

# Shawwā et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe ?

Frédéric LAGRANGE\*

Cet article vise à examiner et jauger une hypothèse : celle selon laquelle l'apparition de l'industrie du disque dans l'Orient arabe, à partir de 1903, aurait permis à la figure de l'instrumentiste d'émerger, de s'autonomiser et de parvenir à un statut de vedettariat qui était auparavant l'apanage des seuls vocalistes, Sāmī al-Shawwā étant l'illustration de cet hypothétique processus permettant à un violoniste de talent de concurrencer les plus grands chanteurs de son époque sur le plan de la célébrité, des cachets touchés et de la légende. Il s'agirait, dans le cas de Shawwā, de l'adoption de deux figures, de deux paradigmes comportementaux centraux de l'histoire musicale universelle, celle de « l'enfant prodige » d'une part, et celle du « virtuose » d'autre part, figures du reste aisément combinables, toutes deux importées de l'histoire musicale européenne moderne et contemporaine, et faisant l'objet de la part de Sāmī al-Shawwā d'une tentative apparemment consciente de transfert dans le milieu musical proche-oriental et égyptien dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle.

Une remarque préliminaire s'impose : la tentative de placement ou remplacement de l'instrumentiste au centre du débat musical, en tant que producteur d'un discours scientifique légitime sur la musique d'une part, et producteur d'un plaisir esthétique, *tarab*, égalant aussi bien celui créé par les *muṭribīn* durant la performance que celui, virtuel, pensé par les compositeurs de musique vocale, ne saurait être envisagée uniquement sous l'angle réducteur de l'adoption d'un modèle exogène ; elle est aussi à mettre en regard avec le statut de l'instrumentiste, et particulièrement de l'instrumentiste-compositeur et théoricien en musique ottomane<sup>1</sup> — les noms des

---

\* Professeur, directeur de l'UFR d'études arabes et hébraïques à l'Université Paris-Sorbonne.

<sup>1</sup> La musique égyptienne ne saurait être assimilée à la musique ottomane et Istanbul n'est pas Le Caire, mais en dépit de leurs différences esthétiques évidentes, les deux répertoires savants ottomans et égyptiens partagent une même morphologie et logique modale, à défaut de partager une syntaxe identique, et c'est à ce

virtuosees ṭanbūrī Cemil Bey (1873-1916) et kemani Ṭaṭios effendi (1858-1913) s'imposent immédiatement comme exemple. D'autre part, Shawwā entreprend sans doute de renouer avec la figure du théoricien de la musique dans la tradition arabe classique (Ishāq al-Mawṣilī, Ziryāb, etc.). Mais en dépit de ces nuances, la prémisse dont nous partons est que, grâce au disque, l'instrumentiste serait parvenu, dans le contexte égyptien, à partager avec le *muṭrib* le mérite de l'*iṭrāb*, et serait ainsi devenu étymologiquement (à défaut d'un usage réel du terme pour tout autre qu'un vocaliste dans le domaine profane) un *muṭrib*. À ce titre, le célèbre enregistrement tardif par Shawwā (1937) du *dōr Kādīnī l-hawā*<sup>2</sup> serait l'aboutissement de cette démarche. Cependant, cette magnifique reprise d'une des pièces les plus célèbres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, enregistrée par tous les grands chanteurs de l'école savante comme leurs successeurs du XX<sup>e</sup> siècle, est aussi un chant du cygne. D'abord parce que cette pièce tombe en désuétude en cette fin des années 1930, trop chantée, trop connue, trop liée à une école qui sera perçue comme *ancienne* et non *classique*, et contrevient donc à l'aspiration moderniste mise en avant par les nouvelles productions culturelles légitimées par les élites (particulièrement le cinéma). Ensuite par ce que la césure entre répertoire instrumental et vocal se confirme au cœur du XX<sup>e</sup> siècle, et ce n'est que dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle que des instrumentistes égyptiens liés aux orchestres prestigieux de la musique hybride populaire-savante<sup>3</sup> moderniste enregistreront à leur tour des versions instrumentales (seuls, ou assumant la ligne mélodique originellement assignée au vocaliste) des grandes pièces du répertoire kulthūmien ou assimilé<sup>4</sup>.

---

titre que le modèle ottoman ne peut être qualifié d'exogène, d'autant que les contacts entre musiciens des deux cours khédiviale et sultanale sont fréquents, comme en témoignent les *Mémoires* de Shawwā lui-même, qui affirme avoir joué devant Assem Bey (1851-1929) son propre *baṣraf* [*pesrev*] Rāst. Le musicien ottoman se serait alors saisi de sa flûte omée d'or ; Shawwā aurait ainsi permis au vieil homme de retrouver sa jeunesse avant de fêter son extase avec des coupes de raki (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 52). Les biographies du chanteur-compositeur 'Abduh al-Ḥāmūlī et du chanteur Yūsuf al-Manyalāwī signalent leurs séjours à la cour d'Istanbul et les fécondations dont leur art aurait bénéficié, quand bien même les mentions de formules modales supposément empruntées par les Égyptiens aux Ottomans ne sont pas à prendre au pied de la lettre.

<sup>2</sup> Disque 78 tours Gramophone HMV OAC96/97, réédité à Paris en 1999 (*Samī al-Shawwā Prince du violon arabe*, Club du Disque Arabe CDA401/AAA107, piste 16) ; puis au Liban en 2015 (*Sāmī al-Shawwā Prince of the Violin*, AMAR P1131190, CD 4, piste 6).

<sup>3</sup> On emploie ici « populaire » au sens de *popular music*, professionnelle, médiatisée, dominante dans la production courante, telle que définie par Philip Tagg (1982) dans son « triangle axiomatique » où elle s'oppose à « *folk music* » et « *art music* ». Le répertoire dominant en musique égyptienne après l'extinction du répertoire savant de la Nahḍa (au cours des années 1930) n'est pas susceptible d'être classé de manière univoque. Une partie de ce répertoire moderniste, entre autre l'œuvre associée à la vocaliste Umm Kulthūm (v. 1900-1975), est saisie de l'intérieur comme une musique savante « développant » le legs de la Nahḍa, tandis que ce statut de musique savante est discuté ou contesté par l'ethnomusicologie étique. De ce fait, nous le dénommerons comme hybride populaire-savant.

<sup>4</sup> Enregistrements du violoniste Aḥmad al-Ḥifnāwī (1916-1990), du saxophoniste Samīr Surūr (1933-2003). Par contre, si le *qānūniste* Muḥammad 'Abduh Ṣālīḥ (1916-1970) a enregistré quelques *taqāsīm* et pièces du répertoire savant sur disque (par exemple *taqāsīm khuzām* Sono Cairo CMD139), il ne semble pas avoir enregistré de versions instrumentales des chansons qu'il accompagnait dans l'orchestre d'Umm Kulthūm : le répertoire ne devient « public » et susceptible de réappropriation qu'avec sa fermeture, après la mort de la cantatrice. La même remarque s'applique a fortiori à Muḥammad al-Qaṣabgī, qui n'enregistre aucune version au *'ūd* de son répertoire composé pour des vocalistes.

Remarquons toutefois que l'appropriation par des instrumentistes du répertoire vocal savant et composé de la Nahḍa, et particulièrement les pièces de type *dōr*, est extrêmement courant au début dans toute la production discographique égyptienne des trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, mais est étrangement l'apanage d'instrumentistes liés au répertoire « *baladī* » — un concept émiq̄ue assez rétif à la traduction et qui a rapport au statut social et au répertoire lié à un instrument, mais que l'on pourrait résumer par « folklorique » et/ou « rural ». En clair, les *adwār* sont essentiellement traduits instrumentalement par des joueurs de *mizmār* ou d'*arghūl*, hautbois et clarinettes du répertoire rural, avec d'ailleurs beaucoup de talent, et non par les instruments du *takht* citadin et savant. Il est difficile de déterminer si ces enregistrements ont été historiquement reçus comme des exercices de style virtuose, des clins d'œil presque comiques, une tentative de *tarab*, ou un mélange des trois. Mais deux lignes de concurrence dans le répertoire se croisent ici : savant vs. *baladī* d'une part, et vocal vs. instrumental de l'autre. Parallèlement, Shawwā lui aussi s'amuse à imiter les instruments à vent *baladī* avec son violon sur plusieurs de ses disques<sup>5</sup>, l'instrumentiste savant s'arrogeant la totalité du spectre musical.

