partir pour Tunisie, où il ne fut pas reconnu par la branche tunisoise de la famille. Il partit alors pour la France, travailla comme plongeur dans un restaurant et ouvrier dans une usine de jouet, tout en continuant de correspondre avec les journaux nationalistes égyptiens et de composer ses *azgâl*. Citons ici un célèbre texte écrit dans la forme traditionnelle d'une catégorie particulière de *mawâfil*, chantés en trois parties, se décomposant en : *el awwela, et-tânya, et-tâlita* (au début, ensuite, à la fin). C'est le modèle de nombre de ses poèmes par la suite. Il se plaint dans celui-ci de ses déconvenues successives dans l'exil :

*el awwela maşr... ʿĀlu tûnsi w nafûni
wet-tânya tûnis... w fiha l-'ahl-e gaḥadûni
wet-tâlita bâris... w fi bâris gahalûni*

*Au début l'Égypte. Il m'ont dit que j'étais tunisien et m'ont exilé
Ensuite Tunis. Et là ma famille m'a rejeté
Enfin Paris. A Paris tout le monde m'a ignoré*

Il revient clandestinement en Égypte dans les années 20, et se fait expulser à nouveau en 1923. Il s'installe à Tunis de 1932 à 1937, travaille dans les journaux nationalistes tunisiens et attaque violemment la Résidence Générale : il est expulsé pour la Syrie mais quitte le bateau à Alexandrie et s'établit définitivement au Caire. Il ne sera naturalisé qu'après la révolution de 52. Bayram al Tûnisi écrit le texte de nombreuses pièces de théâtre dont les airs sont composées par Zakariyya Aḥmad, mais n'engage une collaboration avec Umm Kulṭûm qu'à partir de 1941, lui écrivant quelques monologues et chansons dont il ne subsiste pas d'enregistrements, ou du moins d'enregistrements commercialisés, et qui sont restées inconnues du public : *êh esm el ḥobb* (1941), *ana w enta* (1941), *koll el aḥebba* (1942), *akteb li* (1943). La musique de ces chansons est de Zakariyya Aḥmad comme la grosse majorité des chansons de Bayram pour Umm Kulṭûm, le reste étant composé par Riyâd al Sunbâṭi. On a déjà vu le Bayram al Tûnisi des chansons de films, mais il est aussi un des auteurs les plus importants de chansons longues et un des créateurs de la forme en même temps que le duo Aḥmad Râmi/Riyâd al Sunbâṭi.

La collaboration entre Umm Kulţûm et Bayram al Tûnisi s'interrompt en 1947, comme pour Zakariyya Aĥmad, en raison d'un différent financier avec la chanteuse, accusée de ne pas payer à leur juste prix les chansons écrites et composées par le duo : en effet, avant la réforme des droits d'auteur, la chanson devenait la propriété exclusive de l'interprète qui avait acheté, souvent pour une somme ridicule, les paroles et la musique. Cette absence de protection des droits d'auteurs n'est sans doute pas sans incidence sur la production "à la chaîne" de textes de chansons stéréotypés dans le cas des chansons de films, le nombre comptant au détriment de la qualité. La brouille avec Umm Kulţûm ne prend fin pour Zakariyya Aĥmad qu'en 1960 pour la chanson "howwa ṣaĥiĥ el hawa ġallâb", mais Bayram al Tûnisi reprend contact avec la chanteuse dès 1956, lui écrivant principalement des chansons courtes patriotiques, mais aussi "Ķams al aġfil", le soleil au couchant (1958), et "el ĥobb-e keda", l'amour est ainsi (1960), chansons longues mises en musique par Riyâġ al Sunbâġi.

Analyses de chansons

Les chansons du tandem Bayram al Tûnisi et Zakariyya Aĥmad jouissent de nos jours d'une faveur nouvelle qui comble un long oubli : les enregistrements de leurs meilleurs compositions sont des enregistrements de concerts radiodiffusés que le niveau technique des disques égyptiens dans les années 40 ne permettait pas de reproduire sur microsillon. D'autre part, la querelle entre la chanteuse et son compositeur eut pour conséquence l'interdiction tout au long des années 50 de la diffusion des chansons composées par Zakariyya Aĥmad. Les grands succès des années 40 ont donc été graduellement oubliés jusqu'aux années 60, au cours desquelles ils ont été distribués parcimonieusement, certains titres comme "ĥelm" (1946) n'étant ressortis qu'à la fin des années 70, après la mort d'Umm Kulţûm.

Ces chansons représentent donc une tendance et une voie, qui pour être célèbre maintenant, n'en fut pas moins ignorée pendant de longues années et constitue un groupe à part dans la construction du mythe kulţûmien.

"el awwela fel ġarâm" est un de ces titres réapparus tardivement et qui de nos jours est considéré comme un des sommets du chant classique chez Umm Kulţûm

el awwela fel ġarām (Bayram al Tūnisi/Zakariyya Aḥmad/1944)

*el awwela fel ġarām wel ḥobb-e Ṣabakūni
wet tânia bel emtesál weṣ-ṣabr amarūni
wet tálta men ġer ma'ád ráḥu w fatūni*

*el awwela fel ġarām wel ḥobb-e Ṣabakūni be nazret 'én
wet tânia bel emtesál weṣ-ṣabr amarūni w agibo mnén ?
wet tálta men ġer ma'ád ráḥu w fatūni 'ulūli fén*

*el awwela fel ġarām wel ḥobb-e Ṣabakūni be nazret 'én 'ádet lahíbi
wet tânia bel emtesál weṣ-ṣabr amarūni w agibo mnén ? eḥtár ṭabíbi
wet tálta men ġer ma'ád ráḥu w fatūni 'ulūli fén sáfer ḥabíbi*

*sáfer fe yôm ma wá'edni 'ala l-weṣál w 'áhedni
w kán weṣálo wedá' men ba'd-e ṭúl emtená'
ḥaṭṭét 'ala l-'alib-e 'idi w ana bawadda' waḥídi
w a'úl ya 'én es'efini w ebki w bed-dam'-e ġúdi
men yôm ma sáfer ḥabíbi w ana badáwi ġurúḥi
atári fe yôm wedá'o wadda't-e 'a'li w rúḥi
ṭálet 'alayya l-layáli w enta ya rúḥi enta
la 'olt-e li fén makának w la ḥa-terga' li emta*

*el awwela fel ġarām wel ḥobb-e Ṣabakūni be nazret 'én
wet tânia bel emtesál weṣ-ṣabr amarūni w agibo mnén ?
wet tálta men ġer ma'ád ráḥu w fatūni 'ulūli fén*

*el awwela nár w 'ádet wes-sabab nazra
wet tânia ma ṭolt-e ġer eṣ-ṣabr wel ḥasra
wet tálta ana-lli ġarâ-li 'omro ma yegra...sáfer habíbi*

*au début pris au piège de l'amour et de la passion
ensuite forcé à la patience et la résignation
enfin sans prévenir on m'a laissé à l'abandon*

au début pris au piège de l'amour et de la passion par un regard

*ensuite forcé à la patience et à la résignation mais d'où les avoir
enfin sans prévenir on m'a laissé à l'abandon dites moi où voir*

*au début pris au piège de l'amour et de la passion par un regard qui m'enflamma
ensuite forcé à la patience et à la résignation mais d'où les avoir et qui me
guerira
enfin sans prévenir on m'a laissé à l'abandon dites moi où voir mon amant qui me
quitta*

*il me quitta le jour où il m'avait promis l'union
et son union fut un adieu après si longue privation
j'ai posé ma main sur mon coeur et j'ai été seul pour l'au-revoir
j'ai dis ô oeil secours-moi, pleure et redouble de larmes
depuis que mon amant est parti je soigne mes blessures
aurais-je fais mes adieux à ma raison et à mon âme le jour de son adieu
les nuits me sont si longues et toi mon âme, toi
ni tu ne m'as dit où tu étais ni quand tu reviendrais*

*au début pris au piège de l'amour et de la passion par un regard
ensuite forcé à la patience et la résignation mais d'où les avoir
enfin sans prévenir on m'a laissé à l'abandon dites moi où voir*

*au début le feu qui brûle et la cause est un regard
ensuite je n'ai gagné que patience et désolation
enfin ce qui m'est arrivé n'arrivera plus jamais
mon amant m'a quitté*

La chanson dure une soixantaine de minutes dans sa version intégrale. L'orchestre qui accompagne la chanteuse est un *taht* augmenté de plusieurs instruments à cordes. Il n'y a ni répétiteurs, ni chœur. La version disponible dans le commerce commence par le chant sans introduction musicale, mais il s'agit vraisemblablement d'une partie perdue. La structure du texte frappe par son originalité : un *zagal* de type *el awwela ah*, forme habituellement chantée en *mawwâl*, puis un monologue, et enfin un nouveau *zagal* reprenant les termes du premier sur une mélodie proche de la première partie. La forme habituelle des *azgâl* de ce type est

el awwela âh
et-tânya âh
et-tâlita âh

el awwela + vers 1 rime A		el awwela + vers 4 rime B
et-tânya + vers 2 rime A	puis	et-tânya + vers 5 rime B
et-tâlita + vers 3 rime A		et-tâlita + vers 6 rime B

el awwela fel *ġarâm* suit un modèle différent, puisque chaque groupe de trois vers complète le groupe inachevé :

le groupe des *awwela* + âh est supprimé, restent

el awwela + vers 1 rime A
et-tânya + vers 2 rime A
et-tâlta + vers 3 rime A (on remarque la prononciation tâlta et non tâlita, semi-classique, qui est d'usage dans la lecture des vers écrits sur ce modèle).
On obtient à la fin :

el awwela + vers 1 rime A + vers 1' rime B + vers 1" rime C
et-tânya + vers 2 rime A + vers 2' rime B + vers 2" rime C
et-tâlta + vers 3 rime A + vers 3' rime B + vers 3" rime C

rime A = *ûni*, rime B = *én*, rime C = *ibi*. Chacune des rimes comprend une voyelle longue susceptible d'être étirée dans le chant. La mélodie évolue au fur et à mesure du développement du sens de chaque vers au cours des trois unités. La voix monte pour chanter *et-tâlta* pour faire passer le tragique de la situation. A chaque nouvelle évolution correspond une montée dans l'octave. Des lettres non prononcées dans l'articulation habituelle des mots apparaissent, comme un *h* au *agibo(h) mnén*, ressenti comme un soupir de désespoir devant la question où trouver patience, à la limite du *h* par sa force. La voix se tend au point de se casser dans le *fén* avant de retomber en volute pour se terminer en un râle *sâfer habîbi*. La mélodie prend alors le rythme des *mawâwfl* précomposés, la "*waḥda kabîra*". les nasales sont prolongées (*ġunna*), comme le *m* de *yôm*. L'orchestration se contente de souligner le rythme à partir du vers *ḥaṭṭét 'ala l-'alb-e 'idi* et la voix part seule dans dans une progression vers la folie, où la même phrase est à chaque fois répétée plus haut dans l'octave, faisant passer le sens de la

résignation à la colère à la fureur. La répétition devient lancinante dans le vers *aʿól ya ʿén*, qui à lui seul représente près du tiers de la durée de la chanson. Le stade du *ṭarab* est atteint, la voix part dans une variation hypnotisée sur le seul mot *ya ʿén*, non pas comme dans une classique ouverture de *mawwál*, mais amplifié par le rythme qui revient implacablement enfermer la plainte. Toutes les virtuosités du chant arabe passent dans le mot *ya ʿén*, vidé de son sens, devenu un soupir infini : vibrato, trémolo, chevauchements entre deux périodes rythmiques, changements de modes. Tout l'accompagnement n'a pour but que mettre en valeur la variation de l'artiste. A partir du moment où la chanteuse est complètement entrée dans la mélodie, la variation est réelle et les deux versions écoutées de la chanson montrent des différences considérables dans la construction de l'état de transe qui atteint la cantatrice et son public. Au bout d'une dizaine de variations sur le mot *ʿén* la voix se brise dans un gargouillement entre trille et rire de démente. Après le sommet (*dírwa*) atteint par le "dérapage contrôlé" de la voix, la tension descend et laisse place à la plainte résignée et insistante à la fois. Une nouvelle folie saisit la chanteuse pour demander à son amant où il est parti et se plaindre ses nuits trop longues. L'expressivité se dégage de chaque parole, le *á* de *ṭálet* dure trois périodes du rythme, puis est fondu au vers suivant dans un série de *ahát* rappelant les *ahát* qui suivaient l'extase dans l'interprétation classique du *dawr*. Le *enta* se confond avec le *emta* dans une *ḡunna* fondant les nasales, dans le registre maximal des aigus de la chanteuse. Les *fén* sont chantés dans un sanglot rauque, inhabituel dans la voix d'Umm Kulṭúm qui essaye là les extrêmes de l'expression théâtrale appliquée à la chanson. La voix ne retrouve sagesse et assurance que pour tirer la leçon de l'aventure par le second *zagal*, qui commence par reprendre les vers du premier groupe, puis classiquement change intégralement le contenu et se termine comme le premier par la plainte *sáfer ḥabíbi*.

Si la forme de la chanson de Bayram al Túnisi est différente du modèle Râmi/Sunbâṭi, sa langue l'est aussi. Il puise plus nettement que Râmi aux clichés de la langue des *adwâr* du début du siècle tout en modernisant la forme : des mots comme *ṭabíb*, médecin, et l'idée que l'amour est une maladie qui peut être soignée par l'amant est empruntée clairement à la tradition arabe. La transformation induite par Bayram est de construire sa poésie un développant tout au long du texte un seul de ses clichés en lui rendant toute sa force. Son vocabulaire est parfois inusité dans la langue des chansons : le *ʿaʿl* est un mot

qu'on ne trouve pas habituellement mais qui parachève le sentiment de folie venu à l'écoute du chant d'Umm Kulṭûm qui se demande si elle n'a pas perdu la raison. Le vocabulaire de la folie est une des caractéristiques du vocabulaire de Bayram. Dans sa chanson *ana f-entezârak*, la chanteuse décrit son état dans le troisième couplet :

atʿalleb ʿala gamr en-nâr w atšarrad weyyâ-l ʿafkâr
en-nesma aḥsebha huṭâk wel hamsa aḥsebha luġâk
ʿala keda aṣbaḥt-e w amsêt w šafûni w ʿAlu tgannent

*je me retourne sur les charbons ardents et je m'égare dans mes soupçons
je prends la bise pour tes pas et les chuchotis pour ta voix
je suis ainsi du soir au matin, on me voit et on me dit fou*

C'est une langue beaucoup plus allusive que celle de Râmi, qu'il est souvent nécessaire d'interpréter, plus égyptienne et parfaitement "intraduisible" en arabe classique. Elle est aussi plus fidèle à la syntaxe du dialecte : le préfixe *b-* est présent devant tous les inaccomplis où il est indispensable. Les inversions de verbe/sujet en raison de rime sont rare : on ne trouve que *ebki w bed-dam'-e gûdi* au lieu de *gûdi bed-dam'*. Le personnage chanté par Bayram paraît moins abstrait et plus humain que chez Râmi.

