MUSIQUES D'ÉGYPTE

Des harpistes pharaoniques à la "geel", ce livre nous fait découvrir les musiques pratiquées en Egypte du XIXe siècle à nos jours : expressions traditionnelles, chants savants de la cour des Khédives, variété classicisante, qui ont fait le renom de ce pays dans l'ensemble du monde arabo-musulman.

Chants ruraux et rythmes de danse de la vallée du Nil, *mawwâl* et poèmes épiques, liturgie copte et psalmodie du Coran, lamentations des pleureuses ou transes de *dhikr*... Ces expressions, qui plongent parfois leurs racines dans le passé pharaonique, demeurent bien vivantes dans les traditions de ce peuple aux coutumes immuables : chants ruraux...

Au XXe siècle, la médiatisation et la confrontation avec l'Occident ont incité les artistes à concilier modernité et authenticité. Ces expériences ont engendré des musiques à la fois précieuses et populaires, dont les échos (ainsi la voix d'Umm Kulthûm) se font encore entendre du Golfe à l'Océan.

Frédéric Lagrange est né à Paris en 1964. Agrégé d'arabe, il est l'auteur d'une thèse, Musiciens et poètes en Egypte au temps de la Nahda *(1994) et il est chargé de cours de littérature arabe à Paris IV-Sorbonne. Passionné par la musique orientale savante du début de ce siècle, il a réédité de nombreux 78-tours sur CD.*

Ce livre contient un disque compact constitué d'exemples musicaux très rares, dont des enregistrements sur 78-tours, jamais réédités.

N° D'ÉDITEUR : 2086
DÉP. LÉG. : JANVIER 1996
ISBN 2-7427-0711-5
F7 3617
120 FF

Frédéric Lagrange

MUSIQUES D'ÉGYPTE

"MUSIQUES DU MONDE"

CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD

"MUSIQUES DU MONDE"
série dirigée par Pascale de Mezamat

© CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD, 1996
ISBN 2-7427-0711-5

Illustration de couverture :
Musiciens égyptiens au XIXe siècle
C. et G. Zangaki, collection C. H. Favrod

Frédéric Lagrange

MUSIQUES D'ÉGYPTE

CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD

SOMMAIRE

Préface de Christian Poché 9

Introduction 13

I. – Musiques rurales traditionnelles 17

II. – Musique et chants religieux 49

III. – L'école savante, de la *Nahda* à nos jours 69

IV. – Du chant à la chanson,
splendeur et décadence de la variété égyptienne 109

Conclusion 143

ANNEXES 147
Modes et rythmes dans la musique égyptienne 149
Glossaire 158
Bibliographie 163
Discographie 168
Commentaires des extraits musicaux 172

PRÉFACE

L'Egypte a toujours fait rêver, elle continue d'alimenter les fantasmes. Les voyageurs se sont succédé sur son sol depuis la plus haute antiquité et déjà Hérodote relevait des coutumes musicales propres aux habitants de la vallée du Nil. A partir du XVIIIe siècle et sans discontinuer, un discours sur la musique égyptienne est tenu par les Européens. Les pages empreintes d'une douce noblesse d'un Niehbuhr, celles plus enflammées d'un Savary, ont stimulé le désir d'en connaître davantage. Cet esprit se manifestera avec l'expédition d'Egypte du général Bonaparte. A partir du XIXe siècle, une réflexion scientifique et systématique met par ailleurs l'Egypte à la mode. Les saint-simoniens s'y ressourcent. L'une de leurs figures de proue, le compositeur Félicien David, rapportera dans ses cartons une fresque symphonique et colorée, *Le Désert* ; elle marquera son époque. Un mouvement touristique profite de la navigation régulière des paquebots des Messageries maritimes. Il traverse la Méditerranée, assiste avec délice et concupiscence aux évolutions des "almées", dont la réputation a depuis belle lurette franchi le sol égyptien : elles nourriront de fantasmes divers une société française prude et pudibonde. C'est en Occident que naîtra le mythe égyptien de la danse des sept voiles.

Depuis le XXe siècle, l'Egypte musicale a subi de très nombreux bouleversements. Ils n'ont cessé, et passionnément, de remettre en question sa destinée, sa raison d'être et son devenir. Ouvrages

de littérature musicale, de rudiments de musique, apparition du gramophone, premiers essais d'adaptation de notation occidentale, prolifération de musiques militaires de type européen, fondation d'écoles de musique, intrusion d'instruments empruntés à l'Occident, tout cela n'a fait que contribuer à un développement qui se poursuit toujours et où, le plus souvent, les frontières qui vont de la tradition à la modernité éclatent. De surcroît, une vie musicale de premier choix, tant au Caire qu'à Alexandrie, a drainé des noms prestigieux : Sarah Bernhardt, Wilhelm Furtwängler, Beniamino Gigli, Heifetz, Wilhelm Backhaus, Aram Kachaturian, Edith Piaf et combien d'autres, le tout couronné par les saisons de l'Opéra du Caire. Ils y ont laissé des souvenirs mémorables. En retour, l'Egypte a imposé à l'extérieur et en Occident ses figures de proue, particulièrement celles des deux géants, la quatrième pyramide d'Egypte, Umm Kulthûm, et le compositeur chanteur moderniste, Muhammad 'Abd al-Wahhâb. Ces dernières décennies, l'image de l'Egypte s'est également enrichie d'un thème nouveau, plus local, celui des "Musiciens du Nil" qui sympathiquement sont venus s'incruster dans un paysage musical occidental déjà richement sollicité d'apports multiples.

Frédéric Lagrange, dans les pages qui suivent, démonte avec une connaissance parfaite et une rare maîtrise, le mécanisme de cette aventure et son enjeu. Il souligne sa complexité et sa richesse. Il s'attache à montrer que la vie musicale égyptienne n'a pas été circonscrite à quelques individualités, que de nombreuses figures, souvent anonymes, tombées dans l'oubli, ont autant joué que les célébrités propulsées au firmament. La musique savante est son affaire ; il y évolue avec aisance. Elle est au demeurant le résultat d'une réflexion approfondie, menée naguère dans une brillante thèse de doctorat. Il y a débusqué les arcanes de la musique en Egypte, à l'orée comme dans la première moitié de ce siècle et y prône un retour à sa démarche d'antan, celle menée par un 'Abduh al-Hâmûlî et d'autres voix illustres comme celle de Salâma Higâzî, miraculeusement conservée par les vieilles cires.

L'Egypte reste le point de mire du monde arabe et occidental. Elle a traversé des courants contradictoires, que ces pages éclairent. Dans cette démarche, la figure des géants ne se trouve pas amoindrie, mais la fébrilité du XXe siècle et ses ramifications, jusque-là affaire de spécialistes, se placent sous un autre angle et se hissent à l'attention du lecteur. Elles en assurent la force et la fortune, telles que le XXe siècle les modèle dans une histoire immédiate mais tout aussi porteuse de millénarité.

CHRISTIAN POCHÉ

Musiciens traditionnels (*mizmâr*, tambour), Louxor.

INTRODUCTION

Forte de ses cinquante-cinq millions d'habitants, "couronne glorieuse posée au cœur de l'Orient" selon un vers de Hâfiz Ibrâhîm (1872-1932) que chantait Umm Kulthûm, l'Egypte a exercé au long du XXe siècle un impérialisme culturel s'étendant, suivant la formule consacrée par Nasser, du Golfe à l'Océan. Du réformisme religieux à la réaction cléricale, du repli pharaonique au panarabisme, les idéologies les plus variées et les plus contradictoires sont nées en terre nilotique et se sont propagées dans le monde arabo-musulman ; en même temps, le rayonnement intellectuel du pays s'est appuyé sur la littérature, le théâtre, le cinéma et, bien sûr, la musique. Cette dernière est l'un des plus sûrs vecteurs de l'hégémonie culturelle du pays. L'attraction exercée par les traditions musicales égyptiennes est ancienne et précède l'apparition des médias, qui amplifièrent une domination de fait : la "contamination" des répertoires syro-libanais et maghrébins par les dernières créations à la mode du Caire est patente à la lecture des premiers catalogues de disques pressés en Afrique du Nord et au Levant, et c'est naturellement au Caire que se tint le premier Congrès de musique arabe en 1932.

Au cours du premier tiers de ce siècle, des générations d'intellectuels et d'artistes tentèrent de définir une culture arabe moderne. La musique devait en être une des plus brillantes expressions, en un temps où le vieux rêve des khédives, rattraper l'Occident

impérial, n'avait pas encore été mis à mal par les désillusions et le frein des mentalités. Le chant savant, puis une forme intermédiaire entre cet art et ce qu'on nomme en France la "variété", se propagèrent vers toutes les classes sociales, du Sa'îd (Haute-Egypte) aux campagnes reculées du Delta, et au-delà des frontières. La chanson est le produit culturel le plus communément partagé par toutes les couches sociales, le plus accessible et le plus immédiatement consommé. Ces métaphores commerciales sont d'autant moins innocentes que la musique égyptienne fut autant l'expérience de créateurs qu'une industrie florissante, affaire de marchands, de mécènes, de clients autant que d'artistes.

L'Egypte est un creuset de traditions, et le XXe siècle un temps d'expérimentations. Une phase de développement endogène se poursuivit jusqu'à la Première Guerre mondiale et une musique de cour se construisit en empruntant au chant religieux, aux rythmes de danses populaires et aux traditions arabe, turque et persane. L'aspiration au progrès universel amena ensuite certains musiciens professionnels, protégés par l'industrie naissante du disque comme par les intellectuels, à offrir une nouvelle jeunesse à la musique savante arabe par la voie de la fécondation exogène. Entre l'attraction de la facilité, encouragée par le commerce, et la recherche d'une expressivité nouvelle, exigée par l'élite, la musique égyptienne de grande diffusion tâtonna, puis accoucha de formes couvrant le spectre musical depuis un art destiné à la postérité jusqu'au divertissement le plus léger. Mais ces formes furent toutes conçues, écrites et interprétées au sein d'un même sérail de compositeurs, d'instrumentistes et de chanteurs dont le souvenir occupe encore la crête émergée de la musique d'Egypte.