Les outils permettant d'examiner cette hypothèse sont, d'une part, les catalogues de maisons de disques, et, d'autre part, la première partie des « mémoires » de Sāmi al-Shawwā, deux sources posant, il faut le dire d'entrée, des problèmes méthodologiques majeurs. Les catalogues des maisons de disques reflètent deux éléments : une offre et une production. L'offre est une donnée observée en synchronie, la production est repérable en diachronie, en comparant les éditions successives, les deux données ne coïncidant donc que lors de l'installation sur le terrain cairote d'une maison de disques, généralement étrangère. Mais leur rapport aux goûts musicaux et à la popularité des formes (au sens du succès commercial) est complexe : le disque est un reflet et un moteur des évolutions, obéissant, d'une part, à des impératifs strictement commerciaux liés à la modernité capitaliste mondialisée s'installant dans l'Orient du XX<sup>e</sup> siècle (la recherche de la nouveauté, la mise en avant idéologique d'une nécessité de rupture et de renouvellement comme garante de la valeur ajoutée), et, d'autre part, aux hasards des goûts personnels des hommes qui présidèrent aux destinées de cette industrie, et singulièrement des « directeurs artistiques » des filiales égyptiennes de ces compagnies.

### **Les compagnies de disques et leur direction artistique : le cas 'Awad**

La direction commerciale ou artistique dans l'Égypte des trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle appartient en premier lieu à des hommes appartenant à des minorités confessionnelles, culturelles ou ethniques : c'est le cas des Beyrouthins de Baidaphon, qui jouent cependant de leur arabité pour gagner la confiance du public et positionner leur maison comme plus authentiquement ancrée dans le tissu local que les Européens (c'est la « marque à la Gazelle » contre le célèbre chien de HMV...). C'est le cas aussi d'un homme-clé de l'industrie, Manṣūr 'Awad, un chrétien né à

---

<sup>5</sup> Par exemple disque 78 tours Baidaphon 93894 *Raqṣ baladī mizmār* (circa 1930).

Shubrā au nord du Caire<sup>6</sup>, mais peut-être d'origine jaffiote, et qui occupera longtemps le poste de directeur artistique chez Gramophone. On note aussi Joseph Adem/Yūsuf al-'Aḍm, le premier collaborateur du Britannique Vogel<sup>7</sup> chez Gramophone, sans doute celui qui obtient la signature de Manyalāwī et de Ḥilmī vers 1906-7. Il est ainsi évoqué par Shawwā dans le premier tome de ses mémoires (Qaṣṣās, 1966, p. 41-42) : « On m'apprend que Yusuf al-'Aḍm, le directeur de Gramophone, me cherchait car j'étais célèbre [...]. Il me demande de graver six disques de ma musique [on notera l'appropriation plaisante que se permet un Shawwā qui avait une vingtaine d'années à l'époque], avec Maṣṣūr Awaḍ et le qānūniste ottoman Maqṣūd effendi [Kalkijiyān], professeur particulier du prince Yūsuf Kamāl [il s'agit d'un aristocrate richissime, fondateur en 1905 de l'École des Beaux-Arts en Égypte], et nous gravons six *bashraf*s qui n'étaient pas connus à l'époque en Égypte ». La mention est digne qu'on s'y arrête : on retrouve effectivement dans le catalogue de 1908 mention du *bashraf nahāwand Uthmān Bey*, puis dans le catalogue 1912 des *bashraf kārgagār Ṭāṭiyūs* et *Bashraf ḥigāzkār Ṭāṭiyūs*, manifestement appris auprès des milieux syriens, puisque antérieur au voyage à Istanbul qu'il mentionne dans ce texte. C'est le directeur artistique qui commande des pièces nouvelles et le jeune Sāmī qui sélectionne ce qu'il sait apparemment être inconnu du répertoire égyptien, et néanmoins compatible avec la musique de *takht* locale. On suppose que les disques ont alors pour triple fonction de constituer une plus-value liée à l'idéologie montante de la *nouveauté*, d'attester de la compétence et de la science de l'exécutant, en plaçant Shawwā au centre de l'échiquier musical cairote voire Proche-Oriental, et enfin de servir d'exemple et support d'apprentissage de la pièce, pour son inclusion dans le répertoire de la *waṣla* égyptienne. Chez Odéon, le *khawāga* Blumenthal sera assisté après la Grande Guerre par son directeur artistique Albert Levy, qui le premier fit enregistrer Umm Kulthūm en 1924, puis Mas'ūda Litobaruch [Lītūbārūkh] dans les années 30, qui est aussi président de l'association des juifs caraïtes ; on trouve parmi les intermédiaires des multinationales un nom grec, celui de Stellio Tzoulaqis, le représentant de Columbia : sa communauté semble relativement bien intégrée au paysage égyptien et utilise l'arabe dans ses relations avec les autochtones, contrairement aux autres Européens installés dans le pays.

---

<sup>6</sup> Éléments biographiques sur Maṣṣūr 'Awaḍ chez Qaṣṭandī Rizq (1936, p143-144).

<sup>7</sup> Voir l'allusion au rôle de Joseph Adem dans Frédéric Lagrange (1994, vol.3, Gramophone doc. 7 en annexe).

أوديون	اسطوانات
30	٣٠
<b>اورگستر عربى</b>	
بشرف عاصم بك ٩٨٨	بشرف اليصبار ٩٥٨
بشرف طاطيوس ٩٨٩	تقسيم بياتي } ٩٥٩
بشرف عشاق عثمان بك ٩٩٠	بشرف عشاق عثمان بك } ٩٦٠
بشرف سماعى البياتي } ٩٩٤	بشرف قد الرصد } ٩٦٠
بشرف دارج البياتي } ٩٩٤	تقسيم صبا } ٩٦٠
بشرف شنبه حجاز } ٩٩٦	بشرف سوسدراره } ٩٦١
بشرف مربع البياتي } ٩٩٦	تقسيم رصد } ٩٦١
بشرف حجاز همايونى ٩٩٧	تقسيم حجاز (ابراهيم سهالون) ٩٦٣
تحميله رصد ٩٩٨	سماعى فر حفزا } ٩٧٨
تحميله صبا ٩٩٩	سماعى عشاق } ٩٧٨
<b>٣ - موسيقتيد</b>	
محمد افندى الصبانہ و محمد افندى بدوى	
مارش فتوح مکه } ١٠٥٧	گرامك علمنى النوح } ١٠٥٥
مارش عباس } ١٠٥٧	كادنى الهوى } ١٠٥٥
ابر اوديون تصون اسطواناتكم وتحفظها من التالف	

Figure 1 : Extrait du catalogue général Odéon 1931

Manşūr 'Awaḍ, à la fois instrumentiste et homme de pouvoir dans l'industrie discographique, mérite un moment d'arrêt, par sa carrière exemplaire, comme modèle

du directeur artistique et par ailleurs compagnon de route de Sāmī al-Shawwā au début de sa carrière. Né en 1880 dans une riche famille de négociants en tissus, il bénéficie d'une éducation bilingue arabe et française chez les jésuites, à l'école copte et au lycée de Tawfīqiyya. Il apprend le violon classique, mais il a l'occasion d'entendre dans la maison familiale des artistes comme le *munshid* Khalīl Muḥrim [=Meḥrem], l'un des formateurs du chantre Yūsuf al-Manyalāwī, ou le joueur de *tanbūr* du khédivé Ismā'il, 'Umar effendi. Apprenant le 'ūd et le *qānūn*, notamment auprès de musiciens arméniens venus d'Istanbul, il accompagne Shawwā en tant que luthiste dans ses premiers enregistrements et fonde avec le violoniste alépin la première école d'enseignement de musique arabe en 1907, dans le quartier de Ḍāhir. Ils y imposent l'étude du solfège occidental (on peut s'interroger cependant sur la mesure de leur compétence en ce domaine) en parallèle avec un enseignement de musique orientale, et 'Awaḍ développe ses propres théories en matière de modes et de rythmes, se faisant ainsi le représentant d'un courant moderniste, qui vise à asseoir sur des bases théoriques solides la pratique musicale, suivant en cela la démarche pédagogique de Kāmil al-Khula'ī. 'Awaḍ est l'auteur de quelques opuscules, comme *Al-Tuḥfa al-bahiyya fī l-muṣṭalahāt al-mūsīqiyya* (Le splendide trésor des termes musicaux, 1918) et s'engage en 1921 dans une longue et violente polémique contre Iskandar Shalfūn, l'impétueux rédacteur en chef de la première revue [proto-]musicologique égyptienne *Rawḍat al-Balābil*, et surtout fondateur d'une école concurrente...