Le discours direct à l'amant n'est pas la seule forme envisagée dans les chansons écrites par Bayram al Tûnisi : c'est chez ce seul auteur qu'Umm Kulṭûm chante l'amour en se mettant en retrait et en tirant les leçons. Ainsi :

ahl el hawa (Bayram al Tûnisi/Zakariyya Aḥmad/1944)

*ahl el hawa ya lél fâtu maḏâge'hom w etgamma'u ya lél ṣuḥba w ana ma'âhom
yeṭawwelûk ya lél w yeʿaṣṣarûk ya lél*

*yeṭawwelûk ya lél men elli bihom w enta ya lél bass elli ʿâlem bihom
fihom kasir el ʿalb w elli-t'allew w elli katam šakwâh w lam yetkallew
w elli ʿaʿad baʿd el ḥabâyeḥ waḥdo w bâṭ ḥazin yeški hayâmo w wagdo
yešku w la maḥlûʿ seme' šakwâhom 'elle l-kawâkeb fes-sama sam'âhom
yeṭawwelûk ya lél bes-sohd wel afkâr weš-šams-e baʿd el lél teṭla' ʿalêhom nâr
w baʿd-e ṭûl el wél te'ûd lohom ya lél*

w yeʿaṣṣarûk ya lél fe ṣuḥba haneyya ʿala watar rannân leṣ-ṣoḥbeyya

fihom ya lél hell en'ataf 'ala hello w y'ullo lahn eš-šó w hello ye'ullo
ya lél ya lél ya lél ya lél ya léléleleleleleli....
w ye'aššarúk ya lél 'ala hana w surúr weš-šams ba'd el lél tetla' 'aléhom núr
w yes'alúk ya lél emta te'úd ya lél

nás men 'ulúbbhom te'úl ya lél w nás 'ala argúl te'úl ya lél ya lél ya lélééééééé
w eḥna ma'ána badr tále' fe lélet 'adr
fiha ḥabíb el 'alb wáfa wafa n-nadr
howwa ya'úl ya lél ya lél
w eḥna ne'úl lélélélélélélélé
w kollena bel lél ahl el hawa yá lél

les amoureux, ô nuit, ont oublié leur couche
ils se sont réunis dans la nuit en bonne compagnie et je vais avec eux
certains te trouvent bien longue et d'autres te trouvent bien courte

il y en a qui te trouvent longue ô nuit
et tu es seule à savoir ce qu'il est d'eux
il y a celui dont le coeur est brisé et qui souffre
celui qui cache sa plainte et ne parle pas
celui qui reste seul près des amoureux
et passe la nuit si triste en se plaignant de son tourment et de son amour
ils se plaignent et aucun être n'entend leur plainte
sinon les astres du ciel
ils te trouvent longue ô nuit dans l'insomnie et les soupçons
le soleil après la nuit se lève pour eux comme du feu
et après un long supplice, tu leurs reviens ô nuit

il y en a qui te trouvent courte ô nuit en joyeuse compagnie
en <jouant> sur un luth jusqu'au matin
il y a l'amant qui est venu choyer son ami
en lui chantant la complainte du désir, et son ami lui répond
ô nuit...

ils te trouvent courte ô nuit dans la joie et le plaisir
le soleil après la nuit se lève pour eux comme lumière
et ils te demandent quand tu leur reviendras ô nuit

*il y en a qui disent de leur coeur ô nuit
et d'autres qui à la flûte disent nuit nuit nuit nuit....
nous avons avec nous une beauté comme la lune à la nuit du destin
à ce moment l'amant de coeur reste fidèle à son serment
il dit ô nuit ô nuit et nous disons nuit nuit nuit....
et nous sommes tous la nuit des amoureux ô nuit*

Ce poème est une description par "tableaux" des différents états de l'amour, malheureux et heureux, jouant sur le mot *lél*, utilisé dans sa signification normale de nuit, mais jouant aussi sur le mot *lél* vidé de sens tel qu'il est chanté dans les *mawāwil* (*ya 'én ya lél, ô nuit ô oeil*, mots dénués de sens dont le rôle est de permettre au chanteur de démontrer sa connaissance des *nagamāt* dans une improvisation). L'ouverture, en deux vers, donne le sujet, les amoureux, et le modèle des vers, de metre régulier, la rime est intérieure entre les deux *satr* du vers, aucune rime n'est répétée entre deux vers à l'exception du leitmotiv *ya lél* et du dernier tableau.

Le premier tableau concerne les amoureux malheureux qui trouvent la nuit trop longue, de *yeṭawwelūk ya lél* à *w ba'd-e ṭūl el wél*. Le second tableau décrit les amoureux heureux qui trouvent la nuit trop courte. A l'image du soleil qui se lève comme du feu pour les malheureux répond un soleil de lumière pour les bienheureux. Le dernier tableau, au sens plus obscur, fait la synthèse entre les deux groupes, et se termine sur une scène d'ensemble des amoureux. Si l'on ne peut parler proprement de couplets et de refrain, on trouve du moins des phrases musicales qui se répètent et des analogies dans la construction du texte : *yeṭawwelūk* répond à *ye'aṣṣarūk*, la description par portraits des amoureux commençant par *fiḥom* se retrouve dans les deux premiers tableaux, la perception du soleil... Dans un autre effet de symétrie, la phrase musicale de *eḥna ma'āna badr* est la même que *ye'aṣṣarūk ya lél 'ala ḥana w surūr*.

La langue du poème présente des caractéristiques similaires au poème précédent : on ressent des tournures et des "tics d'écriture" issus des anciens *adwār*, comme par exemple l'emploi d'une négation du passé appartenant à la langue écrite moderne : *lam yetkalleḥ*, dans laquelle le second terme est, comme dans les *adwār*, prononcé de manière dialectale. On trouve aussi une expression comme *kasīr el 'alb*, dont le premier terme et la construction sont classiques (au lieu de *'albo maksūr*), mais la prononciation dialectale, le *t* se transformant en *sz*. Les mots *maḍga'* (couche, au lieu de *serīr* ou *ferās*, plus populaires), *kawkab*

(astre) , hell (ami ou amant, terme courant dans la poésie classique et les *adwār*), *badr* (pleine lune, symbole de beauté, cliché ayant tendance à disparaître totalement dans les années 50), *watar rannān* (la corde sonore du 'ūd, sous-entendu, l'instrument de musique obligatoire pour une soirée musicale d'amateurs) appartiennent à un registre classique courant dans les chansons anciennes, mais certains autres termes sont connotés plus populairement, comme *ṣobḥeyya*, *argūl* (flûte de roseau utilisée dans la musique folklorique), et surtout la dérivation du verbe durer, *tāl* en une 11e forme *ṭawwal* et *ʿaṣṣar* pour traduire l'idée de trouver trop long ou trop court qui serait en classique exprimée par une 1e forme, et l'insertion d'images qui n'appartiennent non pas aux clichés de la poésie arabe, mais à la vie courante et à la fête en Egypte, les soirées en joyeuse compagnie où l'on chante des *mawāwil ya lēl*, la nuit du destin...Le détournement fait sur le terme *ya lēl* est particulièrement intéressant. Contrairement à l'habitude, les allongement et étirements de voyelles longues ont été notés dans la transcription en raison de leur rôle expressif. Non seulement Bayram joue sur le sens "nuit" du mot et sur son rôle de mot-alibi dans le chant traditionnel, mais il est en accord complet avec Zakariyya Ahmad qui fait changer le sens du mot avec la mélodie suivant la façon dont il est chanté : parfois le *ya lēl* est une longue plainte désespérée, sur un rythme lent, tantôt le même mot est chanté en cascade, comme un long ululement "lilililili" qui fait éclater la joie et le bonheur. Le modèle de "*ahl el hawa*" reste pourtant un exemple sans descendance dans l'œuvre d'Umm Kulṭūm, les poètes de langue dialectale s'étant trouvés peu à peu dépossédés de l'écriture des chansons au profit de professionnels formés à l'école du cinéma..

La position d'observateur concerné offrant une réflexion sur l'amour, qu'adopte le personnage Umm Kulṭūm dans ses chansons écrites par Bayram se retrouve dans les dernières chansons que Bayram al Tūnisi écrit pour la chanteuse : dans *el ḥobb-e keda* (1961, *posthume*), description de tous les effets de l'amour, et plus encore dans *howwa ṣaḥiḥ el hawa ḡallāb* (1960) où Umm Kulṭūm livre la clé de sa passion :

w bdāl ma-ʿūl ḥarramt-e ḥalāṣ aʿūl ya rabbi zidni kamān

au lieu de dire: c'est fini, j'arrête je dis mon Dieu, donnez m'en encore

D/ La nouvelle vague d'auteurs

On voit en consultant la liste des chansons longues d'Umm Kulţûm (en langue classique ou dialectale) que la chanteuse ne présenta à son public aucune nouveauté entre 1953 et 1956. Ce relatif effacement au sommet de sa carrière est dû en partie à des ennuis de santé et plusieurs séjours aux Etats-Unis pour traitement. C'est aussi, on l'a vu, la période des chansons nationalistes. En 1955, elle enregistre toutefois de courtes *qaşş'id* écrites par Táhar Abû Fîşâ et composées par les trois musiciens Muḥammad al Mawgî, Kamâl al Ṭawîl et Sunbâṭî. Elles servent de chansons au film "*Râbi'a al 'adawiyya*" (dans lequel elle ne joue pas). Ce sont des chansons d'amour mystique, retraçant la vie de la célèbre soufie des débuts de l'Islâm. Les chansons patriotiques et les *qaşş'id* de "*Râbi'a al 'adawiyya*" sont l'occasion pour elle d'utiliser des auteurs et des compositeurs étrangers au "duo" Râmi/Sunbâṭî qui régnait sur ses chansons. Après avoir éprouvé de nouveaux noms dans la chanson patriotique, genre court et donc relativement mineur, elle utilise les nouveaux talents dans la chanson sentimentale, le genre *te'fil* par excellence. La première infidélité à Râmi date de 1958, avec la chanson "*arûḥ le mîn*" (vers qui aller), écrite par 'abd al Mun'im al Sibâ'î. L'influence de Râmi est claire dans cette chanson qui n'apporte aucun transformation, ni dans les thèmes ni dans la langue. Le grand tournant est pris par la chanteuse en 1959 quand elle choisit d'interpréter une chanson dont les paroles ont été refusées par Sunbâṭî, et qu'elle confie à un jeune musicien qui se fera au cours des années 60 connaître comme le musicien de la rénovation, et dont le nom deviendra symbole de l'occidentalisation : Balîğ Ḥamdî. Ce musicien n'avait composé à l'époque que quelques chansons de films pour 'abd el Ḥalîm Ḥâfiẓ ("*ḥâyeḥ marra aḥebb*" et "*teḥunûh*" en 1957), et une chanson patriotique pour Umm Kulţûm *inna fidâ'iyyûn* en 1957 : sa "promotion" à la composition d'une longue chanson sentimentale marque la recherche d'une rénovation chez Umm Kulţûm qui commence bien avant sa rencontre avec Muḥammad 'abd al Wahhâb en 1964, que l'on considère comme le point de départ de sa période moderne. Les nouveaux auteurs qui travailleront avec la chanteuse à partir des années 60 sont 'abd al Wahhâb Muḥammad, Nursî Gamîl 'azîz, 'abd al Fattâḥ Muşṭafa, Aḥmad Şafîq Kâmil et Na'mûn al Şinnâwi. Si les deux premiers, venus à Umm Kulţûm après s'être fait connaître dans les chansons de films, présentent une certaine originalité, les derniers apparaissent comme des imitateurs, parfois talentueux, de Râmi. Les textes d'Aḥmad Şafîq Kâmil,

appréciés par le compositeur Muḥammad 'abd al Wahhâb, sont les plus typiques d'une poésie qui n'est plus que prétexte à la virtuosité dans le chant, alignant clichés après clichés dans des chansons où le texte n'a plus aucune importance, et où la musique et le chant sont devenus leur propre raison d'être. On limitera ici l'étude aux textes des deux premiers paroliers.

Les chansons de 'abd al Wahhâb Muḥammad

La chanson refusée par Sunbâṭi est "ḥobb-e 'êh ell-enta gayy-e t'ûl 'alêh", paroles de 'abd al Wahhâb Muḥammad, déjà auteur de chansons patriotiques pour la chanteuse et de quelques chansons de films. Les paroles de cette chanson marquent une subtile évolution par rapport aux poèmes de Râmi, mais une évolution que Râmi épouse lui même, du moins tant qu'elle touche les thèmes et non la langue.

...enta ma bènak w bèn el ḥobb-e dunya
dunya ma ṭ-ṭûlha wa la ḥatta f-ḥayâlak
amma nafs el ḥobb-e 'andi ḥâga tânya
ḥâga aḡla men ḥayâti w men gamâlak
enta fên wel ḥobb-e fên! zâlmo lêh dayman ma'âk ?
da-nta law ḥabbêt yomên kân hawâk ḥallâk malâk
lêh betetganna keda 'al ḥobb-e lêh ? enta 'âref 'âbla ma'na l-ḥobb-e 'êh ?
ḥobb-e 'êh ell-enta gayy-e t'ûl 'alêh...

il y a un monde entre toi et l'amour
un monde que tu ne peux atteindre, même dans tes rêves
tandis que chez moi ce même amour est autre chose
une chose plus chère que ma vie et que ta beauté
tu es si loin de l'amour! pourquoi es-tu si injuste avec lui ?
si tu aimais ne serait-ce que quelques jours ta passion ferait de toi un ange
pourquoi accuses-tu l'amour comme ça? sais-tu même ce qu'amour veut dire?
qu'est-ce que tu racontes quand tu parles d'amour ?

La structure de la chanson (dont on n'a retranscrit ici que le second couplet) correspond bien à l'uḡniyya moderne : un premier couplet court qui est en fait le refrain allongé, puis trois couplets plus longs séparés par le refrain. Les variations s'effectuent dans le dernier couplet. La forme est donc identique aux

chansons de Râmi, la différence fondamentale se trouvant au niveau des thèmes et de la langue. Au niveau des thèmes, car l'irruption des nouveaux auteurs chez Umm Kulthûm marque une transformation du personnage. La résignation et les plaintes sans espoir laissent place à une révolte du personnage chanté par la cantatrice. Elle reproche à son amant de ne pas comprendre ce que signifie le mot amour. Dans "*h-asfbak lez-zaman*", 1962, d'un Râmi rénovant ses clichés (influencé par la nouvelle génération ?), elle rêve d'abandonner son amant pour toujours, sans regrets et sans chagrin, laissant au temps le soin de la venger (voir le texte dans l'annexe). C'est une révolte intérieure dont on sait qu'elle ne sera jamais réalisée, dont on sent qu'elle n'est que fantasme d'amant trompé souhaitant se faire désirer. Dans les textes de 'abd al Wahhâb Muḥammad, on sent que le personnage a vieilli et que la séparation n'est pas une menace jamais appliquée, mais une réalité que l'on regrette. L'apparition de 'abd al Wahhâb Muḥammad est la première apparition de l'âge du personnage, qui prend enfin conscience que sa vie se perd dans son impossible histoire d'amour. C'est un thème que l'on retrouve dans les autres chansons de cet auteur, comme "*ḡalamna l-ḡobb*" (1962), nous avons été injuste avec l'amour, dont le refrain rappelle que :

w delwa^{ti} l-ana bansâh w la btensâh w la bnel^{âh}

et maintenant ni toi ni moi ne pouvons l'oublier ni le retrouver

Thème que l'on retrouve dans le titre même de la chanson "*leḡ-ḡabr-e ḡdûd*", la patience a ses limites.