Cette facette de la production musicale égyptienne, si prompte à se nommer "musique arabe", ne résume pas à elle seule les expressions musicales extraordinairement variées de ce pays. Le concept de "musique égyptienne" fut au cours du XXe siècle éminemment idéologique. La musique savante se présentait jusqu'aux années trente comme "musique orientale", reconnaissant par ce vocable sa dette envers la tradition ottomane. Le Congrès du Caire, en 1932, fut la première occasion de confronter les musiques des différents pays de langue arabe. Les Egyptiens, qui tentaient au même moment de définir leur identité et leur spécificité culturelle au sein de l'ensemble arabo-musulman, s'approprièrent le nouveau concept de "musique arabe" et présentèrent comme universelles des caractéristiques propres à leur art. La révolution de 1952 baptisa "musique égyptienne" une partie du patrimoine savant et contribua à la diffusion de la musique "moderniste" d'un bout à l'autre du monde arabe, pour la plus grande gloire de la patrie. Cependant, de nombreux aspects de la culture musicale égyptienne, et particulièrement les traditions rurales, furent omis...

Cet ouvrage entreprend de présenter les musiques d'Egypte dans leur diversité sociale, géographique et diachronique, depuis le tournant du siècle jusqu'à la période contemporaine, en incluant une réflexion sur les textes chantés et les rapports qu'ils entretiennent avec la musique qui les soutient. Traditions rurales, chants religieux, art savant et chanson de variété concourent tous à la richesse du paysage musical égyptien : c'est dans leur globalité et par leurs interactions qu'ils forment une "musique égyptienne" qui ne cesse de porter l'âme de ce peuple au-delà de ses frontières.

Berbère jouant de la *kisirka (simsimiyya)*, Nubie,
dessin de Prisse d'Avennes, 1848.

I

MUSIQUES RURALES TRADITIONNELLES

Les expressions sonores et vocales participant des répertoires sacrés et populaires sont à la base de ce que les Egyptiens considèrent comme *mûsîqä* : elles l'alimentent en rythmes, en formules mélodiques, en ethos et en hommes.

Mais ces sources primordiales que sont la psalmodie coranique, les hymnes religieux et toutes les formes de musique populaire rurale ne participent pas intégralement du domaine de la *mûsîqä*. Pour les exécutants comme pour le public, la cantillation du Coran n'entre pas dans la catégorie "musique", et Bridget Connelly, dans son travail sur le folklore épique égyptien, signale bien les réticences des Egyptiens à regarder les "poètes" de la geste hilâlienne comme des chanteurs ou des musiciens ; suivant le terme consacré, ils "disent" la poésie (1986, 69). Les termes dérivés de la racine grecque à la base du mot arabe *mûsîqä* se réfèrent traditionnellement à un art savant ou semi-savant (musique de variété et de divertissement), exercé par des professionnels du plaisir visant à provoquer une émotion esthétique *(tarab*)*, qui est en elle-même sa seule justification. Les expressions musicales associées à une fonction sociale ou religieuse portent le terme technique qui les désigne, ou appartiennent, dans le cas des chants populaires, au domaine du *maghna baladî** (chant rural).

* Les termes suivis d'un astérisque sont expliqués dans le glossaire en fin d'ouvrage, p. 158.

Le terme *baladî* (local, rural), qui se nuance parfois chez les citadins d'une connotation légèrement méprisante vis-à-vis du monde "sous-développé" des campagnes, était au début du siècle la seule classification permettant d'englober la musique folklorique, et c'est ce terme qu'on retrouve sur les catalogues des maisons de disques présentant à un public citadin curieux quelques rares gravures d'un art qu'ils pouvaient encore écouter dans les villages. A partir des actes du Congrès du Caire de 1932 apparaît la notion de *aghânî sha'biyya* (chansons populaires), sous l'influence des ethno-musicologues occidentaux. Les traductions arabes des concepts de "musique populaire" et de "folklore" sont maintenant couramment usitées, alors même que ces productions musicales s'effacent progressivement devant la musique de variété diffusée par les médias.

Toutefois, cette extinction est plus lente que ne le laissaient présager les craintes des congressistes de 1932, de Hans Hickmann (1958) ou Tiberiu Alexandru et Emile Wahba (1967), pionniers des enregistrements scientifiques de musique populaire égyptienne. Certes, certains instruments se sont transformés, les interactions avec la musique de variété se sont faites plus évidentes, mais les joueurs de *mizmâr** (hautbois populaire) des années 1910 gravaient bien sur 78 tours des versions *"baladî"* de pièces du répertoire instrumental savant égypto-ottoman... Les genres fondamentaux qui font l'armature de la tradition populaire égyptienne ont encore de nombreux interprètes et sont sans cesse redécouverts par les chercheurs occidentaux, mais aussi par les intellectuels égyptiens jaloux de préserver leur héritage culturel (on connaît le remarquable travail du poète 'Abd al-Rahmân al-Abnûdî dans la collection de la geste hilâlienne) ou par les institutions gouvernementales sensibilisées à la défense des arts populaires.

Harpiste aveugle (harpe arquée), tombe de Nakht, Thèbes, 1425 av. J.-C.

Le legs pharaonique

La question des rapports entre la tradition musicale populaire égyptienne contemporaine et la musique de l'ère pharaonique n'a cessé de préoccuper les chercheurs. Curt Sachs, le précurseur allemand de la musicologie comparatiste émit dans les années trente l'hypothèse plausible d'une structure pentatonique de la musique pharaonique. La nature pentatonique des mélodies instrumentales ou chantées en Nubie et au nord du Soudan, la découverte des coutumes des tribus Bicharîn renforçaient cette hypothèse d'un substrat africain très ancien qui se serait conservé dans les zones les plus méridionales du pays, tandis que la musique du Delta et de Moyenne-Egypte substituait à ces échelles anciennes les micro-intervalles

Joueuses de harpe cintrée, luth, double-hautbois et lyre, tombe de Djeser, Thèbes (c. 1420-1411 av. J.-C.).

typiques de la tradition moyen-orientale. On remarque ainsi dans le *namîm* où le *marbu'*, types de chants interprétés dans la région d'Aswân, une structure mélodique pentatonique inusitée plus au nord (voir disque, exemple 1). Des similitudes entre les instruments représentés sur les monuments antiques et les instruments modernes du répertoire rural ont aussi frappé les folkloristes : Alexandru (1967) remarque que le *qithâr* ou *tanbûra**, lyre à cinq cordes jouée dans la région d'Aswân, est accordé pentatoniquement dans le Sa'îd et l'identifie comme une descendance de la cithare des bas-reliefs pharaoniques. Il est remarquable que l'intérêt porté par les Egyptiens à la musique de leurs ancêtres ait correspondu à l'apogée de l'idéologie "pharaoniste", qui visait à réaffirmer le lien unissant le peuple bâtisseur des pyramides et le *fellâh* moderne et

à replacer la culture égyptienne dans un cadre méditerranéen et hellénistique dépassant, tout en l'englobant, la dimension arabo-musulmane. C'est à partir de 1935 que le musicologue Mahmûd Ahmad al-Hifnî fit paraître dans sa première revue *Al-mûsîqä* une série d'articles sur la musique des anciens Egyptiens, prolongée d'un livre en 1936. Ce projet visait à dépasser l'ancienne notion de musique orientale pour parvenir à celle d'une musique nationale égyptienne, héritière de multiples influences historiques, réelles ou mythifiées, mais consciemment revendiquées.

Dans son "Rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la mélopée de la vallée du Nil" (1958), Hans Hickmann tente d'apporter d'autres preuves d'une permanence musicale. Son exposé se fonde essentiellement sur des phénomènes de battements de mains et de frappements de pieds combinés de façon "variée et artistique, rythmique plutôt que métrique", observés en Haute-Egypte et en Nubie, et qui lui semblent une survivance de l'art des rythmiciens antiques. Il note de même qu'une forme modernisée du sistre, le hochet sacré des prêtres de l'Antiquité, s'est maintenue dans certaines cérémonies de l'Eglise éthiopienne alors même qu'il était remplacé dans la liturgie copte par cymbales et triangles *(nâqûs)*. Les cymbales égyptiennes, formées de deux minces plaques de bronze percées en leur centre, sont sans doute à l'origine des *sâgât* qu'utilisent les danseuses actuelles, et le tambourin sur cadre était connu des petits orchestres féminins du Nouvel Empire. La clarinette double attestée dès la Ve dynastie est d'apparence identique à celle de la *zummâra* moderne et le timbre en est sans doute voisin (Ziegler, 1991, 11-12). En revanche, le double hautbois et la harpe ne se sont pas conservés. Ces ressemblances ne sont toutefois pas des preuves définitives d'une parenté directe entre l'art des Egyptiens anciens et la musique populaire actuellement pratiquée dans la vallée du Nil. Peut-être plus frappante que la permanence instrumentale est la pérennité de certaines

Joueuse de harpe arquée, Thèbes, XVIIIe dynastie.

thématiques : Hickmann (1958, 23) cite ainsi un "conte du chat et de la souris" interprété par un groupe folklorique d'Asyût, qui correspond en tout point avec une fable pharaonique. Mais n'est-ce pas plutôt dans les lamentations funèbres des pleureuses que l'on retrouve un écho du passé, ou dans les voyages initiatiques des *maddâb-s** menant de tombeau de saint en *zâwiya* bénie que l'on retrouve un écho des quêtes de sanctuaire en sanctuaire à travers ces cités de l'Egypte antique qui chacune abritait le temple d'un dieu ?

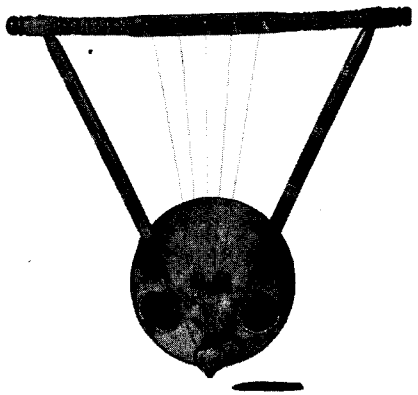
Les instruments de la musique populaire rurale

L'emploi d'instruments mélodiques est presque toujours le fait de professionnels ou de semi-professionnels, et seules les percussions sont couramment maîtrisés par des amateurs. Les *âlâtiyya** (nom

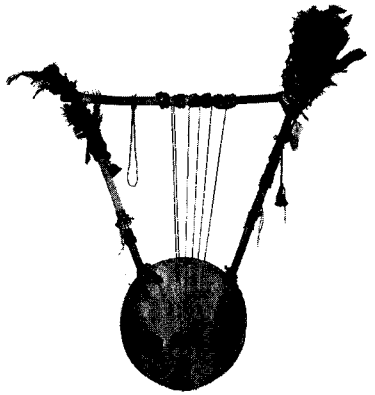
formé sur *'âla*, instrument) appartiennent souvent à des familles de professionnels qui se transmettent le métier de père en fils (les femmes sont rarement mélodistes, en dehors des *'awâlim*-almées*), et se font connaître dans leur village d'origine avant de se déplacer à travers le pays pour animer fêtes, mariages, circoncisions, *mawlid-s** et pour accompagner les chanteurs professionnels. Les chants de travail ou de la vie quotidienne sont le plus souvent purement vocaux ou accompagnés par des membranophones, tandis que les expressions musicales liées aux festivités demandent l'aide de musiciens itinérants ou installés dans la localité. C'est ainsi qu'en dehors de certaines particularités régionales, l'instrumentarium égyptien est relativement homogène, à la différence des chants, des danses et de la structure modale des mélodies qui varient fortement de la Basse à la Haute-Egypte, du Sinaï à la Nubie, des milieux paysans aux tribus arabes encore incomplètement sédentarisées.