C'est apparemment au lendemain de la première guerre qu'il prend ses fonctions de directeur artistique chez Gramophone, fonctions qu'il ne quittera qu'à la faillite de la branche égyptienne de la compagnie en 1950. Modeste théoricien, instrumentiste doué mais sans génie, c'est dans la direction de la première compagnie du pays qu'il peut pleinement se réaliser et tenter d'imprimer sa marque sur le paysage musical. Ami intime du violoniste virtuose, que Shalfūn dans sa revue dénonce injustement comme « sa créature » (Shalfūn, 1922, p.156), ce qui témoigne par ailleurs des résistances aux prétentions « scientifiques » de Shawwā, 'Awaḍ donne à la musique instrumentale une importance dans la production enregistrée qui sera suivie par les autres firmes. Il en profite pour imposer certaines de ses compositions, des « marches » militaires (Marche Ramses, Marche Buṭrus Ghālī Pacha, Marche Muṣṭafā Kāmil, Marche Sa'd Zaghlūl, Marche Sulṭān Ḥusayn). On voit à travers ces titres transparaître toute une politique visant à ménager la chèvre et le chou, alliant les représentants honnis de la famille régnante (le Sultan Ḥusayn Kāmil, qui est installé à la place de 'Abbās Ḥilmī par ordre des Britanniques en 1914, ou Buṭrus Ghālī, juge inique lors de l'incident de Dinshawāy condamnant des paysans égyptiens à la pendaison et premier ministre assassiné suite à la mainmise de Kitchener sur le Soudan) aux figures saintes du nationalisme comme Muṣṭafā Pacha Kāmil (1874-1908) ou le père du Wafd, tous se voyant offrir une composition grandiloquente. Sāmī al-Shawwā accompagne Maṣṣūr 'Awaḍ sur tous les enregistrements Gramophone et devient instrumentiste « obligé » de toutes les productions de la maison, en monopolisant l'accompagnement au violon : seul son jeune frère Fāḍil Shawwā accompagne au piano Rose Zahrān en 1930, puis en 1931 est laissée une petite place au violoniste Jamīl 'Uways (1890-1948). Cet Alépin installé au Caire depuis 1913,

enseignant à l'Institut Fu'ād I, grave quelques disques de musique « orchestrale »<sup>8</sup> de sa composition ou de celle de 'Awad lui-même, représentant une tendance moderniste occidentaliste plus audacieuse que les pièces figuratives de Shawwā. Mansūr 'Awad avait ses « danseuses », de jeunes artistes qu'il tenta en vain d'imposer, comme Emilie al-Iskandariyya en 1924 ou Sawsan et Sihām en 1930, toutes demeurant inconnues. La première tâche du directeur artistique était de découvrir des talents avant la concurrence, préférant parier sur leur avenir plutôt que de s'assurer de leur capacités (c'est là la différence entre l'antique *shaykh al-tā'ifa* et le responsable d'une entreprise commerciale). 'Awad marqua des points, signant avec Muhammad 'Abd al-Wahhāb en 1921, mais le perdant dès 1927 alors qu'il devient une vedette. Son plus grand succès fut de voler Umm Kulthūm à Odéon en 1926-27. Las, il la reperd au profit de la compagnie allemande en 1931, et cette dernière garde la jeune *mutriba*, qui a détrôné toutes ses rivales, jusqu'en 1939 (date à laquelle le cinéma et la radio ont définitivement pris le relai du disque). Mansūr 'Awad enregistra une grande part des chansonnettes comiques de Nagīb al-Rīhānī tirées des pièces de Kish-Kish Bey et écrites par Badī' Khayrī, mais cette fausse bonne idée fut, au vu des collections actuelles, un échec : ces disques sont si rares que le tirage dut être fort limité. Pour une réussite, combien d'échecs : Munīra al-Mahdiyya reste attachée à Baidaphon durant toutes les années 1920, de même que 'Abd al-Laṭīf al-Bannā, Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy ne grava pas un seul disque pour Gramophone, pas plus qu'Amīn Ḥasanayn, les grands chanteurs des années 1920 et du début des années 30 sont ailleurs. On pourrait imaginer que Mansūr 'Awad et Gramophone feraient alors le pari de la musique instrumentale, développant un créneau au point de le rendre indispensable ; force est de constater, on le verra, que ce n'est pas le cas. L'homme se tailla une réputation détestable d'avare tyrannique, exigeant des enfants de Dawūd Ḥusnī d'être payé pour leur faire entendre les disques de leur père<sup>9</sup>. Il rata enfin le tournant des années 30 pour sa compagnie, qui végéta jusqu'en 1950, tandis que Baidaphon réussissait à passer le cap de la radio et de la reconversion dans le cinéma. Mansūr 'Awad, sincère dans ses choix souvent malheureux, avait sans doute mal anticipé le changement que son industrie imposerait à l'art musical en Egypte. Finalement, plus que des choix esthétiques et idéologiques imposés par les directeurs artistiques, ce sont les artistes, le public, la société et la technique qui devaient décider de la transformation du paysage.

### Les pièces instrumentales dans la production discographique

L'examen de la production discographique égyptienne au cours des trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle révèle une certaine stagnation de la production instrumentale. L'industrie fait immédiatement le choix de disloquer la *waṣla* (concert de musique savante) et de commercialiser indépendamment ses éléments constitutifs. Les

---

<sup>8</sup> Catalogue HMV 1931, supplément n°6, disques FX74, FX76, FX79, voir annexe. Les trois numéros de catalogue n'étant pas consécutifs, d'autres disques ont probablement été enregistrés, mais aucun catalogue les mentionnant n'a été à ce jour retrouvé.

<sup>9</sup> Anecdote rapportée par le collectionneur égyptien 'Abd al-'Azīz al-'Anānī, qu'il dit tenir des enfants de Dawūd Ḥusnī.

vocalistes au tournant du XX<sup>e</sup> siècle se produisant usuellement avec un *takht* (ensemble) désigné soit par leur propre nom, en tant que *ra'īs takht* (chef de *takht*), soit par le nom de l'instrumentiste le plus reconnu du groupe, la première conséquence est que des disques seront vendus sous le nom de ces instrumentistes, ou sous le nom d'un ensemble (le « *takht* Odéon » du catalogue de cette compagnie, diffusé en 1913, demeure anonyme et l'identification de ses membres problématique). Néanmoins, le tronçonnage de la *waşla* n'est pas équitable : il révèle la domination de la musique vocale dans la perception des performants, comme celle du public, et en conséquence la proportion de disques instrumentaux est très inférieure aux disques vocaux dès les tout premiers catalogues. D'autre part, dès l'origine, la musique de *waşla* (au sens de répertoire savant joué sur un *takht*) représente la majorité mais non la totalité des pièces enregistrées, et donc des pièces instrumentales gravées. Ainsi en est-il du catalogue Zonophone de 1906, le plus ancien document égyptien retrouvé (tableau N° 1).