Peut-être peut on voir une relation entre ce sentiment de la fuite du temps et le rétablissement par 'abd al Wahhâb Muḥammad d'une conjugaison plus proche de l'usage courant du dialecte égyptien (on avait vu comment l'emploi des substantifs à la place des verbes et la suppression du préfixe *b-* donnait une certaine "intemporalité" aux textes de Râmi). Le traitement des verbes dans les poèmes de A. Muḥammad est une des caractéristiques de son écriture du dialecte. On remarque dans *ḡobb-e 'êh* la préfixation du *b-* devant le verbe *etḡanna*. Devant les autres inaccomplis, *ḡḡûl* et *tetkallem*, la *b-* est rendu superflu par le *ma* de négation dans le premier cas et le *lamma*. Sans que l'on puisse parler de réelle modalisation dans l'emploi du verbe, on observe que les formes négatives ou composées n'exigent pas nécessairement la forme complète de l'innaccompli égyptien. La raison pour laquelle Sunbâti refusa ce texte ne nous est pas connue; on peut supposer qu'il s'agit du niveau de langue, nettement plus

populaire que dans les poèmes de Râmi : ainsi l'interjection *ḥobb-e 'êh ell-enta gayy-e t'âl 'alêh* est une construction ironique dont la langue est ressentie comme populaire, du fait de la formation du futur par *gayy + verbe*, du rajout de *'alêh* au verbe dire plutôt que *tetkalleḥ 'anno*, tournure plus correcte. Si l'expression est courante en égyptien, la chanson lui fit connaître une fortune dans les autres pays arabes qui l'ont adopté, tout aussi ironiquement, en référence directe à la chanson. D'autres signes d'un niveau de langue populaire se lisent dans cette chanson, comme le *ma* d'affirmation dans *enta ma bēnak w bēn el ḥobb-e dunya*, ou l'utilisation du mot *ḥāga*, chose, peu expressif. Il faut remarquer aussi la formation du conditionnel : *law ḥabbēt, kân hawāk ḥallāk malāk*, soit *law + accompli, kân + accompli*, formation logique en égyptien pour exprimer un irréel du passé, par exemple "s'il s'était marié, il me l'aurait dit" = "*law tgawwez kân 'âl-lī*". Ce n'est pas la formule que l'on utilise pour un irréel du présent, où le *kân* est suivi par un inaccompli sans *b-*, qui donnerait un sens d'imparfait. Il faut donc comprendre dans ce texte la nuance de désespérance introduite par cette formulation, qui contribue à faire passer le sentiment d'un "trop tard", thème nouveau pour la chanteuse. Il faut comprendre en même temps : "si tu aimais, la passion ferait de toi un ange" et "si tu avais aimé, la passion aurait déjà fait de toi un ange, ce qui n'est pas le cas". Cette fuite du temps, cette obsession d'un futur heureux, on la retrouve dans la chanson la plus importante de l'auteur :

fakkarûni ('abd al Wahhâb Muḥammad/'abd al Wahhâb/1966)

*kalleḥûni tâni 'annak fakkarûni
sahhu nâr es-sô' fe 'albi w fe 'uyûni
ragga'û-li l-mâdi be na'im w b-hanâwto w b-ḥalâwto w b-'azâbo w b-'asâwto
w eftakart-e fereḥt weyyâk 'add-e 'êh
w eftakart-e kamân ya rūḥi be'edna lêh
ba'd-e ma ṣadda't enni 'edert-e 'ansa
ba'd-e ma 'albi 'eder yeslâk w ye'sa
gom be hamsa w ḡayyarûni kânu lêh beyfakkarûni?*

*ba'd-e ma t'awwedt-e bo'dak ba'd-e ma nsit el amâni wet-tamanni
kelmetên et'âlu Šâlu ṣ-ṣabr-e menni
ṣahḥu fe 'eneyya ḥaninhom l-ebtesâmak*

ṣahḥu sem'i yewedd-e kelma men kalāmak
ṣahḥu ḥatta l-ǧéra ṣahḥú-li ḡunūni
w ebtada ʿalbi yedawwebni b-'aháto w ebtada l-lél yebʿa aṭwal men sa'áto
w ashar asma' nabḍ-e ʿalbi beynadik rūḥi fik mahma gara ana rūḥi fik
teswa éh ed-dunya w enta moš ma'áya heyya tebʿa d-dunya dunya ella bik ?
elli fát weyyák ya rūḥi ba'úd 'eléh w elli 'ešto ma'ák rege't a'ifš 'aléh
ba'd-e ma ṣaddaʿt enni...

kalleṃúni táni 'annak ba'd-e ṭúl ḥermáni mennak
garraḥu l-garḥ elli ʿarrab yebʿa zekra
sahharúni a'ifš fe bokra w ba'd-e bokra
ya ḥayát-ana koll-e ḥéra w nár w ǧéra w šóʿ 'elék
nepsi ahrab men 'azábi nepsi artáh bēn idék
da l-ḥešám wel hagr w layáli l-'aseyya koll-e dól ma yehawwenús ḥobbak 'alayya
w-elli guwwa l-ʿalb-e kán fel ʿalb-e guwwa
roḥna w etǧayyarna eḥna 'elle howwa
howwa nafs el ḥobb w aktar howwa nafs es-šóʿ w aktar
w elli fát weyyák ya rūḥi ba'úd 'eléh w elli 'ešto ma'ák rege't a'ifš 'aléh
ba'd-e ma ṣaddaʿt enni...

ya ḥabibi ḥayátí ba'dak mustaḥila ya ḥabibi dí l-ḥayá ayyám ʿalfla
léh neḍayya' 'omrena hagr-e w ḥešám w eḥna neʿdar nehlaʿ ed-dunya l-gamfla
bel wedád wel ʿorb/tetgadded ḥayátna bel ḥanán wel ḥobb/tetbaddel ahátna
w elli gayy-e n'ifšo aḥla m-elli fátna
el ʿamar men farḥena ḥa-yenawwar aktar wen nugúm ḥa-tbân lena agmal w akbar
weš-šagar ʿabl er-rabi' ha-nšúfo aḥḍar
w elli fát nensáh nensa koll-e 'asáh yalla nelḥaʿ mez-zamán ayyám ṣafáh
dí l-ḥayá men ǧér luʿána moš ḥayá w eḥna moš ha-n'ifš ya rūḥi marretén
fakkarúni-zzây ? howwa-na nesítak ?

(fakkaruni-zzây ? ana emta nesítak ? en concert Caire/Tunis)

da-nta aʿrab menni leyya ya hanáya mahma kont-e ba'id 'alayya aw ma'áya
(ḥatta w enta ba'id 'alayya aw ma'áya à Tunis)
tentehi l-'ayyám w tetwi l-'omr-e menna w enta ḥobbak lel 'abad ma lúš neháya

ils m'ont à nouveau parlé de toi, ils m'ont rappelé
ils ont réveillé le feu du désir dans mon coeur et dans mes yeux

ils m'ont fait revenir le passé, sa grace, son bonheur
sa douceur, sa douleur, sa cruauté
il m'est revenu combien j'ai été heureux avec toi
il m'est revenu aussi pourquoi nous nous sommes séparés
après avoir cru que je pourrais oublier
après avoir cru que mon coeur pourrait se passer de toi et s'endurcir
d'un murmure ils m'ont transformé
mais pourquoi donc m'ont-ils rappelé ?

après m'être habitué à l'éloignement malgré moi
après avoir oublié espoirs et souhaits
deux mots ont été dits ils ont arraché ma patience
ils ont réveillé dans mes yeux la nostalgie de tes sourires
ils ont réveillé dans mon ouïe le désir d'un de tes mots
ils ont réveillé la jalousie, ils m'ont réveillé mes soupçons
mon coeur a commencé à m'user par ses soupirs
la nuit s'est mise à durer plus que ses heures
je veille à écouter les battements de mon coeur qui t'appellent
mon âme est en toi, quoi qu'il arrive, je ne pense qu'à toi
que vaut la vie si tu n'es pas avec moi
la vie est elle encore une vie sans toi
ce qui est déjà passé avec toi, mon âme, j'y reviens
ce que j'ai vécu avec toi, je le revis
après avoir cru...

ils m'ont encore parlé de toi
après si longue privation de toi
ils ont rouvert la blessure qui allait devenir souvenir
ils m'ont fait veiller à vivre dans les lendemains et surlendemains
ma vie, je ne suis plus qu'égaré, jalousie et désir de toi
j'ai envie de fuir ma douleur, j'ai envie de me reposer entre tes mains
querelle et séparation et nuits de tristesse
tout cela ne facilite pas mon amour pour toi
ce qui est dans le coeur y reste
nous sommes partis, nous avons changé sauf lui
c'est le même amour et plus, c'est le même désir et plus

ce qui est déjà passé avec toi...

mon amour... ma vie après toi est impossible
mon amour... la vie compte si peu de jours
pourquoi gacher notre vie en séparation et querelle
alors que nous pouvons créer un monde de beauté
par l'affection et la proximité nos vies se renouvellent
par la tendresse et l'amour nos soupirs se transforment
et ce que nous allons vivre sera plus beau que ce que nous avons subi
la lune sera plus brillante par notre joie
les étoiles nous sembleront plus belles et plus grandes
nous verrons les arbres verts avant le printemps
nous oublierons ce qui est passé
nous oublierons toute peine
allons retrouver des jours purs
cette vie sans nous rencontrer n'est pas une vie
et nous n'avons pas deux vies mon âme
comment pourraient-ils me rappeler ? crois-tu que je t'ai oublié ?
tu m'es plus proche que moi même, que tu sois loin ou avec moi
les jours se terminent et la vie se referme sur nous
mais ton amour est infini

"Fakkarûni" est une des chansons les plus longues de tout le répertoire kalîûmien. La version en studio dépasse les 45 minutes et les concerts durent près de deux heures. C'est une des chansons qui furent le plus chantées dans les années 60, au Caire, tout comme au cours de la tournée entreprise pour collecter des fonds après la défaite de 67. Elle se présente sous l'aspect de quatre couplets d'égale longueur, le refrain s'allongeant pour les trois derniers couplets d'un vers supplémentaire (*elli fât weyyâk...*) chanté à la façon d'un *mawwâl* de

mélodie fixe, à la manière inventée par 'abd al Wahhâb dans ses chansons des années 40. Le *mawwâl* devant être répété trois fois, la chanteuse choisit une des occurrences pour ajouter une improvisation. La chanson est organisée de façon à permettre variations et improvisations en plusieurs endroits, par l'introduction de *mawâwil* fixes à l'intérieur des couplets, en plus du *mawwâl* du refrain. Le modernisme de 'abd al Wahhâb consiste à intercaler entre ces parties chantées où

l'orchestre suit la chanteuse au lieu de la guider dans la mélodie des phrases uniquement instrumentales, des respirations musicales (*lázima*) très rapides sur un rythme dansant. Le procédé est particulièrement exploité dans la dernière strophe dans laquelle la chanteuse exécute une longue variation entre *ya ḥabībi ḥayāti mustaḥīla* et *elli fātna* séparée et découpée entre chaque vers par une ritournelle vive jouée à l'accordéon, avant que le chant lui même n'adopte un *wazn* rapide de *wahda w noṣṣ*, rythme de la danse, à partir de *el ʿamar*, faisant coïncider la gaieté de la musique avec la joie du texte.

L'auteur fait entrer des thèmes nouveaux dans la mythologie kalṭūmienne avec les mêmes mots que Rāmi utilisait pour lui faire souhaiter le retour de son amant volage, dans une langue pourtant plus irréductiblement égyptienne et "intraduisible". Cette chanson est l'histoire d'un souvenir involontaire dont on découvre à la fin qu'il n'est pas souvenir mais un présent qui n'a jamais cessé d'occuper l'esprit de l'aimant. Elle chante son incapacité à sortir du passé en invoquant un avenir radieux improbable où les arbres seraient verts avant le printemps, car l'amour est la seule force capable de recréer le monde : elle utilise le verbe *ḥalaqa*, verbe coranique de la création réservée à Dieu, qu'elle attribue à l'amour, puisqu' *el ḥobb-e ḥowwa r-rūḥ*, l'amour est le seul souffle (*in el ḥobb-e keda*) et *Allāh maḥabba*, *el ḥēr maḥabba*, Dieu est amour et le bien est amour (*in alf-e léla w léla*). La force des images du dernier couplet est inusitée dans la plupart des chansons égyptienne et requiert un vocabulaire simple, mais absent des autres textes : l'évocation de la nature, avec les arbres et la verdure. L'évocation de la lune pour elle-même, qui est une innovation notable et sans doute une copie de la poésie des chansons occidentales, dans une civilisation où la tradition désigne la lune comme référence absolue de la beauté humaine et non pour sa beauté intrinsèque d'astre naturel. L'idée exprimée dans l'avant-dernier vers d'un amant plus proche de soi que soi-même, fit fortune et fut reprise plus exagérément par le même auteur dans "*es'al rūḥak*", 1970, où l'amant est désigné comme "*aʿrab men besmeti l-ṣafāyfi*, *aʿrab men eḥsāsi l-ʿalbi*", plus proche de mon sourire que mes propres lèvres, plus proche de mes sentiments que mon propre cœur. C'est maintenant une des figures de rhétorique banale dans les chansons. Il est d'ailleurs naturel que dans une poésie au vocabulaire et aux thèmes limités se profile l'habituelle chasse au *badiʿ* qui caractérise l'âge d'or de la poésie courtoise classique. Ces images élégantes ne sont pas loin de l'outré et la génération suivante y tombera en utilisant des mots vidés de leur sens fort.

La langue de 'abd al Wahhâb Muhammad présente dans ce texte les mêmes particularités que son poème "*hobb-e êh*" rapidement étudié antérieurement : la syntaxe dialectale y est plus scrupuleusement observée que dans les chansons de Râmi ou de Bayram et certaines tournures populaires ou du moins typiquement égyptiennes, propre à être mal comprises par les Arabes Non-Egyptiens s'y glissent. On peut citer le verbe *yesla*, trouver mieux, voir surpasser, verbe purement égyptien, ou une construction comme *gom be hamsa* qu'il ne faut pas comprendre comme : ils sont venus et m'ont murmuré, mais plutôt comme une expression figée signifiant : ils m'ont par hasard, par un détail, rappelé. La conjugaison des verbes offre une occasion de rechercher les nuances de sens et de temporalité : le refrain se termine par *kânu lêh beyfakkarûni* au lieu d'un *fakkarûni lêh* que l'on attendait. Il n'est pas possible de traduire ici par un imparfait "pourquoi me rappelaient-ils". Cette construction me semble ici introduire la nuance d'une action non volontaire de ceux qui ont rappelé l'amour passé, comme si leur présence depuis toujours lui rappelait son amant. Cette interrogation porte non pas sur une visite mais sur le sentiment général d'une impossibilité de l'oubli, thème fondamental du personnage kaltûmien qui se répète à travers tous les auteurs qui se fondent dans le moule du personnage, culminant dans la fin de la chanson "*hagartak*" de Râmi où elle lançait *ansa n-nesyân*, j'oubli l'oubli. L'autre inaccompli précédé du *b-* se trouve dans le second couplet, *beynadik*, il t'appelle. Les autres inaccomplis ne sont pas préfixés en raison de leur valeur modale ou des négations/interrogations. Ainsi *ashar asma'*, suite de deux verbes faisant tomber le *b-*, *ahrab* et *artâh* précédés par un *nefsi*, j'ai envie, qui les place au subjonctif. En ce qui concerne le *nensâh* de la dernière strophe, la chute du *b-* s'explique par le sens d'entraînement, équivalant à un *fal nensâh* classique, tandis que *bnensâh* signifierait "nous sommes en train d'oublier", plutôt qu'"oublions".