Les instruments à vent se séparent en trois familles principales : flûtes, clarinettes (anche simple) et hautbois (anche double), dont les domaines d'utilisation se recoupent. L'instrument essentiel du répertoire religieux comme profane est la flûte de roseau *nây**, terme générique désignant aussi la flûte de la musique savante, généralement plus longue et de section plus étroite que les instruments populaires. La flûte de roseau est percée de six trous et tenue obliquement par l'instrumentiste. Il en possède une grande variété, accordées à différentes hauteurs et préparées pour chaque mode. Cette flûte sans embouchure est nommée *suffâra*, *'uffâta* ou *salâmiyya* suivant les régions, mesure de 20 à 45 cm de longueur et 20 mm de diamètre (El-Shawan, 1994, 319). Le *nây kawala* à six trous est plus court et de section plus large que le *nây*. Il est utilisé par la *betâna* des *maddâb*-s mais trouve maintenant souvent sa place dans la musique de variété moderne.

La double clarinette *arghûl** est un instrument essentiellement égyptien, utilisé en accompagnement des chants épiques, des



Simsimiyya (lyre à cinq cordes)
Port-Saïd (Egypte).



Tanbûra soudanaise.

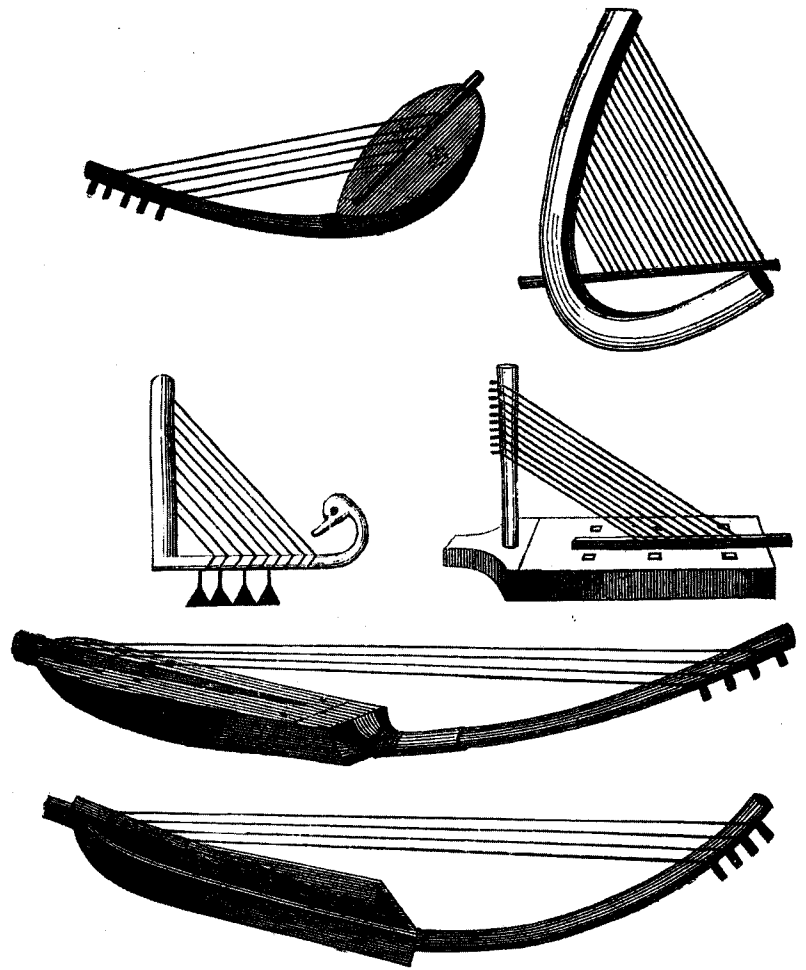
mawwâl-s* et des danses. Le grand *arghûl (arghûl kabîr)* est formé d'un bourdon de bambou de très grande taille, pouvant atteindre 2,5 m, constitué au maximum de neuf parties s'emboîtant les unes dans les autres, et qui ne produit usuellement que trois notes (Elsner, 1969, 239). Le tuyau mélodique, d'environ 70 cm, est percé de cinq ou six trous, accordés sur une échelle diatonique, et est raccordé au bourdon par de la cire et des cordelettes. Par des techniques de souffle et d'obturation partielle des trous, les intervalles neutres de la musique égyptienne peuvent y être reproduits. D'autres variétés d'*arghûl* sont couramment utilisées : l'*arghûl saghîr* (petit *arghûl*) est long de 60 à 85 cm, le *tormây* ("tramway", sans doute ainsi nommé tant ses deux constituants ressemblent à deux rails parallèles) est un petit *arghûl* utilisé en Moyenne-Egypte, dont le bourdon est prolongé d'un pavillon de tôle ; la *qurma* possède deux tuyaux de même longueur, ainsi que la *zummâra* dont chaque tuyau est percé de six trous.

Le terme *mizmâr* est utilisé pour désigner différentes sortes de hautbois populaires en bois. Le *mizmâr* possède huit trous et son tuyau cylindrique se termine par un pavillon conique (Alexandru, 1967). Les ensembles de *mizmâr* emploient généralement trois instruments de tailles et de registres différents, du petit *sibs* aigu d'une trentaine de centimètres et qui joue la mélodie, en passant par la *shalabiyya* ou *mizmâr Sa'îdî* d'une quarantaine de centimètres, jusqu'au grand *telt* d'une soixantaine de centimètres qui joue un point d'orgue. Les ensembles de *mizmâr* incluent souvent trois joueurs et des percussionnistes, et connaissent, outre l'accompagnement des chanteurs, un répertoire instrumental varié lié à la danse : danse du cheval *(raqs al-khayl)* ou danse du bâton *(tahtîb)* où deux adversaires miment un combat.

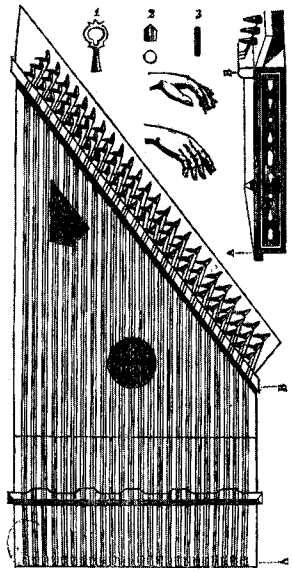
Les instruments à cordes sont plus rares dans le répertoire populaire que dans le domaine savant et demeurent liés à des utilisations ou à des aires géographiques précises. Jusqu'au XIXe siècle existaient en Egypte deux types de violes à archet, le *rabâb** *al-shâ'ir* (*rabâb* du poète), de caisse rectangulaire dotée d'une seule corde de crin de cheval, et la *rabâbat al-mughannî** (*rabâb* du chanteur), qui mesure environ 90 cm. La *rabâba** est constituée d'une caisse de noix de coco tendue d'une membrane de cuir ou de peau de poisson *(raqma)*, fixée sur un manche de bois doté de deux cordes accordées à une quarte, le *qawwâl* ("corde parlante") et le *raddâd* ("répétitrice"). Il est rare que plus d'une octave soit utilisée lors du jeu, bien que l'instrument puisse dépasser cet ambitus limité. Les cordes sont frottées par un archet de bambou tendu de crins de cheval. L'instrument rectangulaire est demeuré usité dans le golfe Arabique et dans le Sud syrien (Poché, 1984, 177-178) mais a disparu en Egypte où seul le second modèle demeure utilisé par les chanteurs épiques. L'instrument est tenu obliquement et repose sur le giron du joueur. Le répertoire épique n'est pas le seul domaine d'utilisation de la *rabâba* ; il ne fait

point de doute que cet instrument était partie intégrante du *takht** de musique savante avant d'être supplanté par le violon européen dans la seconde partie du XIXe siècle, et une musique instrumentale incluant plusieurs *rabâba*-s et des percussions, mêlant danses et *taqsîm* (improvisations libres ou mesurées), est encore pratiquée par un artiste virtuose comme Mitqâl Qinâwî Mitqâl de Karnak (Alexandru, 1967 ; Weber, 1976).

Tanbûra et *simsimiyya** désignent sensiblement le même instrument. Il s'agit d'une lyre à cinq cordes tendues sur une boîte de résonance ronde, utilisée sur la côte de la mer Rouge et au Yémen. La *tanbûra*, utilisée dans la région d'Aswân en Haute-Egypte, est accordée pentatoniquement, tandis que l'instrument qui s'est diffusé dans la zone du canal de Suez dans la seconde partie du XXe siècle, s'appelle *simsimiyya*, et reproduit les intervalles propres à la musique égyptienne du Delta. Les cordes peuvent être pincées par les doigts ou par un plectre. La *simsimiyya* était traditionnellement jouée dans les cafés de Port-Saïd par des groupes de *sahbageyya*, semi-professionnels qui rythmaient leur chant responsorial par des claquements de mains (Safwat Kamâl, 1994, 11). La version moderne de l'instrument joué par les ensembles folkloriques de la région du canal peut désormais compter jusqu'à une douzaine de cordes. Ces ensembles comportent deux instruments, accordés à des hauteurs différentes pour élargir l'ambitus de l'ensemble, des percusionnistes et des chanteurs qui interprètent un répertoire original de chansons à refrain inspirées de la *taqtûqa**, ainsi la *"firqat al-tanbûra lil-funûn al-sha'biyya"* (Ensemble de tanbûra pour les arts populaires), fondée à Port-Saïd en 1989. On note dans cette pratique innovante l'influence de la musique savante, dans la présence de courts *taqsîm*-s précédant les chants collectifs, au cours desquels des traces d'octaviation et d'hétérophonie* volontaire entre les deux mélodistes montrent une contamination par le jeu du *qânûn**, particulièrement dans la technique mise en œuvre avec le plectre (cf. disque, exemple 2).