**Tableau N° 1 : Catalogue Zonophone de 1906**

Artistes	Instruments	Type de pièces	Nombre de disques
Muḥammad Ibrāhīm, Ḥāgg Sa'īd, 'Alī Ṣālīḥ	<i>qānūn</i> , 'ūd, flûte-nāy	<i>bashraf</i> sur deux faces (4)	4
Ya'qūb Salīk, Ḥasan Fu'ād, Ḥāgg Ibrāhīm	<i>mizmār baladī</i>	<i>taqsīm</i> (2), version instrumentale <i>baladī</i> de pièce savante instrumentale (1) ou vocale (1)	2
« Musique Militaire Égyptienne »	ensemble de cuivres	version instrumentale de pièces vocales savantes (4) avec réduction des intervalles neutres à des intervalles tempérés ; marches	4

Le répertoire enregistré y apparaît très ambigu : seulement quatre disques de musique instrumentale relevant de la *waşla*, pièces composées (à l'exclusion donc des improvisations de type *taqsīm* qui sont partie intégrante d'un concert), deux disques de clarinette populaire *mizmār* proposant une version instrumentale « ruralisante » du répertoire vocal savant, et quatre disques de musique militaire proposant également une réinterprétation par des cuivres de fanfare de pièces vocales dont la ligne mélodique est simplifiée et adaptée aux instruments. L'examen de l'évolution entre 1906 et 1932 (voir graphiques 1 et 2) illustre cette relative stagnation sur le plan quantitatif. En examinant l'offre complète d'une compagnie à deux moments distincts, on repère néanmoins quelques évolutions significatives sur le plan qualitatif.

- Le catalogue **Gramophone 1914**, le plus volumineux et le plus fourni, avec son concurrent Odéon, à la veille de la Grande-Guerre, classe les disques par label (*His Master's Voice*, de haute qualité, et *Zonophone*, gravures plus anciennes effectuées avec une technique moins élaborée, à une époque où la qualité des enregistrements s'améliore très rapidement d'une campagne d'enregistrement à une autre). Les pièces instrumentales apparaissent en fin de catalogue, usage qui se poursuivra jusqu'à la

fin de l'ère du 78 tours<sup>10</sup>, dans toutes les compagnies. Les prix des disques, indicateurs de leur valeur, sont fonction de la taille des disques (30, 27 ou 25 cm) mais également de la notoriété de l'artiste. Le *muṭrib* Yūsuf al-Manyalāwī trône au sommet de la hiérarchie : photographie particulière en début de catalogue l'associant au musicien-phare du XIX<sup>e</sup> siècle 'Abduh al-Ḥāmūlī, prix de 50 piastres par disque 30cm. Ḥilmī est un autre artiste prestigieux, 30 piastres par disque 30cm. Les anciens disques sont eux tous vendus à 18 piastres.

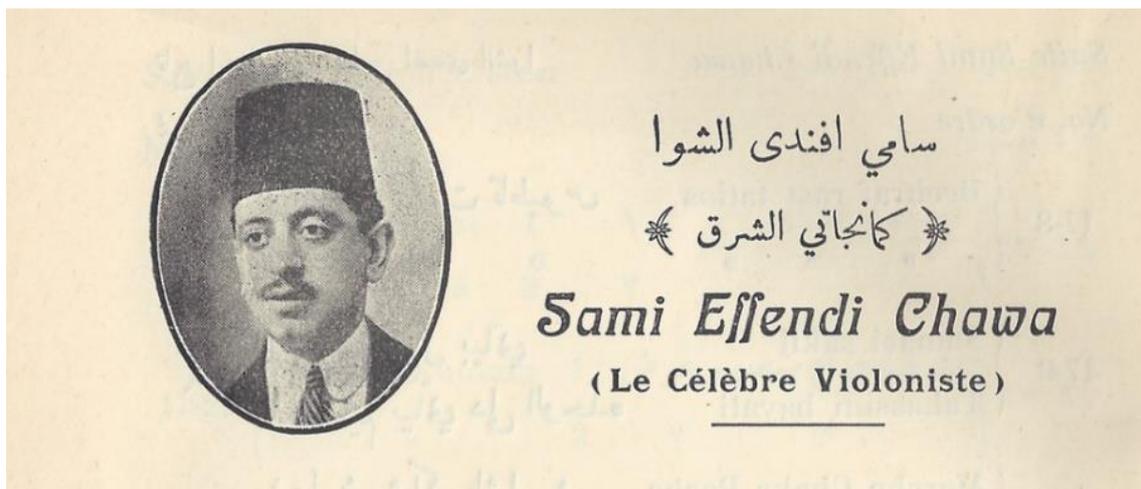


Figure 2 : Extrait du catalogue Gramophone 1930

On découvre un seul instrumentiste dont les disques sont tarifés comme ceux des plus grands chanteurs : ceux du flûtiste aveugle Amīn al-Buzarī. Par contre, Sāmī al-Shawwā fait partie des trois instrumentistes dont les médaillons photographiques ont l'honneur d'illustrer la double-page d'ouverture du catalogue, après Manyalāwī (voir annexe) : lui, le qānūniste Muḥammad al-'Aqqād et Amin al-Buzarī sont ainsi reconnus comme des fleurons de la compagnie.

<sup>10</sup> On ne désigne pas par là la fin de la commercialisation de ce support (abandon en 1955-1958 aux USA et remplacement par les formats 33 et 45 tours, puis graduellement dans le reste du monde, probablement au début des années 1960 pour le Moyen-Orient), mais la fin de sa domination sur l'industrie de la musique en Égypte, soit le début des années 1930, avant le triple choc constitué par la crise financière de 1929 et ses répercussions en Égypte, l'avènement du cinéma parlant-chantant, et la transformation de la radiodiffusion en medium de masse.



Figure 3 : Extrait du catalogue Gramophone 1930

On décompte ainsi :

Tableau N° 2 : Catalogue Gramophone 1914

Artistes	Instruments	Type de pièces	Nombre de disques
Muḥammad al-'Aqqād	<i>qānūn</i>	<i>bashraf</i> sur deux faces (4), <i>taḥmīla</i> (1), <i>taqsīm</i> sur une face (4)	7
'Aqqād, Ibrāhīm Ṣahlūn, 'Alī Ṣāliḥ,	<i>qānūn</i> , violon, flûte- <i>nāy</i>	<i>bashraf</i> sur deux faces (5), <i>taqsīm</i> sur une face (5), marche (2)	5 dont 1 format 30cm
Amin al-Buzārī (accompagné par Sāmī al- Shawwā, Maṣṣūr 'Awad, Mas'ūd Kalkijiyān)	flûte- <i>nāy</i> (violon, 'ūd, <i>qānūn</i> )	<i>bashraf-samā'ī</i> (6),	8, disques à 27 piastres
Sāmī al-Shawwā	violon	<i>bashraf</i> (3), <i>taqsīm</i> (4), <i>taḥmīla</i> (2), <i>raqs</i> (1)	7
Ibrāhīm Ṣahlūn	violon		1
Ḥagg Ibrāhīm	<i>mizmār baladī</i>	saluts ( <i>salām</i> ), <i>raqs</i> , version instrumentale du répertoire popu- laire et savant ( <i>dōr-s</i> ) : <i>el-kamāl</i> <i>fel-melāḥ</i> , <i>el-fu'ād ḥabbak</i> , etc.	6
Orchestre de Cornemuses ( <i>mūsīqā l-qirab</i> )		versions instrumentales du réper- toire des almées ('alā l-gada' el- asmar, el-ḥelw mekhāsemnī, 'alā baladī, bi-sitta riyāl, etc.)	7
Musique militaire du 5 <sup>e</sup> Régiment	fanfare de cuivres	saluts ( <i>salām</i> ), marches, pièces savantes, versions instrumentales du répertoire populaire et savant ( <i>dōr-s</i> ) avec réduction des intervalles neutres à intervalles tempérés.	13