Mursi Gamil 'aziz

On retrouve chez le parolier Mursi Gamil 'aziz, auteur de la plupart des chansons des films de 'abd al Ḥalîm Ḥâfîz, de nombreuses chansons de Šâdya et de Fayza Aḥmad dans les années 50, les mêmes thèmes développés avant lui par Râmi et 'abd al Wahhâb Muhammad. Sa collaboration avec Umm Kulṭûm est plus tardive et c'est en association avec Baliğ Ḥamdî, devenu un phénomène médiatique dans les années 60, qu'il écrit trois chansons, *sirt el hobb*, *fât el ma'âd*, *alf-e lêla w*

lâla, dont la dernière connaît un grand succès populaire. Les textes des deux premières sont pourtant plus originaux, quand bien même on n'y rencontre aucune originalité par rapport aux changements introduits par 'abd al Wahhâb Muḥammad, à la génération duquel il appartient.

fât el ma'Ad (Nursi Gamil 'aziz/Balig̃ Hamdi/1967)

...ya ma kont-atmanna-^ʿâblak b-ebtesâma aw be nazret šô^ʿ aw kelmet malâma
bass ana nsit el ebtesâm zayy-e ma nsit el alâm
wez-zaman beynassi hozn w farḥ-e yâ ma
en kân 'ala l-ḥobb el ʿadim en kân 'ala l-garḥ el 'alim
satâyer en-nesyân nezlet ba^ʿâlha zamân
w en kân 'ala l-ḥobb el ʿadim w 'asâh ana nesito ana ya rêt kamân tensâh
tefid be-'êh ya nadam w te'mel êh ya 'etâb
ṭâlet layâli l-'alam w tfarra^{ʿu} l-'aḥbâb
w kfâya ba^{ʿa} ta'zib w ša^{ʿa} w dmû' fe forâ^ʿ w dumû' fe lo^{ʿa}
te'teb 'alayya lêh ana b-'idayya êh
fât el ma'âd...

...comme j'aurais voulu t'accueillir par un sourire
un regard de désir ou un mot de reproche
mais j'ai oublié les sourires comme j'ai oublié la douleur
le temps fait oublier joies et peines ô combien
en ce qui concerne ce vieil amour, cette vieille blessure
le rideau de l'oubli est tombé il y a bien longtemps
en ce qui concerne ce vieil amour et la tristesse
moi j'ai oublié. J'aimerais que tu oublies aussi
à quoi servent les regrets, que peuvent les reproches
assez de torture et de malheur, de larmes de séparation et de larmes de
retrouvailles
pourquoi me fais-tu des reproches? Que puis-je encore faire?
le rendez-vous est passé...

On retrouve la même obsession du temps passé qu'il faut oublier et qui n'est pas oubliable. La phrase de Nursi Gamil 'aziz se rapproche de celle de A. Muḥammad, bien que la conjugaison des verbes soit marquée par la suppression des préfixes

b-. Les images inventées par M.G. 'aziz sont modernes : on n'aurait pas pu parler du rideau de l'oubli avant que le théâtre ne soit entré dans les moeurs et que la chute de rideau soit devenue synonyme de fin.

Ce texte permet de mesurer la distance parcourue depuis le début du siècle. En se demandant en quoi un tel texte ne pourrait être un texte de 1920, on découvre les principales évolutions de la chanson égyptienne : le texte est débarrassé de toute allusion aux clichés de la poésie classique; il ne comprend plus comme mots issus d'un vocabulaire classique que des termes introduits depuis les années 30 par Râmi dans la langue des chansons et qui sont tombés dans le domaine commun. Le texte est devenu entièrement unisexe, sans qu'il ne soit possible de rétablir une sexualité à travers les adjectifs attribués à l'être aimé, comme c'était le cas dans les *ṭaqāṭīq* ou les *adwār* anciens. La syntaxe est proche de la langue parlée et des expressions populaires se glissent dans un texte qui ne vise pourtant pas à traiter les relations amoureuses de façon légère, mais parle de la passion comme un sujet grave et triste. Enfin, le message qui sous-tend le texte n'est pas une imprécation à un être aimé, mais une réflexion entre deux adultes sur la signification d'une relation amoureuse. C'est ce tragique de l'amour qui reste la leçon principale d'Umm Kultûm à travers toute sa carrière.

B/ Lexique des termes récurrents

Afin de connaître les nuances entre les termes d'amour, de malheur et de bonheur ou de souffrance, il est utile d'établir un lexique des mots-clés, des clichés que l'on retrouve toujours dans les chansons d'Umm Kulthūm, et des procédés stylistiques qui s'y attachent afin de déterminer ce qu'est la poésie commerciale apte à être chantée que décrit Ṣalāḥ Jahīn. Les termes sont ici traduits et leurs nuances expliquées à travers des exemples tirés de ses chansons. Si certains mots sont typiquement kalṭūmīen, la plupart se retrouvent dans l'ensemble des chansons sentimentales à partir des années 40. Certains sont caractéristiques d'auteurs ou d'une époque, comme on l'a vu à travers l'analyse des chansons longues à travers les différentes étapes de la carrière.

La stagnation actuelle de la chanson égyptienne fait que la plupart des chansons sentimentales se composent en fait d'une combinaison de ces termes, mélangés dans un sens ou dans un autre, formant ainsi le vocabulaire caricatural de la chanson. La plupart des mots recensés ici, s'ils ont encore un sens fort parce que peu utilisé (du moins pour certains) avant l'époque de Rāmi, sont de nos jours autant de formules et d'idées creuses, de rimes faciles et ressassées, éléments constitutifs de ce qu'on pourrait appeler la "chanson-shaker", un stock limité de mots étant toujours re-mélangé pour offrir une nouvelle combinaison que l'on appelle chanson. On est forcé de constater que les dernières chansons de la cantatrice, particulièrement celles composées par Aḥmad Ṣafīq Kāmil, appartiennent à cette catégorie. Si le vocabulaire tend à devenir stéréotypé, les procédés le sont aussi : les deux procédés stylistiques les plus courants dans les chansons sont l'alliteration *ḡinās*, et l'antithèse *ṭibāq*. Il est très courant de rencontrer une sorte de mélange de *ḡinās* et de *ṭibāq*, sous la forme d'une opposition de deux termes de sens contraire sur un *wazn* identique. C'est une formule dont la poésie de chanson use et abuse, les séries de contraires ne se renouvelant jamais : on trouve toujours *ʿarīb/baʿīd*, *ḡalāwa/ʿasāwa*, *aṣāleḡ/aḡāṣem*...

On peut classer les termes-leitmotiv des chansons en quatre catégories : Les termes négatifs, qui expriment souffrance, isolement, manque, cruauté; les termes positifs, amour, tendresse, proximité, union; les termes qui désignent indirectement le moi et le toi, cœur, pensée, âme; enfin, des mots qui semblent sans rapport avec la description des sentiments mais qui sont les instruments de nombres de clichés : coupe, cièrges, envieux...

Les termes négatifs :

***azâb** : souffrance morale, le mot *waga'* qui désigne la souffrance physique est très rarement usité. *Ta'zib* introduit la nuance de supplice. La Ve forme *et'azzeb/yet'azzeb* est supplantée par des phrases nominales.

law'a : c'est le tourment émotionnel, le malaise de l'amour. Le verbe *eltá'* est inusité dans les chansons. On trouve les verbes *lâwa'* (IIIe forme) et *lawwa'* (IIe forme), plus rarement, dans le même sens de tourmenter.

kawa, kayy : le terme est en voie de disparition dans les chansons modernes et rappelle les clichés des anciens *adwâr*. *Kawa/yekwi* c'est brûler (le coeur) en laissant une marque indélébile. On trouve souvent la VIIe forme *enkawa*. Légère connotation de niveau de langue populaire.

dana : c'est la langueur, la consommation d'amour. On trouve souvent la IVe forme *dana/yedni*.

hêra : un des thèmes les plus récurrents de la chanson d'amour. La passion égare les sens et rend perplexe. Il s'agit de la confusion des sentiments. Voir par exemple la chanson

ḥayyart-e 'albi ma'âk (Râmi/Sunbâti/1961)

<i>ḥayyart-e 'albi ma'âk</i>	<i>wâna badâri w aḥabbi</i>
<i>'ull-a'mel êh weyyâk</i>	<i>wall-a'mel êh weyy-e 'albi</i>
<i>bedd-aḥkilak men nâr ḥobbi</i>	<i>bedd-aḥkilak 'al-lli fe 'albi</i>
<i>w a'ullak 'a-lli sahharni</i>	<i>w a'ullak 'a-lli bakkâni</i>
<i>w aṣawwar lak ḍana rūḥi</i>	<i>w 'ezzet nafsi man'âni</i>

*mon coeur est égaré à cause de toi et je dois dissimuler et cacher
dis-moi que faire avec toi ou bien quoi faire de mon coeur
je voudrais ma plaindre du feu de ton amour
je voudrais te raconter tout ce qu'il y a dans mon coeur
te dire tout ce qui m'a fait veiller et tout ce qui m'a fait pleurer
te décrire l'épuisement de mon âme
mais mon amour propre m'en empêche*

ou par exemple

dalili ḥtâr (Râmi/Sunbâti/1958)

<i>ma bân bo'dak w šó'î 'elék</i>	<i>w bân 'orbak w ḥófi 'alék</i>
<i>dalili ḥtâr w ḥayyarni</i>	

teġib 'anni w l'êli yeġul w fekri fe hawâk maġġul
w a'ul emta ana w emta ħa net'âbel ma'a l-ayyâm

entre ton absence et mon désir de te voir
et ta présence et ma peur <que tu repartes>
ma raison est perplexe et m'égare

mes nuits sont longues quand tu pars et mes pensées sont toutes à ton amour
je me demande quand nous nous reverrons un jour d'entre les jours

Cette hébétude des sens est typique de la chanson kalġumienne et le thème n'est repris que plus rarement par les autres interprètes.

marâr : l'amertume, souvent opposée par *ġibâq* à la douceur, *ħalâwa*

šagan : la peine, l'affliction

'asa : la tristesse

gafa : la dureté de l'être aimé est une constante de l'amour. Même dans les moments de bonheur, l'aimé se montre dur, car il menace de partir. Le verbe est utilisé à la IIIe forme *gâfa/yegâfi*. Parfois, c'est l'aimant qui est forcé à être dur afin de mettre un terme à une histoire qui tourne mal, par exemple

ħagartak (Râmi/Sunbâġi/1959)

ša'bân 'alayya gafâk ba'd elli šofto f-ħobbak
mus 'âder ansa reġâk ayyâm wedâdak w 'orbak
lâken a'mel êħ wâna 'albi lessa ša'bân 'alêħ
ša'bân 'alêħ enno-tmanna gannet 'orbak
w nâl murâdo w ethanna be na'im ħobbak

il m'est si dur de te repousser après ce que j'ai vu dans ton amour
je ne peux oublier ton plaisir quand tu m'aimais près de moi
mais que faire alors que mon coeur est encore en peine
en peine d'avoir souhaité le paradis de ta présence
d'avoir été comblé et d'avoir joui de la grace de ton amour

La douleur suprême est la séparation et le vocabulaire de l'éloignement abonde. Râmi aime le *ġibâq* facile entre l'éloignement et la proximité, et *'orb wel bo'd* et abuse de leur opposition, suivi par tous les auteurs de chansons qui voient la rime facile ou le *ġinâs* entre *'arib* et *ba'id*.

bo'd : l'éloignement proprement dit, le verbe est utilisé à la Ie forme be'ed/yeb'ad plutôt que la VIIIe ebta'ad, plus rare, ou à la IVe ba'ad/yeb'ed. L'exemple le plus frappant d'une chanson basée sur la séparation ne se trouve pas chez Râmi mais dans la chanson "ba'id 'annak", écrite par Ma'mûn al Šinnâwi dans le style de Râmi.

ba'id 'annak hayâti 'azâb (Šinnâwi/Balig Ĥamdi/1965)
la lôm w la dem' fe 'eneyya ma hallâš el forâ feyya
nesit en-nôm w ahlâmo nesit layâlih w ayyâmo
w bân es-sô w âlâmo w bân el hâf w awhâmo
bahâf 'alék w bahâf tensâni wes-sô 'elék 'ala tûl sahhâni
galabni š-sô w gallebni w lél el bo'd dawwebni
w mahma l-bo'd hayyarni w mahma s-sohd sahharni
la tûl bo'dak yegayyarni w la l-'ayyâm beteb'edni
ba'id 'annak

loin de toi ma vie n'est que souffrance
j'ai perdu le sommeil et ses rêves j'ai oublié ses nuits et ses jours
entre le désir et son tiraillement entre la peur et ses égarements
j'ai peur pour toi et j'ai peur que tu m'oublies
mon désir pour toi me tient à jamais éveillé
le désir m'a vaincu et m'a rendu malheureux
la nuit sans toi m'use
et autant que l'éloignement puisse me troubler
autant que l'insomnie puisse me faire veiller
ni la durée de ton absence ne pourra ma changer
ni les jours ne pourront m'éloigner
loin de toi

hegrân : le départ, le fait de quitter. La IIIe forme classique n'est jamais employée, on lui préfère hagar/yebgor.

sadd : le terme, classique, est surtout utilisé par Râmi. Séparation entre deux amants. Le verbe sadd/yessodd est rare, il ne se rencontre qu'au début du siècle dans la langue des adwâr.