Harpes égyptiennes, dessins de J. G. Wilkinson, 1837.



Kanûn (1. la clé ; 2. l'anneau ; 3. le plectre), dessin de E. Lane, 1837.

Les deux principaux instruments de percussion sont la *darabukka** et le *riqq**. La *darabukka* ou *tabla* est un vase épais de terre cuite (ou désormais de métal), en forme d'entonnoir au large col, recouvert d'une peau de poisson *(raqma)* ou de plastique. Le *tabbâl* joue assis et tient l'instrument appuyé au travers de la cuisse, frappant le *dum* sonore au centre de la membrane et le *tak* claquant sur le bord de la peau, voire sur la poterie. Des effets virtuoses sont obtenus en bloquant la membrane d'un doigt, en créant un écho en tenant la paume semi-ouverte à la surface de l'instrument, ou en introduisant le bras dans le col. L'instrument semble avoir été longtemps lié au

jeu féminin des *'awâlim*, les chanteuses de mariages. C'est un instrument incontournable dans les ensembles populaires, et il a pénétré le répertoire classique urbain à partir de la première moitié du XXe siècle. Le *riqq*, d'utilisation plus complexe, est un lourd tambourin sur cadre de bois tendu d'une *raqma*, ou parfois simplement d'une peau de chèvre. Cinq paires de cymbalettes métalliques sont placées sur le bord de l'instrument, tenu des deux mains par le *raqqâq* par les pouces vers le bas et face à lui. La peau devant être chauffée pour obtenir une résonance maximale, il est devenu courant de rencontrer des instruments en métal tendus d'une membrane de plastique, qui produisent selon les praticiens interrogés une sonorité satisfaisante. D'autres membranophones sont partiellement liés à la musique religieuse et aux cercles mystiques : le *duff*, tambourin sensiblement plus large que le *riqq* (25-30 cm), plus rudimentaire et parfois dépourvu de cymbalettes, le *târ*, sans cymbalettes, la *hânna* ou *bendîr*, de diamètre encore supérieur (50 cm) et nécessairement sans cymbalettes. Enfin, les formations de *mizmâr* professionnelles incluent une *tabla baladî*, grosse caisse à deux membranes frappées d'un côté par une baguette et de l'autre par un morceau de bois (Alexandru, 1967).

Fêtes et rituels sociaux

La dimension collective des chants liés à la naissance, à la circoncision, à la noce, à l'exorcisme ou à la mort est une constante commune à toutes les régions d'Egypte. La technique du responsorial, ou la répétition d'un refrain par l'ensemble tandis que le couplet est interprété par le soliste, la voix d'un chanteur (le rôle est parfois tournant) venant s'élever au-dessus d'un ostinato des choristes, sont des phénomènes musicologiques inscrits dans de nombreuses cultures, mais qui marquent en Egypte aussi bien les registres rural, religieux, savant traditionnel, et la variété contemporaine. Les chants à rythme organisé suivent le plus souvent

un modèle à refrain et couplets placés sur une même phrase mélodique, la *taqtûqa*. Le cycle employé, syncopé et dansant, est couramment une des formes de la *wahda we noss*, parfois nommée *malfûf* ou même *baladî*. C'est le cas de chants aussi variés que ceux interprétés à l'occasion d'un *sebu'*, d'une circoncision, de noces, ou d'une chanson de pêcheurs de l'oasis du Fayûm qu'enregistra Alexandru en 1967. Des combinaisons rythmiques plus rares, mêlant des idiophones de fortune à des claquements de mains ou des battements de pieds existent surtout dans les régions les plus excentrées : Nubie ou Sinaï. Les chants de rituels sociaux sont souvent le fait des femmes de la famille : les professionnelles de la musique sont rares dans le domaine rural. Citons les *ghawâzî*, danseuses invitées lors des noces. Elles rythment leur danse à l'aide des *sâgât*, cymbalettes de cuivre ou de bronze d'un diamètre de six centimètres, percées au centre et qui se fixent sur le pouce et le majeur de chaque main. Elles peuvent ainsi répondre en contrepoint au cycle joué par le percussionniste. Elles chantent parfois en plus de leur danse, mais le répertoire qu'elles interprètent actuellement est essentiellement emprunté à la variété diffusée sur les médias, reproduit avec un orchestre limité à un violoniste, un accordéoniste, un flûtiste et des percussionnistes.

Une coutume encore vivace est celle du *sebu'*, la fête marquant le septième jour suivant la naissance du nouveau-né. On jette du sel à travers la maison pour protéger du mauvais œil et le bébé est placé dans un grand tamis *(ghurbâl)* avec des grains de sept plantes de la vallée du Nil, tandis qu'un ensemble mêlant femmes de la famille et *âlâtiyya* interprète un chant de ce répertoire particulier, dont le plus célèbre trouve son origine chez les tribus bédouines (Ahmad Amîn, 1953, 229) :

birgalâtak birgalâtak halaq dahab fe wedanâtak

Les hommes de ta famille t'offriront un anneau d'or pour tes oreilles.

Musiciens du Nil (*mizmâr*-s, tambour), Haute-Egypte.

Il est encore courant d'entendre une comptine qui comporte quatre versions, suivant que la famille est contente ou déçue de la naissance d'un garçon ou d'une fille. En cas de bonheur, on chante :

lamma qâlu da ghulâm	Quand ils m'ont annoncé un garçon
etshadd-e dahri we qâm	Mon dos s'est relevé
we gabû-li l-bêd meqashshar	Ils m'ont apporté un œuf écalé
we 'alêh es-samn 'âm	Baignant dans du bon beurre

ou

lamma qâlu di buneyya	Quand ils m'ont annoncé une fille
qolt-e ya lêla haneyya	Je me suis dit : quel bonheur !
totbokh li we te'gen li	Elle m'aidera à cuisiner et pétrir
we temla l-gerâr mayya	Et remplira d'eau les jarres

En cas de déception :

lamma qâlu da ghulâm	Quand ils m'ont annoncé un garçon
qolt-e ya lêla zalâm	Je me suis dit : quelle calamité !
akabbaro w asammeno	Je vais l'élever et le nourrir
we takhdo menni bent el-harâm	Pour me le faire voler par une mijaurée

ou

lamma qâlu di buneyya	Quand ils m'ont annoncé une fille
haddemu l-forn 'alayya	Ils m'ont cassé le four sur le dos
we gabû-li l-bêd be-qeshro	Ils m'ont apporté l'œuf et sa coquille
we bedâl es-samn mayya	Et de l'eau en place de bon beurre

Deux métiers réservés au femmes et demeurés aux franges du domaine musical ont prospéré jusqu'à la première moitié de ce siècle et subsistent encore en milieu rural : la pleureuse *(mu'addîda)* et l'exorciste *(kudyat al-zâr)*. Les pleureuses professionnelles sont nécessairement engagées avant l'enterrement et se rendent dans la demeure du défunt auprès des femmes de la famille. Habillées de noir ou d'indigo *(nîla)*, la couleur du deuil dans l'Antiquité, elles prennent place par terre en demi-cercle, elles se recouvrent la tête de poussière et agitent rythmiquement leurs bras d'un côté à l'autre en énumérant les qualités du mort. Leur chant responsorial est parfois purement vocal, parfois accompagné d'un *târ* (large tambour sur cadre, dépourvu de cymbalettes), et leur mélopée déclenche des crises de larmes libératrices. Elles se taisent alors, puis reprennent l'énumération jusqu'à l'épuisement des proches.

La *kudya* est quant à elle l'animatrice ou la *shaykha* conduisant un *zâr*. Il s'agit d'une cérémonie de désenvoûtement, désavouée par l'islam officiel et pratiquée entre femmes, dont le but est l'obtention d'une transe libératoire grâce à la danse sur un rythme binaire au tempo allant crescendo. Ce rituel "semble s'être intégré en Egypte à des pratiques magiques d'origine pharaonique, constituant une

Ensemble La Tannoura (derviches tourneurs du Caire).

tentative de thérapie du phénomène féminin de la possession" (Moussali, 1988, 54). Cette manifestation est connue depuis la Palestine jusqu'au Soudan, dans des versions sensiblement différentes. La présence d'instruments mélodiques y est facultative (flûte-*nây* et petit hautbois *sibs*), mais les percussions sont indispensables : *târ, darabukka, riqq, sâgât* y trouvent leur place et les ensembles professionnels peuvent inclure la présence d'instrumentistes mâles (Hickmann, 1979, 44-48). Des sections en solo alternent avec des incantations collectives et des refrains interprétés par l'ensemble. Les professionnels connaissent une grande variété de chants, associés aux démons qui assaillent la victime et aux saints dont on demande l'intercession, tel Sayyid al-Badawî. Le Congrès du Caire

Shâ-ir (poète conteur) accompagné de deux joueurs de *kamânga*, dessin de E. Lane, 1837

des postes de radio, un chanteur épique *shâ'ir* (poète) avait sa place dans chaque café, et les auditeurs prenaient parti pour Diyâb ou pour Abû Zayd, faisant une fête et décorant l'établissement en cas de victoire de leur héros (Ahmad Amîn, 1953, 21). Les "poètes" ont disparu des cafés, mais le métier ne s'est pas entièrement perdu : ils ont leur place dans les fêtes de village, dans les demeures privées, et les émissions radiophoniques présentées par le poète et folkloriste 'Abd al-Rahmân al-Abnûdî rencontrent suffisamment d'écho pour que des villages entiers de Haute-Egypte envoient des lettres de félicitation ou de protestation lorsqu'un interprète s'est éloigné de la tradition (Connelly, 1986, 66). Il n'y a pas de texte fixe correspondant à la geste, chaque poète devant former lui-même ses quatrains, mais la succession des événements est immuable, et des schémas de narration doivent être respectés. Ils se transmettent de père en fils, de maître en disciple, de façon parfois mythique : c'est par des apparitions de saints ou du Prophète que les récitants prétendent s'être initiés à la *sîra hilâliyya*.