Ce tableau ne distingue pas entre les deux types de *taqsīm* proposés : non-mesurés ('*āda* ou *sāda* sont les termes employés par l'industrie, et dont on peut penser qu'ils reflètent l'usage des musiciens) ou mesuré ('*alā l-waḥda* ou exceptionnellement un autre cycle, en ce cas indiqué). Les deux modalités d'improvisation instrumentale sont également distribuées tout au long de l'époque du 78 tours, ne préfigurant pas la disparition du *taqsīm* mesuré dans le répertoire ultérieurement enregistré au XX<sup>e</sup> siècle. Des *taqsīm* mesurés sur le cycle *bamb*, extrêmement brefs, concluent couramment les pièces vocales dans les enregistrements de cette période, mais ne sont jamais signalés. Il est impossible de déterminer s'il s'agit d'une habitude de concert ou d'un maniérisme introduit par la limitation temporelle inhérente au support, on note simplement qu'ils n'existent pas dans les enregistrements radiophoniques du répertoire de la Nahḍa effectués dans les décennies suivantes. On remarque enfin que le *taqsīm* est secondaire au regard du répertoire des *bashraf*-s (et plus rarement *samā'ī*-s) enregistrés dans cette première décennie de l'industrie, tendance qui se renversera ultérieurement : alors que ce répertoire composé est clos et limité, les improvisations, par définition, sont infinies. Par contre, aucune trace à cette époque première des compositions « expressives » (*ta'birīyya*) modernistes n'entrant pas dans les catégories savantes répertoriées (*bashraf*, *sam'ā'ī*, *taḥmīla*, *raqs*) et qui apparaissent rapidement après la Grande-Guerre.

Shawwā est donc encore en 1914 un instrumentiste parmi d'autres, ne bénéficiant pas d'un traitement de faveur. Il est vrai qu'il s'agit encore d'un jeune homme, de moins de trente ans. Il est notable que les luthistes ('*awwādīn*) ne sont jamais désignés comme *ra'īs takht* et bénéficient rarement de disques solos. La raison pourrait en être à la fois sociale (demeurant à établir) et plus prosaïquement technique, les fréquences de l'instrument étant particulièrement mal restituées par la technique encore rudimentaire du 78 tours acoustique, qui reproduit avec moins de distorsion le violon et le *qānūn*<sup>11</sup> ; cependant, la même remarque s'applique à la flûte-*nāy*, dont les grands maîtres bénéficient de disques en solo. À l'âge de la gravure électrique, après 1927, Muhammad al-Qaṣabgī (1892-1966) et Amīn bey al-Mahdī (Odéon) bénéficieront de quelques gravures<sup>12</sup>, mais l'instrument demeure peu mis en valeur par l'industrie, ce qui est susceptible de refléter partiellement le statut de l'instrumentiste. La comparaison entre les données factuelles issues des catalogues de maison de disque et les mémoires de Shawwā laisse apparaître des écarts entre le statut de l'instrumentiste et de la musique instrumentale sur la scène égyptienne et moyen-orientale, et les prétentions, espoirs, et positionnements de l'individu Shawwā. Les instrumentistes ne seront jamais à même d'égaliser les vocalistes, au niveau des ventes comme au niveau du cachet touché ou de l'aura, même si Shawwā est celui qui se rapproche le plus de ce but et parvient à faire l'acquisition d'un immeuble. Ils partent

---

<sup>11</sup> La question de l'emploi de violons Stroh (un pavillon d'amplification remplaçant la caisse en bois) dans les premières années de l'industrie n'est pas aisée à trancher : Ali Jihad Racy (1977, p. 155) pense en reconnaître un dans la célèbre photographie à faible définition de Manyalāwī entouré de son *takht*, dont le violoniste Ibrāhīm Sahlūn, mais cette particularité n'est pas signalée dans les Mémoires de Shawwā ni aucune autre source.

<sup>12</sup> La réédition sur CD AMAR P1131192 *Muḥammad al-Qaṣabgī The Sultan of 'ūd*, 2016 sélectionne un grand nombre de ces disques, dont le nombre est infime comparé aux gravures de Shawwā.

certes de loin : Qaṣṭandī Rizq (1936, vol 4, p. 71-72) rapporte que le *qānūngī* Muḥammad al-'Aqqād dut une fois rappeler à l'ordre le grand chantre Manyalāwī, dont les manières dépassaient la condition : le Shaykh possédait une riche voiture, et son ami et protecteur Bāsīlī Bey 'Aryān lui fit cadeau d'une superbe jument pour son attelage. Au sortir d'un concert, 'Aqqād demanda à Manyalāwī de le raccompagner, mais le Shaykh Yūsuf le toisa de haut et refusa, sous prétexte que la présence de l'instrument risquait d'attirer l'attention et les quolibets en exposant leur condition de musiciens. 'Aqqād répliqua alors *eshḥāl law ma kānetsh el-faras di shḥāta kont-e te'mel ēh ya khayy* (Qu'est-ce que ce serait si tu n'avais pas mendié cette jument, tu nous traiterais encore plus mal), ce qui amena Manyalāwī à ramener son cadeau à Bāsīlī Bey, s'excusant de ne pouvoir l'accepter...

La faible proportion de pièces instrumentales composées enregistrées, au regard des pièces vocales de type *dōr* et *muwashshah*, également composées ou semi-composées, est tout d'abord liée à l'extrême limitation du répertoire. Ce sont en réalité une simple vingtaine de *bashraf*-s et *samā'ī*-s ottomans, de Ṭāṭyūs effendi, 'Uthmān Bek, 'Aṣem Bek ou anonymes, qui constituent ce répertoire *turāth*, pièces auxquelles viennent s'ajouter quelques *tahmīla*-s dont la partie composée ne dépasse pas quelques mesures, en fait l'extension d'un simple *dūlāb*, le répertoire étant complété par de rares compositions des personnalités liées à l'industrie du disque dont justement Shawwā et Mansūr 'Awaḍ. Les marches, elles, bien qu'interprétées par un *takht*, ne sont pas a priori une musique trouvant sa place dans le concert savant de type *waṣla*, mais sans doute jouées dans des occasions particulières ou des conclusions de concert. Il n'est pas possible de savoir si elles étaient jouées en-dehors de circonstances politiques. En résumé, et si l'on veut bien croire les affirmations de Shawwā dans ses *Mémoires* selon lesquelles des pièces comme le *Bashraf Nahāwand 'Uthmān Bey* ou le *Bashraf Kārgahār Ṭāṭyūs* n'étaient pas connus des Egyptiens avant 1906, nous sommes devant un répertoire d'une douzaine de titres à l'avènement de l'industrie, qui s'étoffera pour devenir une vingtaine en 1930.

Si l'on prend le catalogue **Gramophone 1930** en comparaison de celui de 1914, on constate que les premiers instrumentaux ne figurent encore qu'en page 66, en queue de catalogue comme vingt ans plus tôt, et commencent par des « nouveautés » devant frapper le consommateur :

Tableau N° 3 : Catalogue Gramophone 1930

Artistes	Instruments	Type de pièces	Nombre de disques
Rose Zahrān et Fāḍil al-Shawwā	piano et violon	<i>samā'ī</i> -s, <i>bashraf</i> -s, marches, <i>taqsīm</i> -s sur une face, versions instrumentales de <i>dōr</i> -s sur une face	11
Muḥammad al-'Aqqād	<i>qānun</i>	<i>bashraf</i> -s sur deux faces (11), <i>taqsīm</i> -s sur une face (10), <i>taqsīm</i> -s sur deux faces (2), autres compositions savantes.	19
Sāmī al-Shawwā	violon	<i>bashraf</i> -s sur deux faces (6), <i>samā'ī</i> sur une face (4), <i>tahmīla</i> (2), <i>taqsīm</i> -s sur une face (9), <i>raqs</i> (2), marche (2), fantaisies et musique figurative (3).	19
Manṣūr 'Awad	'ūd	<i>taqsīm</i> sur une face (4), marche sur une face (2)	3
Muḥammad al-Qaṣabgī	'ūd	<i>taqsīm</i> sur une face (3), <i>raqs</i> (1)	2
Kamīl Shumbayr	piano oriental	<i>taqsīm</i> sur une face (8) incluant modes à seconde neutre.	4
Nash'at Bey	'ūd		2
Yūsuf Shālūm	piano		2
Amīn al-Buzarī	flûte- <i>nāy</i>		2
Ḥāfīz 'Alī	<i>mizmār</i>		2
Mitwallī 'Abd al-Raḥmān	orchestre		6