ġeba, ġeyâb : disparition, départ non définitif, qui présuppose un retour qui se fait attendre, alors que hegrân est définitif.

wahša : mot-à-mot rendre sauvage de langueur, profondément manquer. La notion est poussée à son paroxysme dans la chanson

enta l-ḥobb (Rāmi/'abd al Wahhāb/1966)
...yewred 'ala ḥātri koll elli bēna-t'āl
w ye'iš ma'āk fekri mahma geyābak tāl
wāhešni w enta 'oṣād 'ēni w šāgelni w enta ba'id 'anni...

tout ce qui s'est dit entre nous me revient à l'esprit
ma pensée vit avec toi quoique dure ton absence
tu me manques même quand tu es devant mes yeux
tu occupes mes pensées quand même tu es loin de moi

ḥermān : privation

ḥeṣām : la dispute habituelle des amoureux, qui est faite pour se résorber rapidement

ḡalamna l-ḥobb ('abd al Wahhāb Muḥammad/Baliḡ Ḥamdi/1961-1962)
ana w enta lli konna zamān aḥabb etnēn w aḥann etnēn
w kān akbar ḥeṣām bēna yedūb fe yomēn yadōb fe yomēn

nous qui étions dans le temps les deux plus amoureux et les plus tendres
la plus grande dispute entre nous s'éteignait en deux jours, à peine deux jours
ḡera : la jalousie

zunūn : les pensées, et donc les soupçons

šō', ešteyā' : une des mots les plus fréquents. La forme verbale aštā' 'elék est peu employée, l'allongement du 'alif dans le chant étant gêné par l'attaque du q prononcé hamza : on préfère donc une forme nominale šō'ī ilék. Šō', c'est le désir de voir, de s'unir à une personne dont on est séparé. Si dans l'usage courant le sens de désir sexuel ne s'y trouve pas, il est patent dans l'utilisation du mot dans les chansons, particulièrement dans son association avec ḥermān :

...w bēn šō'ī w ḥermāni w ḥērti weyya ketmāni
bedd-aški-lak men nār hobbi...

entre mon désir et le manque mon égarement et ma retenue
je voudrais me plaindre à toi du feu de mon amour

zolm : injustice de l'amant tyrannique

taganni : fait d'accuser injustement, de rendre coupable ce qui est innocent :

lēh betetganna keda 'al ḥobb-e lēh

enta 'aref 'abla ma'na l-hobb-e êh

pourquoi accuses-tu l'amour comme-ça?

sais-tu d'abord ce que veut dire l'amour?

Il est parfois difficile de saisir le sens du texte entre *etgannét* et *etgannent*, j'ai accusé injustement, et je suis devenu fou, particulièrement dans la chanson "ana f-entezârak" où, malgré la prononciation *etgannét*, on ne peut comprendre que "devenir fou". Il s'agit d'une déformation du mot dans une prononciation volontairement populaire : dans l'expression "enta -tgannét ?", il faut évidemment comprendre "es-tu devenu fou ?".

šakwa : la plainte. Vocabulaire typique de Râmi, Umm Kulthûm se plaint et sa plainte n'est pas écoutée

nûh : gémissement

'anîn : plainte sonore, gémissement

garh : blessure. Toujours préféré à *waga'*, ressenti comme plus physique.

buka : pleur. Le verbe *baka/yebki* est le seul verbe utilisé pour exprimer le pleur, avec *bakka/yebakki* dans le sens faire pleurer. Ce verbe n'est pourtant pas d'usage courant dans le dialecte, où l'on utilise 'ayyaṭ/ye'ayyaṭ, maṣdar 'eyâṭ. Le 'eyâṭ n'est jamais présent dans les chansons, où il serait sans doute ressenti comme trop populaire et contraire à l'usage, venu des *adwâr*. C'est le type même du mot qui, utilisé dans la conversation courante, fait référence à la langue des chansons.

hozn : tristesse. Mot peu employé pour son manque d'expressivité.

nadam : regrets

dumû", dam" : larmes

Les termes positifs :

hobb : amour

hawa : passion

mayl : inclination, faiblesse pour

'atf : sentiment

gawa : terme classique, amour. Peu usité

ġarâm : amour

'eš : amour enflammé

wedd : sentiment, attache sentimentale

reḍa : fait de se contenter de ce que l'on possède. C'est le but de la chanteuse d'obtenir le *reḍa* de son amant, qui serait enfin satisfait. Le passé est décrit comme *ayyām reḍāk*.

ḥenneyya : tendresse, mot peu employé par Râmi, il fait plutôt partie du vocabulaire des poètes des années 60.

ḥanân : tendresse

ṣafa : pureté, calme et réconciliation. C'est un des idéaux de la relation amoureuse, le fait de vivre une relation calme, qui ne soit pas troublée par la dispute. L'adjectif peut être appliqué à la relation amoureuse mais surtout à l'amant, pur dans sa beauté et sa gentillesse quand il veut la montrer sans mélange. Il ne s'applique jamais au plaintif seul, qui ne s'attribue pas de qualités positives. Il y a en fait dans le mot deux idées différentes : la pureté et la réconciliation (*taṣāfi* dans les *adwār*, mot disparu au XXe siècle). On retrouve ce sens dans l'expression populaire utilisée pour terminer une dispute et confirmer l'accord "*-ṣāfi ya laban ? -ḥalīb ya ʿeṣṣa !*". Voir dans la chanson :

šams el aṣil (Bayram al Tūnisi/Sunbâṭi/1958)

...w ṣafwena fel maḥabba howwa howwa ṣafāk

la-ḥna w la-nta fel ḥalâwa masil ya nil

notre pureté dans l'amour est comme ta sérénité

ni nous ni toi avons d'équivalent dans la douceur, ô Nil

naʿim : c'est la grâce, le bonheur sans mélange attribué aux jours mythiques du passé.

hana : bonheur

solḥ : réconciliation après la dispute. Le verbe IIIe forme sāleh/yesāleh est d'emploi courant.

wefâ' : concorde, accord

ḥalâwa : douceur, fait d'être agréable

ṭib, ṭiba : bonté

waṣl : l'union entre les deux amants : ce peut être les retrouvailles comme l'union sexuelle, sens toujours sous-jacent.

luʿa : rencontre, antithèse de *furâʿ*, les deux termes se trouvent en couple dans un facile *ṭibâq*.

°orb : proximité, fait d'être à côté de l'être aimé, antithèse de *bo'd*, les deux thèmes sont inséparables, afin de démontrer l'absolu de l'amour :

ahwāk fe °orbak w f-bo'dak

farḥa : joie, insouciance totale, elle ne fait partie que du rêve, plus que du passé idéalisé. C'est un terme rare chez Rāmi, plus fréquent chez un auteur comme 'abd al Wahhāb Muḥammad ou Na'mūn al Šinnāwi.

dāret el ayyām (Na'mūn al Šinnāwi/'abd al Wahhāb/1970)

*...men farḥeti toht-e ma' l-farḥa men farḥeti la banām w la baṣṣa
w l'āetni ba'fiš fe rabi' ma fiš keda bēn šō^q ma yentehiš w šō^q tāni-btada*

*tellement je suis heureux je me suis perdu dans la joie
tellement je suis heureux, je ne dors ni ne me reveille
je me trouve dans un printemps comme il n'y en a pas
entre un désir qui ne finit pas et un désir qui recommence*

sa'āda : bonheur

bahga : joie

Les clichés qui ne ressortent pas directement du domaine des sentiments mais sont des instruments indispensables de la chanson sentimentale :

nār : Le feu, il se trouve chez Bayram al Tūnisi et chez Mursi Gamil 'azīz. il rajoute une note populaire au poème, comme toutes les idées de brûlure, que l'on trouve dans la plupart des *adwār* au début du siècle.

kās : La coupe. C'est une survivance de la poésie classique arabe qui se retrouve vidée de sa signification bacchique dans le *zagal* égyptien contemporain. La coupe est parfois *kās el hawa*, la coupe de l'amour que boivent les amoureux. C'est aussi *kās el hegrān* dans la chanson *hagartak*, ou *kās el furā^q*, dans la chanson "*alf-e lēla w lēla*"

*la 'omr-e kās el furā^q el murr yes^qina
w la ye'raf el ḥozn-e maṭraḥna w la yegina*

*jamais ne nous sera versée la coupe amère de la séparation
jamais la tristesse ne nous retrouvera ni ne viendra à nous*

šumū' : ce sont les longs cierges que l'on distribue aux mariages, ils sont symboles du bonheur du couple *halāl*, comme dans la chanson "*sirt el ḥobb*" :

ḥobbak ḥalla d-dunya zuhūr 'ala ṭūl w šmū' 'ala ṭūl

ton amour a fait de <ma> vie des fleurs et des cierges tout le long
on note d'ailleurs que le mariage n'est jamais envisagé dans les chansons d'Umm Kulţûm, sinon comme ici à titre purement symbolique de bonheur.

kalâm : Les paroles, donc les mensonges, qui se confondent avec les prétextes, hugag. Ce sont des paroles vides de sens. kalâm ma'sûl, paroles mielleuses dans la chanson leş-şabr-e ħdûd, la patience a ses limites, ou dans une des nombreuses versions en public de "dâret el ayyâm" où elle transforme le texte de :

waşafûli ş-şabr la'êto ħayâl w kalâm fel ħobb-e yadôb yen'âl

on m'a prescrit la patience, j'ai découvert qu'elle n'est qu'illusion
et mots d'amour que l'on dit à peine

en :

waşafûli ş-şabr la'êto ħayâl w kalâm fe kalâm fe kalâm

on m'a prescrit la patience, j'ai découvert qu'elle n'est qu'illusion
et paroles, paroles, paroles...

ayyâm w layâli : jours et nuits, souvent utilisée pour une rime facile de remplissage.

azûl, ħasûd : les censeurs et envieux. Ce sont des personnages populaires, que l'on retrouve moins dans les textes modernes en arabe classique, qui sont peu développés dans la thématique kalîŭmienne, sinon comme pure figure de style. Ils symbolisent non pas seulement la société répressive, mais plus exactement ceux qui dévoilent (fađah/yefđah) les attitudes que peut accepter la société conservatrice tant qu'elles demeurent cachées, mais est contrainte de dénoncer si elles paraissent au grand jour. Les chanteurs populaires comme Muĥammad 'abd al Muţţalib ont exploité ce thème beaucoup plus profondément. Il est trop populaire pour le répertoire d'Umm Kulţûm.

La désignation indirecte du toi et du moi :

'alb : le coeur, il n'est pas une chanson dont il soit absent.

fu'âd : terme plus classique, que l'on ne rencontre que chez Râmi et disparaît à la seconde génération d'auteurs de chansons.

rûĥ : l'âme, mais c'est surtout un mot qui ne véhicule pas de signification précise, que l'on emploie dans les appellations tendres comme ya rûĥ 'albi, âme de mon coeur, ou pour se désigner soi même. Parfois la chanteuse joue sur les

deux sens de "âme" et "soi-même" comme dans la chanson "es'al rūḥak" où la répétition de la phrase amène à traduire doublement "demande-toi" et "demande à ton âme". On trouve dans le même sens *nafs*, l'esprit, qui désigne aussi soi-même, qu'il ne faut pas confondre en dialecte égyptien avec *nefs* qui désigne l'envie, le désir et l'intention : *nefsi artāḥ bēn idāk*, j'ai envie de me reposer entre tes mains, dans "fakkarūni".

fekr : si le mot signifie d'abord pensée, il faut le comprendre dans les chansons par "toutes mes pensées", donc mon esprit. Le mot est souvent associé à *mašgūl*, occupé. On trouve aussi avec le même adjectif le terme *bāl*, esprit. L'esprit occupé de l'aimant s'oppose classiquement au *ḥālī*, *ḥālī l-bāl* de l'aimé, vide de sentiments. *Fāḍī l-bāl*, indifférent, se rencontre plutôt dans les chansons libanaises.

ʿomr, *ḥayāt*, *dunya*, *zamān*, *zakra* : C'est le vocabulaire chargé d'établir une temporalité dans l'histoire d'amour de la chanteuse. Ce sont toujours des termes vagues et globaux, qui accentuent l'impression d'histoire éternelle et applicable à tout auditeur.

ʿēn : l'oeil est d'abord un des deux mots clés du *mawwāl*, qui commence par *ya lēl ya ʿēn*. Le mot est répété jusqu'à l'ivresse dans "el *awwela fel ḡarām*" comme on l'a vu précédemment. C'est aussi l'organe de la vue, où se reflètent les déceptions du passé :

ḥayyart-e ʿalbi maʿāk (Rāmi/Sunbāṭi/1961)

...ya ʿāsi boṣṣ-e fe ʿeneyya w šūf ēh elli-nkatab fiha

di nazret šōʿ w ḥenneyya w di damʿa badariha

w da ḥayāl bēn el agfān feḍel maʿāya l-lēl kollo...

*ô cruel ,regarde dans mes yeux et vois ce qui s'y est écrit
voici un regard de désir et de tendresse, voilà une larme que je garde
et ça c'est un rêve entre les paupières qui m'est resté toute la nuit*

Les organes des sens sont oubliés chez Rāmi tandis qu'ils réapparaissent avec la génération suivante : ouïe, toucher se retrouvent dans les chansons de ʿabd al Wahhāb Muḥammad. Le thème du regard est surtout développé chez Bayram al Tūnisi, le plus proche de la traditions des *adwār* parmi les *zaggālīn* modernes. Voir à ce propos la traduction de la chanson "*howwa ṣaḥīḥ el hawa ḡallāb*" dans l'annexe consacrée aux chansons longues.

Si la liste de ces "mots-clé" a été établie à l'écoute des seules chansons d'Umm Kulthûm, ils représentent cependant le vocabulaire de base de la chanson sentimentale égyptienne depuis les années 50, sans que d'autres termes ne puissent jamais venir les remplacer. C'est dire qu'ils subissent ainsi une "désubstantification" consécutive à leur répétition inlassable. Umm Kulthûm ne s'y trompait pas quand, à la fin de sa vie, elle préférait exercer son talent de variation sur des *ahât* plutôt que sur des mots qui avaient perdu le pouvoir émotionnel que doit dégager l'*irtigâl*.