Le virtuose de la *rabâba* Shamandî Tawfîq Mitqâl (voir discographie) en interprète lors des festivals une version plus musicale, moins respectueuse des détails de l'épopée, tandis que les deux rhapsodes Sayyid al-Duwî et Gâbir Abû Husayn font actuellement figure de gardiens de la tradition (cf. disque, exemple 3). Le *shâ'ir* peut officier seul, ou être assisté d'un autre joueur de *rabâba* et d'un percussionniste. La représentation commence par un *taqsîm* joué sur la *rabâba*, suivi de la mention de Dieu et de prières sur le Prophète. Cette ouverture religieuse dure quelques minutes et se place sur une phrase mélodique initiale, qui n'est pas nécessairement mesurée. Une section en prose vient ensuite résumer les épisodes précédents et le récit proprement dit s'engage, par une suite de quatrains rimant sur le modèle ABAB, variable pour chaque quatrain. C'est alors une seconde mélodie, mesurée et placée sur un tempo plus rapide qui est utilisée. Une mélodie finale est

Joueur de *rabâb*, dessin de E. Lane, 1837.

employée en fin de représentation et un texte à connotation religieuse est de nouveau récité. L'ambitus de la mélodie est plus restreint dans la *sîra hilâliyya*, le nombre de phrases mélodiques utilisées est très limité et la beauté de la voix n'est nullement une condition de l'interprétation. La valeur d'une récitation se situe, pour les artistes comme pour l'auditoire, dans l'authenticité et la précision de la recension présentée.

Le mawwâl

Ce terme générique désigne différents types de poèmes en langue dialectale, qui peuvent être déclamés ou chantés. Des journaux consacrés à la poésie populaire publiaient au début du siècle des

mawwâl-s politiques, et les transformations de la société y étaient brocardées sous cette forme dans une perspective purement littéraire. Cependant, la technique de chant associée à cet art, l'habitude de faire précéder le texte d'une plainte dont la mélodie est improvisée sur les mots "O nuit, ô œil", ont fait du *mawwâl* un phénomène typiquement égyptien, en dépit de l'origine sans doute iraqienne du modèle poétique original. Le *mawwâl* se rattache à la classique tradition du *mawâliya*, inaugurée selon la légende par une fidèle servante de la famille des vizirs barmécides, assassinés au VIIIe siècle à Bagdad sur ordre du calife Hârûn al-Rashîd. Le souverain avait interdit aux poètes de composer des *qasîda*-s* funèbres en leur souvenir, et la servante tourna l'interdit califal en improvisant des quatrains en langue dialectale, dont chaque vers se terminait par une rime riche, la pièce se concluant par l'exclamation *"wâ-mawâliyah"* (Ah ! Mes pauvres maîtres)... Les chroniqueurs Safiyy al-Dîn al-Hillî (Iraqien vivant en Egypte, 1277-1349) et Galâl al-Dîn al-Suyûtî (1445-1505) notent tous deux la fortune du genre en Egypte. Ils précisent qu'il est nécessaire d'omettre les déclinaisons de l'arabe classique et qu'il est possible d'employer les vocables du vulgaire. La forme la plus ancienne de ce type de poésie semble comporter quatre vers sur le mètre *basît* suivant chacun une même rime. La période de pénétration du *mawwâl* en Egypte n'est pas connue, mais le fait qu'al-Suyûtî en traite prouve que la forme y était connue dès le XVIe siècle. Comme toutes les expressions poétiques en langue dialectale qui connurent une grande fortune à partir du XIXe siècle, le *mawwâl* est souvent écrit par des lettrés de province ayant reçu une éducation religieuse ou étant passés par al-Azhar sans en avoir conservé une quelconque répugnance vis-à-vis de la langue populaire. Alors que les *shaykh*-s* du Caire écrivaient des *mawwâl*-s sentimentaux pour les chanteurs de cour à l'époque du khédive Ismâ'îl, le monde rural s'était sans doute déjà approprié cet art ludique.

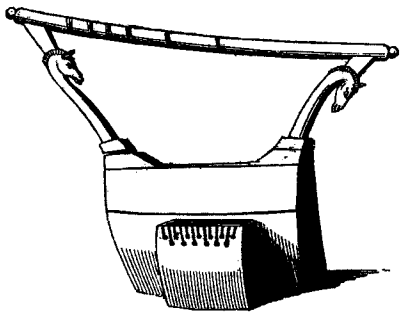
Court et sentimental, "vert" (traitant de l'amour heureux) ou "rouge" (souffrance, abandon et coups durs du destin), long et narratif, non mesuré ou rythmé par le *riqq* et la *darabukka,* ce chant fait aussi bien partie du répertoire rural que du chant savant. Ahmad Amîn, dans son *Dictionnaire des coutumes et des expressions égyptiennes* (1953, 249), consacre un court article à la poésie populaire à laquelle il attribue des caractéristiques qui décrivent parfaitement le *mawwâl* : la déliquescence dans l'amour, les pleurs de séparation, le culte voué aux yeux, aux cils et aux tailles, et enfin l'importance accordée à la paronomase, c'est-à-dire aux allitérations plus ou moins complètes qui concluent les vers. On note déjà dans les textes anciens que le *mawwâl* est un terrain privilégié du jeu de mots, de la *tawriya* (allusion codée) qui consiste à faire figurer une paronomase en fin de vers, soit par la répétition d'un même signifiant, référent à deux sens distincts, soit en collant deux mots qui, lus rapidement l'un à la suite de l'autre, semblent équivaloir au dernier mot d'un autre vers. C'est là l'application sur des dizaines de vers du célèbre jeu de Victor Hugo sur "la tour Magne à Nîmes" et "la tour magnanime". Un seul mot équivaut ainsi à une combinaison de deux ou trois mots.

Ces astuces impliquent d'une part de larges interférences entre les niveaux de langue, des termes précieux provenant de la poésie amoureuse de *ghazal* voisinant avec des dialectalismes et des provincialismes, et forcent même à des inversions de voyelles et des distorsions au regard de la norme dialectale de prononciation des phonèmes. Le poète ou le chanteur est ainsi contraint de répéter plusieurs fois son vers, voire de suggérer la solution de l'astuce, en décomposant les élements ou en se rapprochant de la prononciation usuelle. L'astuce est nommée par les auteurs *zahr* (fleur) du *mawwâl,* et la révélation du secret est dite *tazhîr,* comme l'ouverture de la fleur. Pierre Cachia souligne que "des explications sont rarement nécessaires pour les villageois et les habitants des quartiers

Joueur de *târ,* Wadi Halfa (Soudan).

populaires des villes, qui forment l'auditoire usuel du chanteur de *mawwâl*-s. Ils sont en attente du jeu de mots, prennent un grand plaisir à le déchiffrer et répugnent à l'admettre quand ils échouent" (1977, 91). Un *mawwâl* composé de simples rimes ou dont le dernier mot serait répété dans la même acception sémantique est dit *mawwâl* blanc, et serait tenu en piètre estime par les amateurs.

La longueur et les modes d'interprétation et d'accompagnement des *mawwâl*-s sont très variables. Usuellement, le *mawwâl* court est un chant non mesuré, intégralement improvisé et demeurant dans le cadre d'un mode unique. Il peut comporter quatre vers, mais il est plus courant de rencontrer le *mawwâl a'rag* (boiteux), de cinq vers aux rimes AAABA, et le *nu'mânî,* de sept vers aux rimes AAABBBA.



Lyre, dessin de J. G. Wilkinson, 1837.

Le dernier vers, nommé *taqiyya* (casquette), est parfois omis dans les pièces plus longues. Le chanteur procède par longues phrases ornementées suivant un mouvement souvent ascendant puis descendant. Chaque vers est découpé, le mot frappant répété, la ligne mélodique reformulée avec quelques variations. Dans le cadre populaire, l'accompagnement instrumental est le fait d'instruments à vent : *mizmâr, suffâra* et/ou *arghûl*, qui soulignent le parcours mélodique et le traduisent pendant les silences du chanteur.

Plus que dans toute autre partie du répertoire populaire, le *mawwâl* repose sur la beauté de la voix du soliste. Muhammad al-'Arabî (1881-1941), enregistré lors du Congrès du Caire de 1932, fut avec sa concurrente, la Hâgga Zaynab al-Mansûriyya, le plus célèbre interprète de *mawwâl*-s et de *taqâtîq baladî* de la première partie de ce siècle (voir biographie chez Vigreux, 1992, 367). Doté d'une voix aux accents tragiques, il terminait rituellement ses chants par l'expression *"tâlet 'alayya l-layâlî"* (les nuits me sont bien longues) ou *"gharîb we dâkhil manâzil"* (je suis un étranger demandant l'hospitalité). Accompagné des joueurs de *mizmâr* et *suffâra* Hasan et Husayn, et secondé par le chanteur Muhammad al-Sughayyar, il

grava pour la compagnie Baidaphon des dizaines de 78 tours dont l'audience dépassait largement le cadre rural et influençait les compositeurs de musique populaire urbaine (cf. disque, exemples 4 et 5). La *darabukka* ou le *riqq* ne se manifestent dans les *mawwâl*-s d'al-'Arabî que lors des ritournelles introductives-*dûlâb*, mais le chant y est nécessairement non mesuré. Il est cependant possible d'entendre en Egypte des *mawwâl*-s courts au cours desquels des percussions sont utilisées, soit comme ponctuation instrumentale entre deux phrases chantées non mesurées, soit comme ostinato qui n'influe pas directement sur la ligne mélodique du chanteur : les cadences finales tombent éventuellement sur les temps forts du cycle, mais l'ensemble de la phrase demeure indépendant.

Le *mawwâl* narratif, quant à lui, intercale plusieurs dizaines de tercets comportant les nécessaires paronomases entre les premiers groupes de vers, selon le modèle suivant : AAA BBB CCC DDD... A. Le type d'interprétation de ces ballades diffère musicologiquement du *mawwâl* court. La célèbre interprétation par le chanteur populaire Hifnî Ahmad Hasan de la tragédie de *Shafîqa et Metwallî* illustre littérairement et mélodiquement ce genre (cf. disque, exemple 6). L'histoire, qui se déroule dans les années vingt, stigmatise les exigences que la société et l'honneur familial dictent aux habitants de la Haute-Egypte. Metwallî, jeune paysan de Girga, devient sergent-major à l'armée et se trouve confronté à un soldat désobéissant qu'il frappe à l'épaule, ce qui déclenche le drame :

*qal-lo : ezzay tedrabni ya**jabân***	Il lui dit : pourquoi me frappes-tu, lâche !
*rûh edfen nafsak juwwa**jabbâna***	Va t'enterrer dans un cimetière
*'âdi sort okhtak juwwa**jêbi-ana***	J'ai la photo de ta sœur dans ma poche.