La quantité présentée n'a donc pas significativement changé, ni la proportion de la musique instrumentale en comparaison à la musique vocale. Seule évolution effective notable : alors que la musique de *takht* partageait le volume des enregistrements à la veille de la Grande-Guerre avec la musique instrumentale *baladī* et militaire, il faut compter en 1930 avec le « piano oriental » et la musique orchestrale, probablement signe que la logique capitaliste de l'industrie du disque a désormais façonné le goût du public et commence à reléguer, lentement mais sûrement, l'esthétique du *takht* vers le *qadīm* (ancien). En 1948, au terme de l'évolution, Shawwa sera le seul instrumentiste vedette à être encore présent au catalogue, avec 3 disques. Les autres disques relèvent de l'orchestre, du *mizmār baladī* ou de la musique militaire, et ce, en dépit de la direction de Manṣūr 'Awad. La question que nous posons de la politique personnelle des directeurs artistiques trouve sa réponse dans une comparaison entre Gramophone et Odéon : son effet est très limité, et c'est d'abord un souci de rentabilité commerciale qui anime les compagnies. En effet, chez la principale concurrente de Gramophone, l'instrumental est pareillement relégué en fin de catalogue et si la compagnie allemande présente en 1930 quelques instrumentistes ignorés par la firme britannique (le violoniste Muṣṭafā Mumtāz (*bashraf* et *taqsīm*), le luthiste Amīn bey al-Mahdī dans d'originales versions au luth *solo* de *bashraf*-s, le compositeur Dawūd Ḥusnī dans des *taqsīm* au luth). La seule

originalité du catalogue Odéon est à rechercher dans son vocabulaire : le mot *takht*, encore utilisé, est remplacé par le syntagme *urkistra* (=orchestre) 'arabī en tête de section, comme si l'emprunt au français était un gage de qualité plus convaincant que l'ancien terme persan, mais surtout permettant d'opposer orchestre oriental/arabe à d'autres types de formation (*baladī*, militaire, et piano, avec trois interprètes différents, dont Mathilde 'Abd al-Masīh et Yūsuf Shālūm). Columbia, Baidaphon et Polyphon ont les mêmes caractéristiques que les deux premières compagnies citées, quant à la seule compagnie totalement locale, Mechian, son catalogue de 1927 (le seul retrouvé à ce jour) ne mentionne tout simplement aucun disque instrumental...

ORCHESTRATION ARABE			
Oud, Kanoûn et Flute.    بشارف عود وقانون وناي			
379	31004	} Basfra el Nazir	بشرف النظير
	31053		Seba Osman Bey
380	31005-1	} Bashraf Osha Osman Bey	بشرف عشاق عثمان بك
	31005-2		" " "
381	31007-1	} Bashraf El Sbar	بشرف السبار
	31007-1		" "
382	31009	} Taxim Bayati	تقسيم بياتي
	45325		Bashraf Osha Osman Bey
383	31012	} Sus Durarah	سوسد لاره راست
	31013		Taxim Rasd
384	31014	} Bashraf El Kuzum	بشرف الكوزم
	31056		El Gazairly
385	31016	} Taxim Hegaz	تقسيم حجاز
	31132		" " (Violon Solo)
386	31017-1	} Arabat el Sika	بشرف اربة السكا
	31017-2		" "

Figure 4 : Extrait du catalogue Odéon 1913-1914

Le troisième graphique compare sur le plan quantitatif les gravures de *taqsīm*-s au regard des compositions et semi-compositions. Nous n'avons pris en considération que les *taqsīm*-s et les compositions exécutées par un *takht* ou des instruments ayant leur place dans le *takht*, à l'exclusion donc du *mizmār*, de l'*arghūl*, des cornemuses, de l'accordéon et du piano (qui mériterait une étude particulière). Le *taqsīm* connaît manifestement une importante progression de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle aux années 30, permettant aux instrumentistes de sortir du rôle de faire-valoir des chanteurs et d'accéder à une large notoriété. Si Odéon peut se permettre en 1905 d'occulter les noms de grands instrumentistes en baptisant son *takht* « Orchestre Odéon » comme on l'a vu, les violonistes Şahlūn et Shawwā, les *qānūngi*-s 'Aqqād et Quḍḍābī et le flûtiste aveugle Amīn al-Buzārī se hissent à une stature proche de celle des grands chanteurs. Buzārī peut même s'offrir le luxe de ne jamais accompagner un *muṭrib*, gardant son nom en première place sur l'étiquette de ses disques. Quant à Shawwā lui-même, il est sans aucun doute le plus prolifique des instrumentistes : 151 disques double-face gravés entre 1906 et 1937, dont 68 faces de *taqsīm*, soit un quart de l'œuvre qu'il lègue, sachant que les pièces composées sont souvent les mêmes d'une compagnie à l'autre et d'une décennie à l'autre. En effet, les grands compositeurs égyptiens de la Nahḍa se préoccupèrent uniquement de musique vocale et se contentèrent d'exploiter le répertoire instrumental ottoman. Si ce répertoire vu d'Istanbul est fort riche, les Egyptiens semblent avoir hésité à l'adopter sans adaptation. Seule une minorité de pièces se prêtaient apparemment à « l'arabisation » et furent gravées sur plus d'une dizaine de disques chacune, comme le *bashraf 'ushshāq 'Uthmān Bey* ou le *bashraf qarrah baṭak*. Le répertoire des *taḥmīla*-s est encore plus limité : une seule par mode (Rāst, Bayyātī, Şabā, Ḥigāz), sans que d'autres phrases-refrain ne soient inventées, tandis que l'improvisation s'y déroule sur un chemin balisé.

Ce n'est qu'au milieu des années 20 qu'apparaissent d'autres formes composées ou semi-composées, ainsi que certaines recherches musicales. La plus intéressante de ces innovations est le *raqs*, hybride de musique populaire et savante, où le soliste brode autour d'un thème sur un rythme syncopé. Peut-être introduites par Sāmī al-Shawwā, ces danses se multiplient et inspirent d'autres musiciens : le luthiste Muḥammad al-Qaşabgī, le trio irakien 'Azūrī, Şayyūn et Iskandar, qui suivent Shawwā dans des pièces enlevées, aux titres évocateurs : « *raqs al-zaybaq* » (danse du vif-argent), « *raqs al-farfūra* » (danse frétilante), « *raqs bint Fir'awn* » (danse de la fille de Pharaon). Les marches jouées par le *takht*, dédiées à un grand personnage, connaissent aussi quelque succès. L'influence de l'opérette et les appels réitérés de la presse moderniste à la création d'une musique arabe descriptive (*taṣwīriyya*) sont possiblement à l'origine des innombrables palinodies musicales de Shawwā, qui multiplie aux côtés de *taqāsīm* impressionnants des pastiches douteux de musique occidentale ou des exercices de virtuosité violonistique gratuite, intitulés « les oiseaux » (imitation de gazouillis), « la tempête », « la foudre », « un Bédouin dans le désert », « la mère calme son enfant » et même une version instrumentale de l'appel à la prière.