CONCLUSION

Umm Kulṭûm ne représente pas l'ensemble de la chanson de grande diffusion égyptienne au XXe siècle et donc à fortiori tout ce qui se chante dans ce pays. Sa production est un élément particulièrement brillant dans l'immense industrie de spectacle et du plaisir qui fit la réputation de l'Egypte. Pourtant, par la qualité de leur interprétation et l'immense ascendant exercé sur les foules par la chanteuse, ses chansons ont gagné leur place dans la mémoire collective des Arabes et ne la perdront sans doute pas avant longtemps. Mais le phénomène Umm Kulṭûm dépasse Umm Kulṭûm Ibrâhîm al Baltâgi. Si le poid du ṭarab a reposé sur ses épaules pendant cinquante ans, elle n'est sans doute pas la seule responsable de son évolution et de la crise grave que traverse actuellement la chanson égyptienne. Umm Kulṭûm est en partie un phénomène collectif. Elle est l'histoire d'une volonté de modernisation ne trahissant pas l'originalité et l'authenticité arabo-islamique. Ce n'est pas là une dialectique bien nouvelle, c'est l'essence même du débat politique en Orient. Il est frappant que ce débat se répercute sur la musique et le chant; c'est sans doute parce que musique et chant sont l'art populaire par excellence. On a vu comment s'est effectuée cette modernisation : une jeune campagnarde lectrice du Coran, dotée d'une voix sublime, monte au Caire et tente sa chance dans le chant. Son histoire se confond alors avec tous les courants de pensée, tous les courants artistiques, tous les événements qui secouèrent l'Egypte au XXe siècle, jusqu'à ce qu'elle accède au mythe. Le virage qu'elle prend au début des années 60 marque pourtant l'arrivée de la chanson noble dans le domaine de la variété. Ce n'est pas un genre décadent, mais ce n'est déjà plus le ṭarab au sens dans lequel on le comprenait jusqu'aux lendemains de la seconde guerre mondiale. Cette évolution de la musique, dont on a vu qu'elle est doublée d'une évolution des textes, est en fait une transformation de la notion même de chanson. Ce n'est pas un hasard si un même terme, *uġniyya*, recouvre tous les modes d'expression chantée là où on savait si bien distinguer auparavant. C'est que la chanson est devenu un produit de consommation courante. Si le 78 tours était un objet cher dans les années 30, la cassette est vendue de nos jours à un prix ridicule dans les rues du Caire et la radio diffuse à longueur de journée des centaines de chansons. La musique n'est plus un effort et un apprentissage, elle n'est plus un chanteur de quartier que l'on va écouter dans les cafés, mais une ribambelle de noms sur-médiatisés qui sont connus à travers tout le monde arabe, et dont les chansons

sont à la portée de tous. Il était difficile de siffloter un *dawr* du début du siècle, mais tout un chacun peut chanter "enta 'amri" ou "fakkarûni". C'est parce qu'elle a été la pionnière de cette vulgarisation d'un art réservé aux spécialistes qu'Umm Kulthûm est devenue le symbole même du chant arabe. Pourtant, de cette vulgarisation découle un blocage et une crise. La génération d'Umm Kulthûm est la dernière à s'être formée à l'école du Coran, des *adwâr*, des *anâsîd* à une époque où ces formes étaient encore vivantes et non un patrimoine, un *turâf* que l'on ne fait revivre de nos jours qu'à coup de soirées de musique savante et ennuyeuse. Umm Kulthûm pouvait tenter la vulgarisation, sûre de son art et de sa formation, en plus de sa voix. Le problème des artistes actuels est de prendre comme référence du chant classique cette vulgarisation, comme si elle était patrimoine, alors qu'elle n'était que tentatives, plus ou moins réussies, de s'accrocher au siècle et à ses transformations. L'imitation de la vulgarisation devient alors le vulgaire.

Analyser la langue des chansons d'Umm Kulthûm, c'est faire un premier pas dans l'étude de la culture populaire égyptienne. La langue dialectale égyptienne ne fonctionne pas sur un niveau linguistique unique : entre un parler recherché et les argots de métier, il est une quantité de niveaux que l'on peut distinguer. La langue des chansons est un ensemble particulier à l'intérieur de cette "langue" égyptienne. Elle est elle-même séparée en niveaux qui diffèrent en fonction du genre, de l'époque, de l'interprète et du public. Il serait nécessaire de prolonger cette étude des chansons d'Umm Kulthûm par une étude plus poussée des caractéristiques linguistiques de l'ensemble des chansons de grande diffusion du répertoire égyptien, à travers les interprètes les plus représentatifs des différents genres, entre le XIXe siècle et de nos jours, afin de déterminer en quelle mesure cette langue des chansons évolue avec le dialecte courant, et dans quelle mesure le dialecte courant lui emprunte ses tournures et ses expressions. C'est une étude nécessaire pour avancer dans la connaissance d'un dialecte riche et varié, mode d'expression d'une culture populaire collective qui est encore mal cernée.

annexe

les chansons longues

L'ensemble des chansons longues sont en vente sur le marché, en France comme en Egypte et dans la plupart des pays arabes. La compagnie nationale Şawt al Qâhira, ou Sono Cairo est propriétaire de l'ensemble des versions des chansons d'Umm Kulţûm et distribue d'une même chanson une ou deux versions, en studio sur les disques et en concert sur les cassettes. C'est donc localement, dans les pays dans lesquels la chanteuse a donné des concerts, que l'on peut rechercher des versions différentes de ces versions "officielles": en Tunisie, au Maroc, en Syrie, au Soudan, où elles sont parfois vendues commercialement. Les cassettes vidéo présentent souvent des versions qui n'existent pas en disque ou en cassettes. De même, les stations de radio au Maghreb et en Orient diffusent des versions qui leur sont propres. L'intérêt de cette chasse aux enregistrements est que la chanteuse n'interprète jamais une même chanson de la même manière et qu'un titre peut se retrouver transfiguré par des variations. Les versions "officielles" de Sono Cairo sont souvent les moins intéressantes. En ce qui concerne les enregistrements antérieurs aux années 50, ils sont jalousement conservés par des collectionneurs conscients de leurs valeurs. Il n'existe aucune phonothèque disposant de l'ensemble des enregistrements, sinon la Radio Egyptienne, dont l'accès est difficile et qui ne lâche ses trésors qu'avec parcimonie.

Les chansons longues en langue classique sont indiquées en italiques.

fâker lamma kont-e ganbi

1939, Râmi/Sunbâţi. Premier long monologue pouvant être considéré comme une chanson longue. Il en existe deux versions en studio (une courte de 6 minutes) et une longue d'une vingtaine de minutes. La version en public achetable dans les pays arabes paraît un trucage : trop bonne qualité de l'enregistrement pour un concert public en 1939, applaudissements rajoutés, aucune différence dans l'interprétation par rapport à la version longue en studio.

uđkurîni

1939, Râmi/Sunbâţi.

ħabibi yes'ed aw'âto

1943, Bayram al Tûnisi/Zakariyya Aħmad. Chanson mi-longue d'une vingtaine de minutes, il en existe au moins quatre versions en concert enregistrées. Très jouée lors du 'id al Fiŗ en Egypte.

ana f-entezârak

1943, Bayram al Tûnisi/Zakariyya Aħmad. il en existe de nombreuses versions enregistrées en concert, et une par la voix de Zakariyya Aħmad. Cette chanson est l'un des sommets du řarab kalţûmien, beaucoup de variations.

*ana f-entezârak ħallêt nâr fe đlû'i w ħařřêt
'idi 'ala ħaddi w 'addêt bes-sânya ġeyâbak w la ġêt
ya rêt ya rêt ya rêt ya rêt
ya rêtni 'omri ma ħabbêt*

*'âyez a'raf la tkûn ġađbân aw řâġel 'albak ensân
ħallêttni men ya'si a'ul el ġeba di ġeba 'ala řul
w atfakkar êħ elli ġanêto men zand-e yesi'ak ma la'êt
ya rêt ya rêt ya rêt ya rêt
ya rêtni 'omri ma ħabbêt*

*at'alieb 'ala ġamr en-nâr w atšarrad weyy-el afkâr
en-nesma ařsebħa ħuřâk wel ħamsa ařsebħa luġâk*

'ala keda aşbaht w amsét w šafûni w 'álu-tgannét
ya rét ya rét ya rét ya rét
ya rétni 'omri ma ḥabbét

tew'edni be-snin w eyyám w tgini be ḥugag w kalám
da kalám...
w tsallem w tmurr-e 'awám aw teḥlef w t'ulli nasét
ya rét ya rét ya rét ya rét
ya rétni 'omri ma ḥabbét

dans ton attente j'ai laissé le feu consumer mes flancs et j'ai posé
ma main sur ma joue et j'ai compté ton absence seconde par seconde
et tu n'es pas arrivé
comme j'aurais aimé ne jamais aimer

je veux savoir si tu n'es pas fâché ou si personne d'autre n'occupe ton esprit
tu m'as fais dire par desespoir que tu partais pour toujours
et je recherche quelle faute j'ai bien pu commettre contre toi sans trouver
comme j'aurais aimé ne jamais aimer

je me retournes sur des braises ardentes et je me perds dans mes soupçons
je prends la brise pour tes pas et je prends tout murmure pour ta voix
je suis ainsi du soir au matin, et qui me voit me dit fou
comme j'aurais aimé ne jamais aimer

tu me promets des jours et des années<avec toi>
et tu viens avec des pretextes et de belles paroles
ma parole...

tu me salves et tu passes en vitesse, ou tu ne viens pas et tu dis "j'ai oublié"
comme j'aurais aimé ne jamais aimer

el ahât (âh men lu'âk)

1943, Bayram al Tûnisi/Zakariyya Aḥmad. Une seule version disponible sur le marché.

el awwela fel ḡarâm

1944, Bayram al Tûnisi/Zakariyya Aḥmad. La chanson ne fut interprétée que deux fois. La version du Caire est vendue tronquée dans le commerce. La seconde version, de Damas ou de Bagdad, plus courte, est un enregistrement de collection.

ahl el hawa

1944, Bayram al Tûnisi/Zakariyya Aḥmad. Souvent chantée, il en existe plusieurs versions en concert enregistrées et une par Zakariyya Aḥmad qui change légèrement le texte et la mélodie.

ra'â el ḥabîb

1944, Râmi/Muhammad al Qasabgi. Unique chanson longue composée par Qasabgi pour la chanteuse.

ḥelm

1946, Bayram al Tûnisi/Zakariyya Aḥmad.

ḥabîb 'albi wafâni fe ma'âdo w nawwel ba'd-e ma ṭawwel ba'âdo
ḥabîb 'albi

'âbelni w howwa metbassem w ṭammenni 'ala waşlo
w 'âl-li kalâm ba'd-e ma sallem kalâm el 'alb yor'os lo
ba'â ye'ulli w ana a'ullo w ḥallaşna l-kalâm kollo
ye'ulli l-'alb-e beyweddak a'ullo 'alb-ana aktar

yeʿulli ʿadd-ʿeh ḥobbak aʿullo fôʿ ma tetṣawwar
w aʿullo ḥāyef tensāni yeʿulli mustaḥīl aʿdar
baʿa yeʿulli w ana aʿullo w ḥallaṣna l-kalām kollo
ʿarīb w baʿid w baʿēna nʿūl w neʿid be ʿenēna
ʿuyūn le ʿuyūn tetkalleṃ be serr el ʿalb w ttargem
w rūḥ maʿa rūḥ tetgānes w ʿid ʿla ʿid betsalleṃ
salām moštāʿ le moštāʿ

nesina d-dunya w lahēna fe hawāna w ṭerna w ʿalēna
la ʿawāzel wāʿfa ḥawalēna w la zanb-e yetʿadda ʿalēna
sukūt w sukūn w eh ḥa-yekūn
ma fis ḡer el ḡusūn tehmes w la ḡer el ʿamar nāḡer
w la ḡer en-nuḡūm teʿnes w la ḡer en-nasīm ʿāber
w ana w ana w ana w ana
w ana fe di n-naʿim ḥāyem laʿēto manām
w ḥelm-e w ṭār baʿd el aḥlām
ya réto dām w dām nōmī keda aʿwām w ana w howwa
fe di n-našwa
neʿiš fe salām w law fel manām

un rêve

mon amant a été fidèle à son rendez-vous
et m'a comblé après avoir fait durer son absence
mon amant...

m'a rencontré en souriant et m'a rassuré sur son arrivée
il m'a dit après m'avoir salué des mots qui font danser le coeur
il s'est mis à me dire et moi à lui répondre
et nous avons épuisé tous les mots
il m'a dit mon coeur te chérit, je lui ai dit le mien encore plus
il m'a dit comment m'aimes tu, j'ai répondu plus que tu peux imaginer
je lui ai dit j'ai peur que tu m'oublies, il a répondu je ne pourrai jamais
il s'est mis à me dire et moi à lui répondre
et nous avons épuisé tous les mots
de près ou de loin et nous nous sommes mis à dire et répéter par nos yeux
des yeux qui parlent aux yeux des secrets du coeur et traduisent
deux âmes qui s'harmonisent et deux mains qui se saluent
le salut de deux amants se désirant

nous avons oublié le monde et nous avons joué
dans notre amour, nous nous sommes envolés et nous sommes élevés
ni envieux autours de nous ni faute dont on nous accuse
silence et calme et qu'y aurait-il
seules les branches chuchotent, seule la lune regarde
seules les étoiles nous tiennent compagnie, seule la brise passe
et moi et moi
alors que je nageais dans ce bonheur
j'ai vu que ce n'était qu'un rêve
un rêve qui s'est envolé après les illusions
j'aurais voulu qu'il dure et que dure mon sommeil
pendant des années lui et moi dans cette ivresse
à vivre en paix quand bien même en rêve

el amal

1946, Bayram al Tûnisi/Zakariyya Aḥmad. Il en existe au moins deux enregistrements en concert présentant des variations différentes, la plus belle des versions étant régulièrement diffusée par la Radio Israélienne.

ya ṭûl 'azâbi

1946, Râmi/Sunbâṭi. Chanson semi-longue.

ḡolobt aṣâleḡ fe rūḥi

1946, Râmi/Sunbâṭi. Claire influence de Qaṣabḡi sur le jeune compositeur Sunbâṭi.

ḡanna r-rabî

1946, Râmi/Sunbâṭi.

hallet layâli l-'amar

1946, Râmi/Sunbâṭi.

nahḡ al burda

1946, Aḥmad Ṣawḡi/Sunbâṭi. Qaṣida religieuse.

salû qalbi

1946, Aḥmad Ṣawḡi/Sunbâṭi. Qaṣida religieuse. Deux versions en sont vendues dans le commerce, Cairophone et Sono-Cairo, reprise plus récente.

wulida al huda

1946, Aḥmad Ṣawḡi/Sunbâṭi. Qaṣida religieuse.

salû ku'ûs al tilâ

1946, Aḥmad Ṣawḡi/Sunbâṭi. Qaṣida écrite pour Umm Kulṭûm.

yalli kân yeṣḡik anîni

1949, Râmi/Sunbâṭi.

al nil

1949, Aḥmad Ṣawḡi/Sunbâṭi. Qaṣida patriotique.

sahrân le waḡdi

1949-1950, Râmi/Sunbâṭi. Il en existe de nombreuses versions.

rubâ 'iyyât al Ḥayyâm

1949-1950. 'umar al Ḥayyâm trad. Râmi/Sunbâṭi. Nombreuses versions, chantée à Damas et en 1968 à Rabat.

ya ṣâlemmi

1951, Râmi/Sunbâṭi. Chantée à Beyrouth et à Damas, de nombreuses variations.

gaddedt-e ḡobbak lêh

1952, Râmi/Sunbâṭi.

aḡâr min nismat al ḡanûb

1954, Râmi/Sunbâṭi.

dikrâyat

1956, Râmi/Sunbâṭi. Uḡniyya en langue classique. Nombreuses versions dont Damas, célèbre pour l'excellence des improvisations.

'awwedt-e 'êni 'ala ru'yâk

1958, Râmi/Sunbâṭi. Souvent chantée, dont à Damas.

Ṣams el 'aṣil

1958, Bayram al Tûnisi/Sunbâṭi. De nombreuses versions avec variations et improvisations à la dernière strophe.