On notera dans le dernier vers la construction d'une rime de deux mots, *jêbi* (ma poche) et *ana* (moi) formant la paronomase avec

jabbâna (cimetière). Metwallî rentre chez lui, son père tente de lui faire croire que sa sœur Shafîqa est morte. Metwallî refuse de le croire :

yâba, law enta rabbetha, ma trâfeqsh we tâkhod et ***tôr betha***
Père, si tu l'avais bien élevée, elle n'aurait pas amené l'étalon à la maison
tayyib, qûm we warrîni ***torbetha***
Lève-toi et viens me montrer sa tombe !

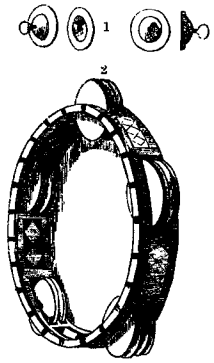
Le père avoue que Shafîqa s'est enfuie et est devenue prostituée. Pour laver la réputation de la famille, Metwallî retrouve la pécheresse et la tue. Le chanteur, par les accents de sa mélodie, sait à la fois exprimer le tragique du sort de Shafîqa, victime du destin, et conforter son auditoire traditionnel par un dénouement mélodramatique.

De nombreuses autres ballades sentimentales ou politiques sont interprétées en Egypte, comme *Hasan et Na'îma*, drame de la vendetta typique de Haute-Egypte, provoqué par l'amour que le chanteur populaire Hasan portait à la belle Na'îma qui s'enfuit pour rejoindre le village de son bien-aimé. La jeune fille est restée vierge, mais le jeune chanteur doit néanmoins mourir pour avoir attiré la honte sur la famille ennemie, déclenchant un cycle de violence.

Les musiques rurales face à la modernité

L'industrie musicale égyptienne ne négligea jamais entièrement les expressions musicales rurales : la multiplication des postes de

Rabâb : vièle à deux cordes de crin.



1. *sâgât* ; 2. *târ*.
Dessin de E. Lane, 1837.

radio et de télévision ainsi que la diffusion de la cassette enregistrée à partir des années soixante-dix permit de dépasser la cible citadine usuellement visée. Dans les années soixante-dix, une ancienne élève de l'Institut de musique arabe, Layla Nazmî, tenta de remettre des chansons folkloriques au goût du jour. Apparaissant grimée en paysanne sur le petit écran, elle reprenait chants de fêtes, de noces ou de vœux, suivie par un orchestre et un accompagnement rythmique au tempo accéléré. Si l'authenticité musicale de ses représentations était sujette à caution, ses créations entrèrent dans le répertoire authentique des interprètes ruraux, et les textes qu'elle chantait, effectivement recueillis auprès de son public rural, traduisaient finement les influences du progrès moderne dans la société rurale : ainsi la jeune fille décrétant *"ma-shrabsh esh-shây ashrab qazûza ana"* (Moi je ne bois pas de thé, je veux des boissons gazeuzes) rejoignait les anciens chants d'almées, où la jeune fille prouvait sa valeur marchande en exigeant une dot

Mustapha Abd el-Aziz, joueur d'*arghûl.*

respectable, ou cette *taqtûqa* des années vingt où la mariée refusait le traditionnel *hôdag* (palanquin sur dos de chameau) et exigeait une automobile pour être conduite à la demeure de son époux. De même, Layla Nazmî amusa les Cairotes en leur faisant entendre le nouveau texte que les paysans introduisaient dans une pièce folklorique célèbre, *"etdalla' ya 'arîs ya bu lassa naylo"* (Jeune marié, pavane-toi dans ton turban en nylon) et confirmait un signe des temps que Tiberiu Alexandru avait eu l'occasion de constater par lui-même, dans un chant de noce interprété à Damanhûr par d'authentiques paysannes décrivant une fiancée "tout en nylon" (1967, pièce 12)...

Appel à la pière, Alexandrie, gravure, 1882.

II

MUSIQUE ET CHANTS RELIGIEUX

Dieu ne fut jamais absent d'Egypte : depuis les joueuses de sistre sacré peintes sur les bas-reliefs des temples pharaoniques jusqu'aux pieux participants des cérémonies de *dhikr* tombant en transe à l'évocation cadencée du nom divin, le peuple de la vallée du Nil a appris à porter la beauté des sons et des voix en offrande à son créateur. Il n'est pas toujours aisé de distinguer le sacré du profane, tant ces deux éléments se mêlent lors des fêtes religieuses, des cérémonies de la vie familiale, des chants du travail, des séances de désenvoûtement ou des chants épiques.

Les expressions musicales liées à la pratique religieuse musulmane perpétuent des traditions plusieurs fois centenaires sans cesser de les fondre dans le présent. Chaque décennie apporte ses nouvelles étoiles dans le firmament des *qurrâ* (récitants de la parole divine), qui profitent des haut-parleurs que le progrès a imposés au minaret de chaque mosquée de quartier, et sont quotidiennement diffusés depuis 1972 par une station de radio spécialisée dans le répertoire religieux musulman, Idhâ'at al-Qur'ân al-Karîm, laquelle bénéficie d'une large audience (El-Shawan, 1981, 67). Chaque année, le ministère des Affaires religieuses organise un concours où des enfants et des adolescents connaissant par cœur l'ensemble du Coran sont invités à faire reconnaître leurs talents de récitants débutants, et gagnent de substantiels prix d'encouragement. Dans le domaine de la psalmodie, les interactions

entre musique savante et musique de variété sont indéniables : nature des *maqâm*-s* employés et choix de modulations dans la cantillation coranique ne peuvent être isolés du courant musical principal, les plus grand psalmodiants étant parfois aussi de grands mélomanes. De même, les modalités d'exécution des hymnes religieux *(inshâd dînî)* auront largement suivi les choix esthétiques des musiciens professionnels de ce siècle. Pourtant, le répertoire religieux comme la musique populaire rurale subissent moins violemment que l'art savant ou la musique de grande consommation les diktats du commerce et les engouements de la mode. A ce titre, ils représentent un "invariant relatif" qui justifie leur première place dans une histoire des musiques de l'Egypte au XXe siècle.

LA MUSIQUE LITURGIQUE COPTE

Les chrétiens de souche et de rite égyptiens représentent entre 6 % et 10 % de la population, et leur église, qui rassemble plus de quatre millions de fidèles, est la plus importante du monde arabe. Les Coptes font remonter la fondation de leur communauté à l'évangéliste saint Marc et lui attribuent les bases du rituel actuellement suivi par l'Eglise d'Alexandrie. Le terme "musique copte" s'applique essentiellement aux chants liturgiques de l'Eglise copte orthodoxe, même si les autres Eglises coptes ont développé une liturgie particulière et si certains éléments issus d'hymnes sacrés peuvent s'être intégrés au folklore égyptien. La langue copte, qui mêle le grec à l'égyptien pharaonique, est la langue officielle de l'Eglise, bien qu'elle ne soit pas comprise par les fidèles et que des éléments de liturgie en langue arabe aient été introduits depuis le Xe siècle. Eglise conservatrice, vivant en autarcie depuis la conquête musulmane de la vallée du Nil (641) jusqu'au XIXe siècle, sa liturgie ne s'est guère transformée au cours des siècles. Les chants

Prêtres coptes, service funèbre, cathédrale du Caire.

sont un "legs sacré" (Erian, 1986, 152) qui se transmet inaltéré de génération en génération. La liturgie copte n'a pas été retranscrite avant le XXe siècle et la transmission des mélodies est restée purement orale au cours des siècles. Outre des sources pharaoniques et grecques évidentes, la liturgie copte est teintée de réminiscences des chants synagogaux et des rites de l'Eglise d'Antioche (Menard, 1969, 229). Le chant copte est monodique et n'est pas accompagné par des instruments mélodiques (cf. disque, exemple 7). Les hymnes à rythme fixe, comme le *Tino-Osht* ou le *Kyrie Eleïson*, sont ponctués par des idiophones, le *teriyanto*, triangle de métal à côté ouvert frappé par une baguette de métal, et le *nâqûs*, autrefois cloche de bois actuellement remplacée par des cymbalettes de métal. Les genres et modes utilisés dans le chant

copte diffèrent de ceux de la musique orientale : les intervalles neutres existent, mais certaines combinaisons sont inusitées en musique arabe, et ce sont essentiellement des intervalles d'un ton et d'un demi-ton qui forment les genres les plus courants ; c'est ainsi qu'Erian qualifie cette musique de "basiquement diatonique" (1986, 239). On distingue, entre autres genres, les *awâshî*, hymnes composés sur rythme libre depuis des temps reculés, sur lesquels le chantre improvise des mélismes selon une esthétique proche de celle de la musique arabe, les *abrûshât*, admonestations et acclamations de la congrégation, et les *alhân*, hymnes mesurés. C'est sous l'impulsion d'un riche notable cairote, Râghib Muftâh, que les premières recherches sur la musique copte furent menées dans les années trente et que le Congrès de 1932 enregistra le grand *mu'allim* Mikhâ'îl Girgis al-Batanûnî. Quand fut fondé un Institut d'études coptes en 1955, Muftâh fut nommé à la tête de la section de musique et chargea le *mu'allim* Mikhâ'îl d'enseigner l'intégralité de son répertoire. Afin de faire connaître le chant copte hors des frontières nationales, des ensembles tels la troupe de l'Institut d'études coptes ou l'ensemble David *(firqat Dawûd)*, fondé en 1975, se produisent à l'étranger, veillant jalousement à la conservation d'un patrimoine déjà deux fois millénaire.

PSALMODIE DU CORAN

En dépit d'un débat qui ne fut jamais définitivement tranché sur la licéité de la musique, l'islam est générateur d'une esthétique musicale qui influe sur toutes les productions artistiques et à son tour s'en enrichit. Les diverses écoles juridiques se disputent les instruments autorisés et même la possibilité d'une récitation oralisée ornée du Coran *(qirâ'a bi-l-alhân)*, parce qu'elle risquerait, par sa beauté, de détourner l'auditeur d'une réflexion sur la parole même.

L'argumentation favorable à la musique toujours remise en question, repose traditionnellement sur les mêmes *hadîth* (propos attribués au Prophète) soulignant que les femmes de Médine accueillirent l'envoyé de Dieu en chantant "*tala'a l-badru 'alaynâ*" (la lune s'est levée pour nous), hymne encore chanté du Golfe à l'Océan, ou sur ceux prouvant la mansuétude et l'intérêt du Prophète pour les chanteurs jusque dans sa propre demeure. Les opposants à la musique soulignent les risques de dissipation morale associés à cet art, et retrouvent en ces temps de rigorisme et de repli identitaire une audience qu'ils avaient perdue au temps de la *Nahda*, la renaissance intellectuelle du monde arabe au XIXe siècle. Les grandes œuvres de la littérature réformiste furent influencées par la pensée des *shaykh*-s Gamâl al-Dîn al-Afghânî (1838-1897) et Muhammad 'Abduh (1849-1905), et expriment clairement un courant dans la pensée religieuse égyptienne favorable à la musique et à son développement.