الموسيقى العالمى الشهير  
« الأستاذ سامى شوا » وجوقه

Le célèbre violoniste  
Sami eff. Chawa et son orchestre

No. d'ordre	تمرة مسلسلة
S. E. {	س. اى. {
23 {	23 {
S. E. {	س. اى. {
24 {	24 {
S. E. {	س. اى. {
25 {	25 {

Figure 5 : Extrait du catalogue général *His Master's Voice*

### Shawwā et la construction d'une image

Les mémoires de Shawwā, quant à elles, mettent en avant une triple image de l'instrumentiste : l'enfant-prodige ; le virtuose ; *l'effendī/adīb*. La dimension enfant-prodige est patente au regard de la manipulation sur l'âge à laquelle se livre Shawwā dans les mémoires rédigées par Fu'ād al-Qaṣṣās : Les récentes recherches de Muṣṭafā Sa'īd et Aḥmad al-Ṣālḥi (2015, p. 34) montrent que la date (et lieu de naissance) à prendre en considération concernant Shawwā est 1885 au Caire. Il a donc, lors de son arrivée en Égypte depuis Alep en 1903 ou 1904, 18 ou 19 ans et non 14 ou 15 comme il l'affirme, et a été formé au sein d'une famille de grands musiciens, son père étant celui ou parmi ceux qui importèrent et imposèrent l'usage du violon dans le *takht* savant, reléguant définitivement le *rabāb* dans le domaine du répertoire *baladī*. Les anecdotes de ses performances devant les plus grands instrumentistes (Ilyās Mshāṭi à Alexandrie, le violoniste Ibrāhīm Sahlūn et le *qānūniste* Muḥammad Ibrāhīm (Qaṣṣās, 1966, p. 34), le *qānūniste* Muḥammad al-'Aqqād, le luthiste al-Gumrukshī, le flûtiste 'Alī Ṣālīḥ (Qaṣṣās, 1966, p. 36)), qu'il éblouit tous à la fois par son jeu et sa modestie, la protection immédiate dont il jouit de la part de Manyalāwī attestent de son immense talent dès son arrivée, mais il n'est en réalité pas seulement Ibn Anṭūn, il est déjà Sāmī en arrivant. N'oublions pas aussi la rareté des violonistes sur le marché : les *takht-s* de 1903 n'en possédant pas remplacent l'instrument par une

flûte-*nāy* (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 31). C'est Manyalāwī, qui en l'associant en permanence avec 'Aqqād, lui donne sa légitimité dans le milieu professionnel, comprend-on à demi-mot de ses mémoires. Il ne fait pas de doute que les compagnies de disques le réclament, et le fait qu'il dépasse rapidement Sahlūn en termes de célébrité, alors que ce dernier ne décède qu'en 1920, est certainement l'indice, outre l'excellence de son jeu — mais celui de Sahlūn, dans les quelques enregistrements solos qu'il a laissés, n'est pas moins sublime — du succès de l'imposition des deux autres figures, auprès du public, du milieu musical, et des directeurs de maisons de disques.

La seconde est celle du virtuose. David Palmer (1998), dans son article consacré à la virtuosité comme rhétorique, agentivité et transformation dans la maîtrise du violon chez Paganini revient à l'étymologie du terme, la *virtù*, sens de l'excellence humaine développé à la Renaissance, montrant comment le personnage de Paganini, virtuose italien du violon faisant un tour météorique dans l'Europe de 1828 à 1836, se cristallise en pleine effervescence de l'idéologie romantique, magnifiant l'art, la nature épique de l'agentivité humaine, la prouesse individuelle dépassant le culte de la raison. Les Romantiques, « désenchantés par la vénération de la raison, rejetaient l'idée d'une vérité monolithique issue des seules sciences rationnelles. Dans l'art et la littérature émergea un nouvel âge exaltant l'émotion au-dessus de la raison, la grandeur esthétique au-dessus de la réduction scientifique » (Palmer, 1998, p. 345).

Paganini, lors de ses concerts de Vienne en 1828, acclamés par une critique enchantée, et qui marquent le début de sa légende, illustre ces idéaux et acquiert dès lors une dimension rhétorique, prise de position pour l'émotion humaine contre la sécheresse de la science : « les compositions de Paganini étaient conçues pour refléter l'idéal romantique de l'émotion prenant le pas sur la raison, du sentiment et de l'instinct sur la forme et l'ordre. Alors que la « ville » avait été considérée comme le siège de l'uniformité rationnelle dans la pensée des Lumières, maintenant la Nature était prisée, parce qu'elle évoquait des sentiments d'états primitifs non bridés, et de régions éloignées de la société » On réalise, à lire ces lignes, la distance immense sur le plan idéologique qui sépare les idéaux romantiques qui caractérisent l'âge d'Or de la virtuosité violonistique européenne, et un Proche-Orient arabe qui refuse sa relégation dans le domaine du passionnel et voit dans la rationalité le gage même de la modernité. Le virtuose arabe n'est donc, contrairement à son cousin européen, en rien une réaction romantique à un étouffoir rationnel susceptible de galvaniser l'enthousiasme des foules. Certes Shawwā sera dans quelques enregistrements précédé du titre *al-Nābigha*, assez proche dans son idée du virtuose, mais dont le référent linguistique et culturel sous-jacent est le poète-étalon, doté de verve, virilité et productivité, comme le poète antéislamique al-Nābigha al-Dhubaynī.

Shawwā a connu un exemple de virtuose, lors de son séjour parisien : c'est le mystérieux prodige *Dībū* qu'il rencontre à Paris lors de son voyage de 1908, où il accompagne une famille d'aristocrates égypto-ottomans liés à la famille khédiviale. On sait que ne voulant pas risquer de perdre son arabité artistique, il jouera l'imbécile et le mauvais élève, au point que Misyū Dībū se détournera de lui et s'excusera de ne pouvoir continuer ces leçons (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 49-51). Sous cette transcription approximative se cache sans aucun doute Jacques Thibaud (1880-1953), un homme

de la même génération que Shawwā, son aîné de cinq ans. Jean-Michel Molkhou (2015) le qualifie ainsi : « Jacques Thibaud était la séduction même. Son élégance raffinée et son charme souverain faisaient oublier les quelques imperfections que les plaisirs de la vie pouvaient parfois faire peser sur son jeu. Pour Yehudi Ménuhin, « Jacques Thibaud était l'incarnation de son art. Son don inouï lui a permis d'échapper aux rigueurs d'un travail de forçat, attitude de forcené qui aurait démenti sa nature même. Cet être cultivé et spontané était épris des délices de l'humour et de l'extase de la vie. Il fut peut-être le dernier des grands et merveilleux musiciens et, avec Fritz Kreisler, le seul qui paraissait sans arrogance et sans ambition, car il était déjà tout ce qu'il voulait et devait être. Il était un enchantement à connaître et à écouter. Il reste un véritable chant dans mon souvenir et dans mon cœur ». Voilà un modèle qui ne pouvait manquer de frapper Shawwā comme figure même de ce que devait être un musicien oriental au XX<sup>e</sup> siècle naissant.



**Photo 1 : Sāmī Shawwā en 1935 (collection Mahmoud Zibawi)**

Au moment où Shawwā le rencontre, il vient de former un trio légendaire avec le pianiste Alfred Cortot et le violoncelliste Pablo Casals. Ils se produisent sans cesse ensemble, dans une configuration remportant un immense succès et qui ne peut manquer de frapper Shawwā comme étant comparable au *takht* (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 37-

39). Faisons le pari que si Sāmī décida de ne pas profiter de leçons de violon de Jacques Thibaud, il profita cependant sans doute de son exemple social, et tenta de l'adapter au contexte égyptien lors de son retour sur sa terre natale. La mise en scène de soi-même, dans l'iconographie particulièrement, montre cette inspiration paganinesque de l'homme, cheveux longs coiffés en arrière, regard perdu romantique. Une partie de sa production, jusqu'ici qualifiée d'anecdotique, musique à programme ou naïvement figurative (*al-'āsifa* [La Tempête], *ṭulu' al-fagr* [L'aube], *ḥanīn al-umm* [Tendresse d'une mère]) doit être aussi comprise comme tentative d'adaptation de l'imagerie romantique liée à la figure du virtuose, dans la mise-en-scène de soi comme dans le jeu et les pièces. Mais ainsi qu'on le soulignait précédemment, les élites des sociétés moyen-orientales au tournant du XX<sup>e</sup> siècle n'attendent pas de réaction humaniste au règne de la science et de la raison, mais espèrent précisément l'avènement de celui-ci. C'est la raison pour laquelle Shawwā se construit une troisième dimension, celle du musicien-intellectuel, de l'*adīb*, de l'*effendi*. Je n'utilise pas *effendi* ici au sens du titre désignant par défaut le non-*shaykh*, mais au sens de la désignation d'une classe socio-éducative adhérant à une idéologie moderniste, urbaine, propre aux classes moyennes éduquées, telle que théorisée par Lucie Ryzova (2004 ; 2005) dans ses travaux. Les mémoires de Shawwā ne peuvent évidemment être prises au pied de la lettre, et il y a probablement une part de réinvention de soi dans son discours, du reste rapporté par un journaliste qui n'a pas les moyens de le reprendre. Mais elles témoignent d'une volonté évidente d'être accepté à la fois comme un *ibn el-kār* (fils du métier) par ses compagnons musiciens, en revendiquant le lignage familial et en faisant ses preuves auprès des plus grands, voire en les dépassant, en leur cachant l'étendue de sa science, mais aussi d'être reconnu comme un homme engagé dans les débats intellectuels et littéraires, fréquentant des icônes de la vie intellectuelle et non simplement des mécènes ou riches bourgeois payant son art.