Ṣams el aṣil dahabet ḡoṣ en nahîl ya nil
tuḡfa w metṣawwara fe ṣafḡetak ya ḡamîl
wen-nâḡ 'ala ṣ-ṣaṭṭ-e ḡanna wel 'udûd betmîl
'ala hubûb el hawa lamma yemarr-e 'alîl
ya nil

ya nil, ana w ell-aḡebbo neṣbehak fe ṣafâk
lânet w raḡḡet 'ulûbna lamma raḡḡ-e hawâk
w ṣafwena fel maḡabba howwa ṣafâk

malnâs' la-ḥna w la-nta fel ḥalâwa masîl
ya nil
wen-nây...

ana w ḥabîbi ya nil nelna amânîna
maṭraḥ ma yersi l-hawa tersi marâsîna
wel-lêl eza zâd w ṭâl toṣsor layalîna
w-elli ḍanâh el hawâh bâki w lêlo ṭawîl
ya nil
wen-nây...

ana w ḥabîbi ya nil ḡaybin 'an el wegdân
yeṭla' 'alêna l-'amar w yeḡîb ka'enco ma kân
baytin ḥawalêna nesma' ḍahket el karawân
'ala sawâ'î beten'î 'a-lli ḥaṣṣo 'alîl
ya nil
wen-nây...

arûḥ le min

1958, 'abd al Mun'im al Sibâ'î/Sunbâṭî. Au moins quatre versions, dont à Damas. Variations sur la troisième et la dernière strophe, solos de 'ûd et de qânûn.

dalîli htâr

1958, Râmi/Sunbâṭî. Chantée à Damas.

qiṣṣat al 'ams

1958, Ahmad Fatḥî/Sunbâṭî.

ḡartak

1959, Râmi/Sunbâṭî

ḥobb-e 'êh (enta fên w el ḥobb-e fên)

1/9/1960, 'abd al Wahhâb Muḥammad/Baliḡ Ḥamdî. La première chanson longue composée en dehors de Râmi et Sunbâṭî. Le texte jugé trop populaire fut critiqué par Sunbâṭî. On pense que la musique du refrain aurait été composée par Zakariyya Aḥmad avant sa mort.

howwa ṣaḥîḥ el hawa ḡallâb

1/12/1960, Bayram al Tûnisi/Zakariyya Aḥmad. Dernière chanson après réconciliation avec Umm Kulṭûm. La chanson fut à nouveau chantée huit ans après sa création à Rabat.

howwa ṣaḥîḥ el hawa ḡallâb... ma'rafš' ana
el ḡagr 'âlu marâr w 'azâb wel yôm be sana
ḡâni l-hawa men ḡer mawa'id w kolle mâda ḡalâwto tzîd
ma-ḡsebs-e yôm ha yaḡodni ba'id
yemanni 'albi bel afrâḥ
w arga' w 'albi kollo gerâḥ
ezzây ya tara aho da-lli gara
w ana w ana w ana ma'rafš'-e 'ana

nazra w kont aḡsebha salâm w tmorr-e 'awâm
atârî fiha wu'ûd w 'hûd w ṣdûd w 'alam
wu'ûd la teṣṣo' wa la tenṣân wu'ûd ma' elli ma lûḡš'-e amân
w ṣabr-e 'ala zell w ḡermân w bdâl ma-'ûl ḡarramt-e ḡalâṣ
a'ûl ya rabbi zidni kamân
ezzây ya tara aho da-lli gara
w ana w ana w ana ma'rafš'-e 'ana

ya 'albi âh el ḥobb-e warâḥ

ašgân w alam w andam w atûb
w 'ala l-maktûb ma yefidš-e nadam
ya rêt ana a'adar ahtâr
w la kont a'iš bèn ganna w nâr
nahâri lél w léli nahâr
ahl el hawa waşafûli dawâh la'et dawâh zawwed fe 'asâh
ezzây ya tara aho da-lli gara
w ana w ana w ana ma'rafš-e 'ana

la passion rend-elle vraiment malheureux? je ne sais pas
on dit que la separation est souffrance, amertume, et un jour dure un an
la passion m'est venue sans prevenir et chaque instant sa douceur augmenta
je ne pensais pas qu'un jour elle m'emmenerait si loin
elle fait espérer la joie à mon coeur
et quand mon coeur revient il n'est que blessure
comment cela a-t-il pu arriver? je ne sais pas

un regard que je prenais pour un signe
et qui passa si vite
y aurait-il en lui promesses, serments, puis séparation et douleur
des promesses mensongères qu'on ne tient pas
des serments avec qui n'a pas de parole
et patience contre humiliation et privation
mais au lieu de dire plus jamais je ne recommencerais
je dis mon Dieu, donnez m'en encore...
comment cela a-t-il pu arriver? je ne sais pas

mon coeur, ah...l'amour cache...chagrin et douleur
je regrette et je me repents
mais les regrets ne servent à rien pour ce qui est écrit
j'aimerais pouvoir choisir et ne pas être entre paradis et enfer
mes jours sont nuit et mes nuits jour
les connaisseur en amour m'ont prescrit un remède
le remède n'a fait qu'empirer la tristesse
comment cela a-t-il pu arriver? je ne sais pas

el ḥobb-e keda

1961, Bayram al Tûnisi/Sunbâṭi.

ḥayyart-e 'albi ma'âk

1961, Râmi/Sunbâṭi.

ansâk (moš monken abadan)

1961, Ma'mûn al Šinnâwi/Baliğ Ḥamdi.

ḡalama l-ḥobb

1961-1962, 'abd al Wahhâb Muḥammad/Baliğ Ḥamdi.

ḥasibak lez-zaman

1962, Râmi/Sunbâṭi. Certaines versions présentent des variations sur la troisième strophe.

ḥ-asibak lez-zaman la 'atâb w la šagan
te'âsi men-nadam w ta'raf el 'alam
teški moš h-as'al 'alék tebki moš ḥ-arḡam 'enék
yalli ma raḡamteš 'eneyya lamma kân 'albi f-'idik
dâret el ayyâm 'alék

ez-zaman ḡa-yedawwa'ak fel bo'd-e nâri ez-zaman howwa-lli ha-yehallaš li târi

koll-e ġadr w koll-e lél sahhartohúli koll-e hagr w koll-e garġ taraktohúli
kollo ha-troddo l-layáli
el layáli 'alék badáli wez-zaman
eški moš ħ-as'al 'alék ebki mos ħ-arġam 'enék
yalli ma raġamteš...

yôm men el ayyâm ha teġtâg 'aġf-e 'albi
yôm men el ayyâm ha-tetlahhaf le 'arbi
w enta moš ħa-tlâ'î abadan zayy-e hobbi
en nadam ba'di ha-yefdal guwwa 'albak ye'lemak aktar ma-'iš el 'omr a'âtbak
bokra tetmennâni aġâsbak aw alûmak aw a'âtbak
moš ħ-aġâsbak, mos ħ-a'âtbak
lâ'
dána kfâya 'enni sebtak lez-zaman
eški mos h-as'al 'alék...

râyeġ asîbak le-lli ma byerġam wa la te'dar 'alêh
moš h-a'ullak enta 'âref ez-zaman râġ ye'mel êh
ez-zaman dayman ħalât ya ma beyġayyar ħaġât
koll-e ma beydûr beybaddel maġraġ eġ-ġeġk el ahât
eški moš h-as'al 'alék...

je te laisse pour toujours, sans reproches et sans chagrin
souffrir des regrets et connaître la douleur
que tu te plains, je ne demanderai aucune nouvelle
que tu pleures, je n'aurai pas pitié de tes yeux
toi qui n'a pas eu pitié des miens quand mon coeur était entre tes mains
que tourne le temps pour toi

le temps te fera goûter mon feu en mon absence, le temps prendra ma revanche
toute la trahison, toutes les nuits veillées pour toi
tous les abandons, toutes les blessures que tu m'as laissées
tes nuits te les rendront
les nuits à ma place et le temps
 plains-toi! je ne demanderai aucune nouvelle
 pleure! je n'aurai pas pitié de tes yeux
 toi qui...

un jour tu auras besoin de la tendresse de mon coeur
un jour tu aura tellement envie de moi près de toi
et jamais tu ne trouveras comme mon amour
tes regrets après moi resteront torturer ton coeur
et te supplicier plus que si je restais ma vie à te faire reproche
demain tu souhaitera que je te demande des comptes, que je te blames et gronde
je ne te demanderai aucun compte, je ne ferai aucun blame
non... Il me suffit de t'avoir laissé pour toujours
 plains toi!...

je vais te laisser à ce qui ne pardonne pas et contre qui tu ne peux rien
je n'ai pas à te le dire... tu sais ce que le temps peut faire
le temps change les états et toute chose
tout ce qui tourne se transforme, à la place du rire, les soupirs
 plains toi...

ṭawrat al šakk

1962, 'abd allāh al Fayṣal/Sunbāṭi. Une seule interprétation.

lessa fāker

1963, 'abd al Fattāh Nuṣṭafa/Sunbāṭi.

lessa fāker 'albi yeddi-lak amān walla fāker kelma ḥa-t'id elli kán
walla nazra tewṣel eš-šó⁹ wel ḥanān lessa fāker kán zamān, kán zamān

kānet el ayyām fe 'albi dumū' betegri w enta teḥlā-lak dumū'i w heyya 'omri
ya ma hānet lak w kānet koll-e marra temḥi kelma men 'amāni fik w ṣabri
kelma kelma lamma rāḥ el hawa weyyā-l-gerāḥ
w elli 'asāto fe lēli etnasa weyyā-ṣ-ṣabāḥ
en-nhār da l-ḥobb-e w eš-šó⁹ wel ḥanān lamma tes'alni a'ul-lak kán zamān
lessa fāker kán zamān kán zamān

yāma ḥelyet lak ahāt 'albi w heyya men 'asāwtak enta wel 'ayyām 'alayya
kont-e tesma'ha naḡam w asma' ṣadāha nār tedawweb ḥobbena šwayya šwayya
en-naḡam reg'et ḥalāwto l-'albi w feḡel-lak 'asāwto
wel hawa-lli hān 'alayya ebtadēt ta'raf ḡalāwto
en-nahār da l-ḥobb-e weš-šó⁹ wel ḥanān lamma tes'alni a'ul-lak kán zamān
lessa fāker kán zamān kán zamān

el-layāli...kont-e betsemmi l-layāli le'bet el ḥayāli w heyya 'omr-e ḡāli
kont abāt as'al 'alāk ḡanni w dumū'i w enta methanni be ḥērti w enšēḡāli
'ul-li ēh heyya l-ḥekāya ba'd-e ma 'erefna n-nehāya
(en concert parfois 'ul-li ēh 'ašdak ma'āya ba'd-e ma 'erefna l-ḥekāya)
enta ḡēt meštā⁹ le ḥobbi walla le dmū'i w 'sāya
en-nahār da l-ḥobb-e sira kán w kán lamma tes'alni a'ul-lak kán zamān
lessa fāker kán zamān

te souviens-tu quand mon coeur te faisais confiance
ou d'un mot qui fera ressurgir le passé
ou d'un regard qui transporte désir et tendresse
te souviens-tu ? c'est si vieux !

les jours étaient dans mon coeur des larmes qui coulaient
des larmes qui te faisaient plaisir et qui étaient ma vie
tu n'en faisais aucun cas
mais chaque larme effaçait un mot de ma confiance en toi et de ma patience
mot à mot, amour et blessure sont partis
ce que j'ai souffert la nuit, fut oublié au matin
aujourd'hui l'amour, le désir et la tendresse...
si tu me le demandes je te dirai c'est si vieux !
te souviens-tu...

comme t'étaient doux les soupirs de mon coeur
à cause de ta cruauté les jours étaient contre moi
tu les entendait comme une mélodie et j'entendais leur écho
comme un feu qui faisant fondre notre amour peu à peu
mon coeur a retrouvé la beauté de cette mélodie et la dureté t'est restée
et cet amour dont tu m'as privé, tu commence à en connaître la prix
aujourd'hui ...

tu appellais les nuits une illusion
alors qu'elles étaient le plus cher de la vie

je veillais à m'inquiéter de toi par mes larmes et mes pensées
et toi tu te réjouissais de mon égarement et de mon tourment
dis moi ce que tu veux maintenant que nous connaissons l'histoire
es-tu venu car mon amour te manque
ou bien mes larmes et ma tristesse ?
aujourd'hui l'amour est une histoire du passé
si tu me demandes je te dirai c'est si vieux !

sirt el ḥobb

janvier 1964, Mursi Gamil 'aziz/Baliġ Ḥamdi.

leṣ-ṣabr-e ḥdūd

1964, 'abd al Wahhâb Muḥammad/Muḥammad al Hawgi. La chanson ne connut pas un grand succès en raison de la concurrence de l'"événement" de la collaboration Umm Kulṭûm/Muḥammad 'abd al Wahhâb dans "enta 'omri".

enta 'omri

5/2/1964, Ahmad Šafiġ Kâmil/Muḥammad 'abd al Wahhâb. La chanson de rencontre entre les deux grands. 'abd al Wahhâb obtint d'elle la carte blanche pour la musique, souhaitant reconquérir un public plus jeune. Elle marque l'apparition du "son" des années 60 dans la musique égyptienne, marqué par la prédominance des percussions et une distribution plus étudiée de l'orchestre. La chanson fut interprétée à l'étranger à Paris et Tunis, où elle contient le plus d'improvisations.

betfakkar fe min (koll-e lēla w koll-e yôm)

1964, Ma'mûn al Šinnâwi/Baliġ Ḥamdi.

la ya ḥabibi (l'ēli w nahâri)

1965

a'ul-lak 'ēh 'an eš-šô' ya ḥabibi

1965

enta l-ḥobb

4/3/1965, Râmi/Muḥammad 'abd al Wahhâb.

ba'id 'annak

22/7/1965, Ma'mûn al Šinnâwi/Baliġ Ḥamdi. Aussi chantée à Paris et à Tunis où les improvisations transfigurent la chanson.

amal ḥayâti

2/12/1965, Ahmad Šafiġ Kâmil/Muḥammad 'abd al Wahhâb. Aussi chantée à Paris et à Ba'albak.