La psalmodie du Coran est un métier, pratiqué par un *qâri'* ou *muqri'*, dans lequel les Egyptiens se sont rendus célèbres à travers tout le monde musulman. Tout lecteur professionnel agréé est par sa fonction digne du titre de *shaykh*. Jusqu'au début de ce siècle, la formation des récitants se faisait essentiellement par imprégnation, par relation directe entre le *shaykh* et son disciple. Bien que le *muqri'* soit rituellement un homme, de nombreux cas de récitantes sont attestés au début du XXe siècle, et la carte de visite de la célèbre Umm Kulthûm mentionnait encore cette spécialité dans les années vingt (Ni'mât Ahmad Fu'âd, 1983, hors-texte 10). On trouve même en 1919, dans le catalogue des disques Gramophone, une almée (chanteuse de mariage) glissant son interprétation de la sourate *Yûsuf* entre deux chansons légères intitulées "Mon petit Ibrâhîm" et "Emmène-moi au hammam, Maman".

Au Caire, le titre de récitant impliquait naguère un passage, même bref, devant les instances formatrices de la mosquée-université al-Azhar et l'agrément du *shaykh mashâyikh al-muqri'în* (grand

shaykh des récitants) en poste, tandis que les psalmodiants des provinces les plus éloignées pouvaient se contenter d'une formation locale ou du prestige acquis pendant quelques années au Caire. De nos jours, les récitants passent toujours par al-Azhar mais sont censés suivre huit ans d'études à l'Institut de récitation coranique *(ma'had al-qira'ât)* situé dans le quartier de Shubra et doivent, afin d'être diffusés sur les ondes, passer par un "comité d'examen des récitants" dépendant de l'office de radiodiffusion et comprenant, outre des sommités religieuses qui s'assurent de la parfaite connaissance du texte sacré, des musiciens qui vérifient la justesse et la maîtrise modale des aspirants (El-Shawan, 1981, 63-65 ; Nelson, 1985). Il est remarquable que l'ensemble des *muqri'în* célèbres avec lesquels s'est entretenue Kristina Nelson dans son ouvrage de base sur l'art de la récitation coranique pouvaient tous préciser les *maqâm*-s qu'ils employaient lors de leur récitation et les raisons de leurs choix mélodiques, liées à l'ethos des modes, à la nécessité de créer une atmosphère de tristesse, de recueillement ou de crainte révérencieuse (1985, 131).

Récitation simple et psalmodie ornée

L'art de la *tilâwa* (récitation) connaît deux modalités : le *tartîl* et le *tagwîd*. Le premier terme désigne un type de lecture non répétitif, rapide, aux ornements et aux silences limités, ne mettant pas en valeur un verset par rapport aux autres. La récitation se contente d'un petit nombre de formules mélodiques toujours placées sur le même genre modal et évoluant sur un ambitus restreint inférieur à l'octave. Le style *murattal* (adjectif formé sur *tartîl*) est essentiellement associé à un usage pédagogique et privé (El Shawan, 1994, 300). Le mot *tagwîd*, quant à lui, désigne d'une part un ensemble de dispositions visant à la juste prononciation des phonèmes du texte sacré et à l'observance de règles rythmiques et phoniques particulières qui ne s'appliquent qu'au

Coran : emphatisations et désemphatisations, assimilations diverses des liquides et des nasales suivant des impératifs précis dont certains figurent sur le texte imprimé. L'autre sens du terme *tagwîd* (on parle de style *mugawwad*) se rapporte à un type de récitation très orné, dans lequel les versets ou des sections de versets sont souvent répétés, et qui privilégie la dramatisation du texte sacré selon des choix stylistiques propres au récitant. Si aucune liberté de manœuvre n'est envisageable dans le texte psalmodié, la stratégie mélodique permet de nuancer les significations, tout en plongeant l'auditoire dans un plaisir parfois purement musical. Ce type de récitation exige des qualités vocales exceptionnelles aussi bien dans la tenue du souffle que dans l'ambitus, les deux octaves étant parfois dépassées. C'est uniquement la récitation de type *tagwîd*, privilégiée dans les sessions publiques, qui permet de juger de la qualité d'un psalmodiant. Les lectures se déroulent dans les lieux de culte, chaque grande mosquée ayant son lecteur attitré, mais aussi dans les demeures privées : il n'est pas rare qu'à l'occasion d'un mariage ou d'une cérémonie de condoléances, une famille invite un lecteur renommé à réciter un *hizb* (section du Coran).

La psalmodie est non mesurée ; le rythme est insufflé par la seule métrique du texte. Aucun instrument de musique ne peut l'accompagner et aucune sourate n'est associée à un mode ou à une "mélodie" déterminée : la notion de "composition" n'y est jamais pertinente. Signalons néanmoins les tentatives répétées au cours du XXe siècle de proposer une "composition" du Coran, fixée (mais non instrumentale) : ainsi le projet que mena un temps le compositeur Zakariyyâ Ahmad (Sahhâb, 1987, 129). Aucune de ces tentatives ne vit le jour, et al-Azhar, gardienne de l'orthodoxie, s'oppose à toute modification de l'esprit dans lequel est menée la *tilâwa*. La déambulation mélodique est laissée à la seule appréciation du récitant, qui au fur et à mesure de son expérience adopte

des schémas d'exécution qui peuvent se répéter partiellement lors de ses interprétations d'une même sourate.

La psalmodie de type *tagwîd* se distingue des formes de chant non mesuré connues dans la musique savante par certaines exigences esthétiques. Le texte n'est répété que dans la mesure où la coupure faite par le récitant dans le verset est due à une fin de respiration, ou bien quand deux lectures canoniques justifient la répétition. Chaque phrase mélodique de la cantillation est conclue par une cadence finale *qafla**, et la construction de ponts entre les phrases est rare. Les transitions de mode à mode ne recherchent pas nécessairement un degré de transition, comme c'est le cas en musique, et elles sont souvent un brusque changement d'échelle. Les modes les plus couramment usités sont *bayyâtî, râst, sabâ* et plus parcimonieusement *huzâm, 'irâq, nahâwand, gahârkâh, higâz.* On note chez les récitants de la première partie du siècle, qui poursuivaient également une carrière d'hymnode, voire de chanteur profane, une tendance à varier fortement les modes et à introduire des formulations plus subtiles dans leur élaboration. C'est le cas de récitants célèbres tels 'Alî Mahmûd (1880-1943) ou Muhammad Rif'at (1882-1950) qui, s'il ne se fit connaître publiquement que comme *muqri'*, fréquentait les compositeurs de son temps, se forma au répertoire profane savant et apprit le jeu du *'ûd** (Nâhid Ahmad Hâfiz, 1984, 170).

Le psalmodiant développe souvent le registre aigu en voix de tête, alternant parfois la récitation sur l'octave supérieure et inférieure. La psalmodie commence dans le registre moyen-grave et s'élève graduellement vers les sommets de l'échelle. La technique particulière employée dans le registre aigu donne parfois un timbre nasillard à la récitation et une sensation de voix forcée, contraction du diaphragme que les musiciens égyptiens nomment *hazq.* 'Abd al-Bâsit 'Abd al-Samad, dont la voix est diffusée sur cassettes d'un bout à l'autre du monde musulman, est le meilleur représentant de

cette tendance (cf. disque, exemple 9). Parmi les grands récitants égyptiens du Coran au XXe siècle, il convient de noter également les noms de Mustafa Ismâ'îl (1908-1978), Farîd al-Sindiyûnî, al-Sha'shâ'î, 'Abd al-'Azîm Zâhir ou Muhammad Siddîq al-Minshâwî.

L'APPEL A LA PRIÈRE

L'appel à la prière *(adhân shar'î),* lancé cinq fois par jour par le muezzin *(mu'adhdhin),* était autrefois une occasion d'exercice et de distinction pour les grandes voix. Il devait être entendu dans le quartier environnant et constituait donc un apprentissage de la maîtrise du volume sonore, nécessaire à quiconque ambitionnait de chanter dans une salle ouverte, à une époque où n'existait aucun procédé d'amplification. C'est ainsi que le chanteur et compositeur profane 'Abduh al-Hâmûlî (1840-1901) avait passé sa jeunesse à lancer l'*adhân* depuis le minaret de la mosquée Al-Hanafî, et son ami le poète Khalîl Mutrân affirme qu'il lui arrivait d'assurer l'appel à la prière depuis al-Husayn pendant les nuits de ramadan, pour le plus grand plaisir du quartier (Rizq, vol. 2, 140-2). De nos jours, les haut-parleurs ont remplacé le muezzin.

Il est d'usage aujourd'hui en Egypte que l'appel à la prière soit lancé sur les mode *râst, râst suznâk,* ou *higâz,* suivant un canevas mélodique semi-fixé mais ouvert à de nombreuses ornementations personnelles (cf. disque, exemple 10). Dans le cas des formules répétées deux fois, la première occurrence est peu mélismatique et la mélodie est ascendante, venant se fixer une quarte au-dessus de la fondamentale *(nawâ),* déjà placée dans le registre médian, tandis que la seconde occurrence est beaucoup plus mélismatique que la première et se conclut par une cadence sur la fondamentale. Certains enregistrements effectués en Egypte permettent d'entendre des modes et des formulations plus rares

dans l'appel à la prière, ainsi un appel en mode *kurdî* lancé par 'Alî Mahmûd. Il est vraisemblable que l'appel à la prière constituait au XIXe siècle un art beaucoup plus varié que de nos jours : à la grande mosquée al-Husayn, située au cœur historique du Caire, l'*adhân* du samedi était en mode *'ushshâq*, le dimanche en *higâz*, *sîkâh* le premier lundi du mois, et ainsi de suite selon une procédure codifiée pour chaque jour du mois (Ni'mât Ahmad Fu'âd, 1983, 51).