C'est dans cette ligne de pensée que doit être envisagée la création d'une école de musique, avec Mansūr 'Awaḍ, qui du reste ne semble pas destinée à former des musiciens professionnels, mais à initier « scientifiquement » à la musique des rejetons de la bourgeoisie — on observe le même phénomène à Beyrouth. L'instrumentiste n'est plus un artisan, un manuel, mais un homme qui appartient au monde des effendis, un lettré, quand bien même il demeurerait l'obligé des bourgeois. C'est aussi la raison de sa composition d'une méthode de violon, dont une récente recherche (Mikhael, p. 58-76) montre les étranges présupposés occidentalistes, à l'opposé de la pratique même de Shawwā. Alors qu'en tout début de carrière, il cache sa connaissance du solfège, du reste sans doute superficiellement assimilé vers 1904, pour ne pas être déconsidéré auprès des autres instrumentistes (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 33)<sup>13</sup>, il l'étale avec ostentation dans sa méthode de 1920, dont on peut se demander si elle

---

<sup>13</sup> Il se peut aussi que cette anecdote soit totalement inventée par Shawwā, soucieux de présenter les instrumentistes de la génération précédente avec lesquels il commence sa carrière comme incultes, réactionnaires et réfractaires à la scientificité et au renouvellement qu'il prétend apporter en résolvant comme par magie la dialectique authenticité/modernité. Mais on ne peut que se demander à quoi sert le solfège pour un Shawwā, sinon à se positionner dans le champ de la distinction moderniste.

n'a pas pour seule fonction de l'installer au sein des autorités ayant leur mot à dire sur la théorie musicale. Opération réussie, sans doute plus que pour le musicologue Iskandar Shalfūn, sa *nemesis* (et fondateur de la première revue de musicologie arabe, *Rawḍat al-Balābil*) puisque Shawwā sera omniprésent au Congrès de 1932.

Enfin, c'est la raison pour laquelle ses mémoires se caractérisent par un *name-dropping* forcené. Elles sont une véritable *who's who* des intellectuels et grandes figures de la Nahḍa : Depuis le leader nationaliste Muṣṭafā Kāmil, devant qui il défend son arabité, au penseur réformiste Muḥammad 'Abduh, du féministe Qāsim Amīn au poète Aḥmad Shawqī, du romantique Khalīl Muṭrān au Grand-Rabbin d'Istanbul qui parlait douze langues à la perfection, il rencontre et discute avec tout le monde, et est reconnu de tous, même s'il semble concilier parfois l'inconciliable — ainsi son invraisemblable *Nashīd Turkiyā al-Fatāt* (hymne Jeunes-Turcs) supposément de 1908 (en réalité entre juillet 1908 et avril 1909 pour le vrai calendrier politique de la révolution des Jeunes-Turcs), et dans lequel il fait le tour de force de saluer à la fois les Jeunes Turcs et le Sultan Abdülhamid... Et quand il sait, rétrospectivement, qu'un musicien a été canonisé par le récit nationaliste, comme le chanteur, compositeur et pionnier de l'opérette Sayyid Darwīsh (1892-1923), dont les options esthétiques sont pourtant partiellement en rupture avec les siennes, il prend dès lors soin d'affirmer avoir été présent le jour où ce dernier enseignait son dōr *Ana 'esheqt* à la cantatrice Munīra al-Mahdeyya (circa 1884-1965), et il s'attribue la gloire d'avoir convaincu Buṭrus Baiḍā de l'enregistrer sur un disque pour sa compagnie (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 57)...

Il importe peu de savoir si ces rencontres sont réelles. Quand bien même seuls la moitié se seraient produites, c'est le positionnement qui importe, et qui est l'indice du génie social de Shawwā, original et avant-gardiste en ce tournant du XX<sup>e</sup> siècle. C'est ultérieurement, dans le cadre levantin, le pianiste moderniste Wadī' Ṣabrā (1876-1952) qui se fera connaître dans les cénacles beyrouthins comme *adīb*, porteur d'un discours autorisé, bien que controversé, sur la musique, intellectuel distinct des simples artisans qui constituent le tout-venant des instrumentistes. En Egypte, on ne voit guère que le chanteur et compositeur Muḥammad 'Abd al-Wahhāb (circa 1905-1991) qui, profitant de la formation que lui dispense le poète Aḥmad Shawqī, adopte dès les années 1930 une semblable posture de musicien-*adīb*, intellectuel raffiné habilité à discourir avec un vocabulaire choisi et châtié, là où un Muḥammad al-Qaṣabgī, de même génération, demeurera un *ḥirafī* (artisan), et où Umm Kulthūm, pourtant femme de pouvoir et femme de salon, connue à la fois pour sa sévérité, son sens de la répartie et son humour dans le milieu musical, se tiendra à l'écart de la presse, ne produisant que des réponses brèves et standardisées à toute question publiquement adressée et ne prétendra jamais à tenir un discours savant sur son art.

## Conclusion

Il est temps de revenir à l'hypothèse de départ de cet essai : si l'autonomie de la musique instrumentale fut automatiquement, presque *techniquement* conférée par l'industrie du disque, et si Shawwā parvient à implanter partiellement dans le terreau égyptien la figure du génie musical et du virtuose, il ne put à lui seul renverser le

cours de l'histoire musicale locale, ni inverser les rapports de forces entre vocalistes et instrumentistes. De plus, son attachement, que nous ne pouvons que louer rétrospectivement, à l'esthétique de la musique de *takht*, basée sur une dialectique interprétation/improvisation, le place partiellement hors-champs du cours ultérieur de la musique arabe, quand échoue la scission musique savante/ musique de divertissement, et que la première est reléguée dans le *qadīm* (ancien), la seconde en annexant certains principes fondamentaux. Il n'y a dès lors rien de plus touchant que cette image d'un Shawwā virtuose interprétant seul le *dōr* composé dans les toutes dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle par Dawūd Ḥusnī (1870-1937), *Sallemt-e rōḥak*, lors d'un concert d'hommage à Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy à l'Institut de musique arabe en mai 1962<sup>14</sup> : un homme de soixante-dix-sept ans, dernier vestige d'une ère de génie, saluant le dernier grand vocaliste de cette école et lui « livrant son âme » comme l'affirme le texte, à la fois pirouette de la part de celui qui a survécu à celui qui est parti, de peu, le premier, et reconnaissance implicite de la futilité de la rivalité instrumentiste-vocaliste : l'enjeu était ailleurs, et le pari de sauver le legs khédivial déjà perdu.

---

<sup>14</sup> Court extrait de l'enregistrement de cette interprétation dans le podcast consacré à ce *dōr* par la fondation AMAR <http://www.amar-foundation.org/052-sallemt-rouhak-1-samaa-ar/?lang=ar>. La mention de l'origine de cet enregistrement figure sur l'étiquette de la bande magnétique, tirée de la collection 'Anāni, actuellement conservée par la Fondation AMAR, Liban.