...ya ḥabibi-mbâreḥ w ḥabib delwa'ti
ya ḥabibi l-bokra w le 'āḥer wa'ti
eḥkf-li 'ulli
ēh mel amâni nâ'eṣni w ana bēn idēk
'omri ma do't-e ḥanân fe ḥayâti zayy-e ḥanânak
w la ḥabbēt ya ḥabibi ḥayâti 'ella 'ašânak
w 'ābelt-e 'amâli w 'ābelt ed dunya w 'ābelt el ḥobb
awwel ma 'ābeltak w eddit lak 'albi ya ḥayât el 'alb
aktar mel farḥ-e da maḥlamš aktar m-ell-ana fih maḥlobš
ba'd-e hanâya ma'āk ya ḥabibi law râḥ 'omri ana mandamš
w kfâya aṣḥa 'ala šafâyefak (parfois en concert ebtesâmtak)
bet'ulli 'iš
asma'ha ġenwa bet'ul le ḥobbi
ma yentehiš
ḥallini ġanbak ḥallini fe ḥoḍn-e 'albak
w sebni aḥlam ya rét zamâni ma yeṣaḥḥiniš...

tu es mon amour hier et maintenant
mon amour demain et à mon dernier moment

raconte-moi, dis-moi
quel souhait ne serait pas exaucé quand je suis à toi
jamais je n'ai goûté une tendresse comme la tienne
jamais je n'ai aimé ma vie mon amour sinon pour toi
j'ai rencontré mes espoirs, le monde, l'amour
dès que je t'ai rencontré et que je t'ai donné ma vie toi la vie de mon coeur
je ne rêve rien de plus que cette joie
je ne demande rien de plus que ce que je vis
après ce bonheur avec toi, mon amour
si ma vie devais finir je ne regretterais rien
il me suffit de me reveiller sur tes lèvres qui me disent: vis
j'entends<ce mot>comme une chanson qui me dit que mon amour est infini
garde moi à côté de toi laisse moi au sein de ton coeur
laisse moi rêver, j'aimerais que la réalité ne me reveille jamais

arâka 'asiyya d-dam'

1965, Abû Firâs al Ḥamdâni/Sunbâṭi. Nusique différente de la version de 1926.

al aṭlâl

1966, Nâgi Ibrâhîm/Sunbâṭi. La plus populaire de ses qasâ'id sentimentales, interprétée au cours de sa tournée à Paris, Tunis, Rabat, Koweït, Beyrouth. Elle fut renversée par un admirateur au cours du concert de Paris à l'Olympia (novembre 67).

fakkarûni

1/12/1966, 'abd al Wahhâb Muḥammad/Muḥammad 'abd al Wahhâb. C'est le plus grand succès des années 60 avec *al aṭlâl*, à la fois moderne et *ṭarab*. Chantée en dehors du Caire à Tunis, la meilleur version, à Rabat, à Beyrouth.

fât el ma'âd

2/2/1967, Mursî Gamîl 'azîz/Balîğ Ḥamdî. Chanson grave qui ne connut pas le succès escompté. Chantée en dehors d'Égypte à Paris et au Koweït.

hâdîhi laylatî

6/12/68. George Jerdâq/Muḥammad 'abd al Wahhâb. Qasîda sentimentale, chantée au Caire et au Soudan.

alf-e lâla w lâla

6/2/1969, Mursî Gamîl 'azîz/Balîğ Ḥamdî. Une des plus faibles chansons d'Umm Kulṭûm, malgré l'émotion dégagée par sa voix usée.

aqbala l-layl

Râmi/Sunbâṭi.

es'al rūḥak

1/1/1970, 'abd al Wahhâb Muḥammad/Muḥammad al Kawgî.

dâret el ayyâm

5/3/1970, Ma'mûn al Šinnâwî/Muḥammad 'abd al Wahhâb. Elle marque les adieux au *tarab* de la cantatrice. Très longues plages musicales lui permettant de reposer sa voix, beaucoup de rythmes de danse. La chanson connut un grand succès. Interprétée en Lybie, à Abû Dhabi, à la suite de la mort de Nasser, qui la fit pleurer sur scène dans la troisième strophe.

el ḥobb-e kollo

7/1/1971, Ahmad Šafîq Kâmil/Balîğ Ḥamdî.

ağadan alqâk

6/5/1971. Al Hâdi Adam/Muḥammad 'abd al Wahhâb. Voix très usée, un seul concert avec variations sur le vers "fa-rḥam al qalb al lağî yaşbu ilayk".

min ağıl 'aynayk

1971, 'abd allâh al Fayşal/Sunbâṭi.

lélet hobb

7/12/1972, Ahmad Šafiġ Kámil/Muĥammad 'abd al Wahháb. C'est par cette chanson qu'elle quitta la scène. Textes et musique très faibles, caractéristiques de l'occidentalisation de l'orchestration qui abuse de guitare électrique et orgue. el 'alb-e ye'ša' koll-e ġamíl

1972, Bayram al Túnisi/Sunbáti. Zagal religieux, c'est sa seule chanson religieuse en langue dialectale. Concert unique.

ya msabharni

6/4/1972, Râmi/Sayyid Makkáwi. Il n'en existe que deux versions, une dans laquelle la variation, très élégante, est préparée, et l'autre où elle a définitivement perdu sa voix. La chanson lança Sayyid Makkáwi, qui lui composa *awšati bteĥlaw*, non chantée et s'attacha à la chanteuse Warda à la fin des années 70.

ĥakam 'aléna l-hawa

mars 1973, 'abd al Wahháb Muhammad/Baliġ Ĥamdi. Enregistrée en studio, il n'en existe pas de version publique. Le texte est intéressant dans sa tentative de redonner vie à la structure des *mawáwil* sur la forme *el awwela, et-tánya, et-tálta*, comme dans "*el awwela fel ġarám*".

BIBLIOGRAPHIE

1-ABO AL MAGD (Sabri).- Zakariyya Ahmad.- Al Mu'assasa al Mişriyya al 'amma, Wizârat al İtaqâfa.- 397p. Ouvrage de base sur ce musicien. Peu de textes fournis, beaucoup d'anecdotes.

2-Archives de la Musique Arabe, Vol 1.-Paris: Institut du Monde Arabe, 1987.- 35p. Livret extrêmement utile accompagnant le compact-disc.

3-AL 'AYYÂŞI (Muḥammad).- Taṭawwur al zâhira al iqâ'iyya fi şî'r aġâni Umm Kulṭûm in Al Ḥayât al İtaqâfiyya n' 39.- Tunis: Ministère de la Culture, 1986. Article au sujet alléchant mais peu clair.

4-BASILA (Nâzak).- Muḍakkirât Badî'a Ḥaşabni.- Beyrouth: Dar Maktabat al Ḥayât, sd.- 378p. De nombreux renseignements sur la diffusion de la chanson égyptienne en Syrie et au Liban et sur les milieux artistiques cairotés des années 20 par la propriétaire de la salle où commencèrent nombre de célébrités.

5-BAYRAM AL TONISI (Maḥmûd).- Aş'âr Bayram al Tunisi.- Le Caire: Maktabat Madbûli, 1985.- 350p. Présentation de la vie du poète et recueils "ala bâb el ġame" et "Şams el aşil". Certains de ces poèmes ont été mis en Musique par Zakariyya Ahmad

6-BENCHEIKH (Jamal eddine).- Les Musiciens et la Poesie: les écoles d'Ishâq al Mawsili et d'Ibrâhim ibn al Mahdi in Arabica, Tome XXII, Fascicule 2, pp115-152.

7-BOUDOT-LAMOTTE (Antoine).- Des Sawqiyyât en arabe dialectal in Arabica, Tome XX, fascicule 3, pp 225-245. Article utile donnant les textes du "Prince des Poètes" pour son protégé. L'attribution de "yâ ma-nta wâhesni" à Sawqi est discutable.

8-BUTRUS (Fikri).- Al Kitâb al ḡahabi lil fann: mi'at muṭrib fi mi'at sana.- Alexandrie: Maṭba'at al Magd, sd.- 171p. Notice sur tous les grands noms du XIXe siècle à nos jours, texte des chansons principales.

9-Cassette Repertoire for 1986 for SONO CAIRO Audio & Video Company. Edited by Ibraheem Barka and Naseef Ryad.- Le Caire, photocopié.-np. Le catalogue le plus fourni des maisons de disques égyptiennes.

10-Catalogue des disques Gramophone.- Le Caire: His Master's voice, 1928.- np.

11-Catalogue des disques Gramophone.- Le Caire: His Master's voice, 1930.- 88p. Documents précieux fournissant les textes des chansons les plus en vogue, aimablement fournis par Bernard Moussali.

12-Chanson : Article de l'Encyclopedia Universalis , pp 154-158.

13-L'Egypte d'aujourd'hui. Permanence et changements 1805-1976.- Paris: CNRS, 1976.- 388p.

14-FO'AD (Ni'mât Ahmad).- Umm Kulṭûm wa 'aşr min al fann.- Le Caire: Al Hay'a al Mişriyya al 'amma lil kitâb, 1983.-508p. Gros volume, très riche de matière mal

exploitée. Analyses superficielles et tendancieuses. Bonne description du monde du Théâtre et de la chanson dans les années 20.

15-Ghinâ': Article de l'encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition.- Leiden : Brill.

16-GUETTAT (Maḥmūd).- Al tajdid fil ḥulq al 'arabi al mu'aşir in Multaqa Hemayyes Ternân, pp87-104.

17-GUETTAT (Maḥmūd).- La tradition musicale arabe.- Paris: Ministère de l'Education Nationale, 1986.- 120p? Exposé très clair.

18-HAŞİŞA ('ali).- Kalimât al Ag'âni in Multaqa Hemayyes Ternân : Al Intâj al müsiqi al 'arabi qadîman wa ḥadiţan, ppl18-126.- Tunis: Al Dar al Tunisiyya lil Naşr, 1984.

19-AL HULA'I (Muḥammad Kâmil).- Kitâb al Müsiqi al 'arabi.- Le Caire: Maţba'at al Taqaddum, 1904.-200,8p.

20-JARGY (Simon).- La Musique Arabe.- Paris: PUF,1977.-127p. (Que Sais-je 1436).

21-JONIER (Jacques), KHOUZAM (Joseph).- Manuel d'Arabe Egyptien.- Paris: Editions Klincksieck, 1983.- 212p.

22-KANIL (Maḥmūd), AL MIŞRÎ (Ḥalîl), ABO 'AWF (Aḥmad Şafiq).- Umm Kulţûm: Al nuşûş al kâmila li gamî' al aġâni.- Le Caire: Al lagna al musiqiyya al 'ulia, 1979.- 464p, annexes. Ouvrage de base donnant le texte de l'ensemble des chansons d'Umm Kulţûm. Il manque quelques rares chansons à la liste établie par l'auteur, voir la correction par Victor Saḥḥâb. D'autre part, la plupart des textes comportent des petites erreurs que l'on découvre à l'audition.

23-MAHFOZ (Nagîb).- Bayn al Qasrayn.- Le Caire: Maktabat Mişr, 1979.- 477p. Le premier volume de la trilogie paru en 1956 offre une peinture vivante du monde des almées dans les années 20, la Galîla du roman est inspirée des Bamba Kaşşar et Amina al Şarfiyya de la réalité. Il est bon de consulter du même auteur *bidâya wa Nihâya*, pour le personnage du chanteur et la description des chansons à la mode en 1933.

24-MASPERO (Gaston).- Chansons populaires recueillies dans la Haute-Egypte de 1900 à 1914.- Le Caire: IFAO, 1914.- 195p. Precieuses remarques sur les techniques de chant et nombreux textes de chansons de la vie courante en dialecte Sa'îdi.

25-NAŞŞAR (Fâ'iz).- Muḍakkirât Muḥammad 'abd al Wahhab.- Beyrouth: Dâr al Nahḍa al Ḥadiţa, sd.- Quelques détails sur la rencontre 'abd al Wahhab/Sawqi.

26-PELLAT (Charles).- Malḥûn in Encyclopédie de l'Islâm, Tome VI.- Leiden: Brill, 1987. Une étude sur la langue dialectale arabe maghrébine chantée ou psalmodiée.

27-PIGNOL (Armand).- L'extase et le transistor: La chanson égyptienne.- Le Caire: CEDEJ, 1986 (Dossier n°2/86).- 221p. Seul ouvrage sur le sujet en langue française. Textes et traductions.

28-PIGNOL (Armand).- Formation et évolution de la chanson de variété en Egypte in Journées d'études arabes 1986. Langues et Cultures populaires dans l'aire Arabo-Musulmane. Paris: Association des Arabisants/IMA, 1987. pp 79-96.

29-SAHĤĤAB (Ilyās).- Difā'an 'an al uġniyya al 'arabiyya.- Beyrouth: Al Mu'assasa al 'arabiyya lil dirāsāt wal našr, 1980. Recueil d'articles de ce journaliste parus dans les années 70. Utiles renseignements sur les principaux musiciens et chanteurs arabes, justes remarques sur le problème des paroles.

30-SAHĤĤAB (Victor).- Al sab'a al kibār fil mûsiqa al 'arabiyya al mu'āsira: Sayyid Darwiš, Al Qašabgi, Zakariyya Aĥmad, 'abd al Wahhab, Umm Kulġûm, Al Sunbâti, Asmahân.- Beyrouth: Dar al 'ilm lil malâyîn, 1987.- 339p. Ouvrage remarquable, nombreuses analyses, annexes rigoureuses. La meilleure somme existante dans ce domaine.

31-SAIAH (Ysabel).- Oum Kalsoum, l'étoile de l'Orient.- Paris: Denoël, 1985.- 250p. Plus proche de Paris-Match que d'une biographie rigoureuse. Nombreuses confusions et erreurs. Seul ouvrage sur Umm Kulġûm en langue Française.

32-Šalâh Jâhin: Sortie de scène in Revue de la presse égyptienne 23 2-86.- Le Caire: CEDEJ, 1986. pp157-222. Traduction des articles de la presse égyptienne à la suite du suicide de Jâhin.

33-AL SHAWAN (Salma Aziz).- Al Musika al Arabiyyah: a category of urban music in Cairo, Egypt 1927-1977.- Columbia: Columbia University, 1981.- 331p (PhD). Bon exposé de la structure des différents types de chansons et utiles renseignements sur la diffusion de la chanson par les médias.

34-SHERQAWI (Galal).- Le cinéma en République Arabe Unie.- Paris: IDHEC. Le document fondamental pour l'histoire du Cinéma en Egypte.

35-TONICHE (Nada).- L'Egypte Moderne.- Paris: PUF, 1976.- 127p. (Que Sais-je 459).

36-TONICHE (Nada).- Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte moderne.- Paris: Maisonneuve et Larose, 1981.- 255p. Pages utiles sur le Théâtre au début du siècle.

37-TONICHE (Nada).- Le Parler Arabe du Caire.- Paris/ La Haye: Mouton, 1964.

38-TOUMA (Habib Hassan).- La Musique Arabe.- Paris: Buchet/Chastel, 1977.- 153p. Utile mais peu accessible au non-musicologues.

39-VIAL (Charles).- L'Egyptien tel qu'on le parle: glossaire établi d'après un choix d'oeuvres littéraires égyptiennes contemporaines.- Le Caire: IFAO, 1983.- 382p. Utile introduction.

40-VIGREUX (Philippe).- La Darbouka, technique fondamentale et initiation aux rythmes arabes.- Aix-en-Provence: Edisud, 1985.-183p. Exposé fondamental pour comprendre les rythmes arabes.

41-ZAKARIYYA (Zakariyya Hâšim).- Umm Kulġûm, tuĥfat al 'ašr wa mu'gizat al dahr.- Le Caire: Naĥba't al Taqaddum, 1983.- 227p. Beaucoup d'anecdotes et peu de faits.

TABLE DES MATIERES

Introduction	p 3
I- Les traditions et la formation	
A/ La chanson en Egypte à l'aube du XXe siècle	p 9
B/ Biographie d'Umm Kulthûm	p 20
C/ Umm Kulthûm avant le mythe : les chansons du début	p 27
II- Les chansons courtes	
A/ Présentation	p 45
B/ Les chansons au cinéma	p 47
C/ La chanson patriotique	p 53
III- Les chansons sentimentales longues	
A/ Les caractéristiques générales	p 62
B/ Les chansons d'Ahmad Râmi	p 75
C/ Les poèmes de Bayram al Tûnisi	p 83
D/ La nouvelle vague d'auteurs	p 94
E/ Lexique des termes récurrents	p 105
Conclusion	p 116
Annexe : Les chansons longues	p 118
Bibliographie	p 129
Table des matières	p 132