L'INSHÂD* SAVANT

Le chant religieux musulman en Egypte s'est principalement développé dans le cadre des confréries. Profitant de l'interpénétration entre cercles mystiques "soufis" et islam officiel au XIXe siècle, l'*inshâd* (interprétation des hymnes) s'imposa alors comme une expression musicale dont les exécutants jouissent d'une considération et d'un statut social supérieurs à ceux des musiciens profanes. Le terme *munshid* (hymnode) recouvre une quantité de situations disparates qu'il est difficile de démêler dans une perspective historique. Le terme *maddâh** (chanteur de louanges adressées à Dieu, au Prophète et aux saints), que nous préférerons pour désigner les chantres dans le domaine rural et populaire, est souvent confondu avec le terme *munshid**, et ce chez les praticiens eux-mêmes. C'est pour cela qu'il est possible de parler d'un répertoire d'*inshâd* savant, autrefois fort vivace et fortement lié à la musique savante profane, et d'un répertoire religieux populaire qui est de nos jours principalement développé en Haute-Egypte, mais dont les plus grandes voix sont célèbres à travers le pays.

Dans l'*inshâd* savant, des chants semi-composés alternent avec des interprétations mélodiquement improvisées. Le *madîh** est un éloge du Prophète ou de ses saints, les *ibtihâlât* des supplications

adressées à Dieu. Ces deux formes sont non composées. Le *tawshîh** est un équivalent religieux du *muwashshah** (voir chapitre 3), composition exécutée collectivement ou sous forme responsoriale, dans laquelle les rythmes complexes des pièces sont uniquement conservés dans le squelette mélodique, sans percussions. Le *munshid* soliste y brode des mélismes à partir des phrases mélodiques chantées par le chœur. La *qasîda** religieuse, le plus souvent basée sur un poème d'amour soufi comme ceux d'Ibn al-Fârid (1181-1234), peut être mesurée ou sur rythme flottant. Mesurée, ce sont les battements de mains de la *betâna* qui donnent la *wahda* régulière qui encadre l'interprétation. Dans la *qasîda* non mesurée, la voix n'est contrainte que par la métrique du poème. Le déroulement mélodique y est beaucoup plus construit que dans la cantilation coranique. Il est certain que la part de l'improvisation ornementale y est grande, voire que des sections entières y soient modifiées au cours des interprétations. Mais la subtilité et la variété des combinaisons modales que l'on entend sur les 78 tours gravés par 'Alî Mahmûd (1880-1943), Ibrâhîm al-Farrân ou 'Alî al-Hârith ne peuvent faire douter d'une intention de composition. La *qasîda* de 'Alî Mahmûd "*tih dalâlan*" en est un bel exemple :

Dédaigne-moi par coquetterie, puisque tu en es digne
Règne sans partage, puisque la beauté t'a donné tous les droits
Tu es maître de ta décision, juge ainsi qu'il te plaira
Ta splendeur t'a donné tout pouvoir sur moi
Eprouve-moi en ton amour ainsi qu'il te siéra
Et quant à moi, je choisis ce qui te contentera.

L'*inshâd* peut se dérouler au cours d'une fête privée. Le *munshid* est alors invité par une famille ou un groupe d'amateurs (Waugh signale même que certaines familles coptes invitent parfois un *munshid* pour leur plaisir et celui des gens du quartier, 1989, 61), tout comme il est d'usage d'inviter un récitant du Coran ou un

grand chanteur pour une circoncision, un retour de pèlerinage ou un mariage.

Les cérémonies musicales soufies

L'*inshâd* est également pratiqué lors de la *hadra* d'une confrérie *(tarîqa)*. Cette cérémonie inclut un *dhikr* (remémoration du nom de Dieu) au cours duquel des chants propres à la *tarîqa* sont interprétés, puis des chants improvisés et composés. Le soliste principal *(munshid)* se place sous la direction d'un *shaykh* et la cérémonie prend place dans une *tekiyya*, local établi en mainmorte *(waqf)*, propriété de la confrérie mystique ou partie d'un lieu de culte. Le *munshid* est attaché à la confrérie, il en est un des membres initiés. Le *dhikr* garde ici sa fonction initiale de "cérémonie mystique collective visant à amener le croyant à l'union avec Dieu. La cérémonie atteint son but à travers diverses techniques psychophysiologiques, et par la récitation, le chant et le jeu instrumental" (Poché, 1978, 59). Le *dhikr* peut être individuel, récitation intérieure d'un *wird*, succession déterminée de prières, ou collectif (Waugh, 1989, 40-41). Il implique alors des gestes particuliers de balancement du corps, de la part des *murîd*-s (disciples), qui répondent à une transe musicale. Il est courant dans les milieux populaires de Haute-Egypte de désigner les participants au *dhikr* du nom de *"fuqara"* (les pauvres), rappelant ainsi les principes de dénuement et d'ascétisme à la base du soufisme, et c'est un verbe formé sur cet adjectif *(faqqar)* qui désigne leur danse binaire, faite d'ondulations saccadées à gauche et à droite.

La *hadra* de la confrérie Hamîdiyya Shâziliyya, enregistrée et commentée par Sulaymân Gamîl fournit un précieux exemple de *hadra* non instrumentale (disque ARN 64211), fort comparable aux gravures du *dhikr* de la confrérie Laythiyya effectuées lors du Congrès du Caire de 1932. Dans cette dernière *tarîqa*, le groupe était divisé en deux groupes de trois exécutants, une section des graves

(ardiyya) et une section des *munshid*-s dirigée par le *shaykh* Ahmad al-Basatînî (Vigreux, 1992, 374). Le *dhikr* commence par une courte récitation du Coran, suivie par des invocations et des formules rituelles de louange au Prophète. Les participants se mettent alors à répéter ensemble des incantations de type *"Allâh"* ou *"Allâh hayy"* (Dieu est vivant), *"lâ ilâha illâ-llâh"* (Il n'y a d'autre dieu que Dieu), sur un tempo de plus en plus rapide. Les battements de mains sont indispensables pour parvenir à la transe induite par le rythme, mais il est rare dans le domaine savant que des instruments de percussion soient employés. Le *munshid* intervient au-dessus de la clameur des invocations et interprète dans le registre aigu des poèmes en arabe classique ou des *tawsh*-s où il est accompagné par sa *betâna*.

L'inshâd des fêtes populaires

Le *mawlid* est la célébration de l'anniversaire du Prophète ou d'un saint local. Les *mawlid*-s sont de grandes fêtes populaires, où l'exaltation religieuse le dispute à la foire commerciale. Les plus courus sont l'immense *mawlid* de Sayyid al-Badawî dans la ville de Tantâ (Basse-Egypte) et les *mawlid*-s de Sayyidnâ al-Husayn, de Sayyida 'A'isha et Sayyida Zaynab au Caire. Les voyageurs occidentaux au XIXe siècle furent marqués par ces festivals bigarrés où les manifestations de ferveur les plus extrêmes trouvaient place. Edward Lane offre une description extensive du *mawlid al-nabî* (anniversaire du Prophète) et du *mawlid al-Husayn* (anniversaire du petit-fils de Muhammad) en 1835 (Lane, 1991, 459-471/472-482). Ayant observé un *dhikr* de la confrérie Ahmadiyya, il note la présence de quatre *munshid*-s et d'un joueur de flûte-*nây*. Il insiste particulièrement sur la transe qui saisit certains participants, les "derviches" *(darâwîsh)* et les mène à l'évanouissement. Le lendemain des cérémonies de *dhikr* propres à chaque confrérie se tenait la cérémonie de la *dôsa* (écrasement), où le *shaykh* de la confrérie

Derviche tourneur, Haute-Egypte, dessin de C. Weisser, 1899.

Sa'diyya passait à cheval sur le dos des derviches, avant de se rendre à un *dhikr* transconfrérique dans la demeure du *shaykh* al-Bakrî, chef de toutes les confréries égyptiennes.

De nos jours, d'immenses processions se succèdent dans des rues noires de monde, des mets spéciaux sont vendus aux coins de rue (les fameux pois chiches du *mawlid*), des lumières de couleur et des guirlandes sont attachées de balcon en balcon, et à proximité des places, des stands de foire voisinent avec des récitants du Coran. Les confréries disposent de tentes *(sîwân)* à proximité de la mosquée ou d'un espace réservé. Dans chaque tente se succèdent divers

munshid-s, pouvant appartenir à la confrérie ou être de grandes voix réputées et "transconfrériques". Ils sont alors payés par la confrérie, sous forme de dons offerts par les participants *(nuqta)*. Etre invité par une autre confrérie que celle dont on est issu est une grande étape dans la carrière d'un *munshid* (Waugh, 1989, 77). Les grands artistes connus au niveau du pays ne sont plus attachés à une *tarîqa* particulière et ne se laissent pas imposer un déroulement particulier du *dhikr*. Ce sont eux qui sont à même d'imposer leur répertoire, suffisamment neutre pour être admis par n'importe quel groupe.

L'évolution de l'inshâd

Les plus grandes voix formées à l'*inshâd* confrérique ne connurent la consécration que dans l'*inshâd* savant non soufi : les enregistrements sur 78 tours de 'Alî Mahmûd, al-Farrân, Muhriz Sulaymân, ou ultérieurement des *shaykh*-s Taha al-Fashnî ou Nasr al-Dîn Tûbâr, présentent un art qui n'appartient pas au genre *dhikr*, bien qu'il en emprunte certains éléments, *tawâshîh, qasîda*-s, *madîh* et *ibtihâlât* (cf. disque, exemple 12). Cette musique partage tant de traits du répertoire savant qu'il est difficile de déterminer si ce type de répertoire préexistait à l'école savante née au temps de la *Nahda*. Peut-être l'agrégation continue des grands hymnodes au corps des chanteurs profanes au tournant du XXe siècle contribua-t-elle à créer dans le domaine religieux une dichotomie chant savant *(inshâd)*/chant semi-savant ou populaire *(dhikr, madîh)*.

Le chant religieux savant a connu à partir de 1973 une évolution comparable à celle du domaine profane : c'est sur le modèle des chorales de conservatoires formées à la fin des années soixante pour réinterpréter le patrimoine du début du siècle que le ministère de la Culture fonda la *"firqat al-inshâd al-dînî"* (Ensemble de chant religieux), dépendant de l'Ensemble de musique arabe et interprétant le répertoire des grands *munshid*-s de ce siècle sous

forme collective. Vingt choristes accompagnés par un orchestre de vingt-cinq instrumentistes, dirigés par un "maestro", présentent une version "modernisée" de pièces créées dans le contexte de la performance individuelle menant à la transe collective. C'est là une perspective caractéristique de la réappropriation par le milieu musical officiel d'une expression qui lui échappait. On peut y lire la marque d'une défiance envers les milieux soufis si vivaces en Haute-Egypte et dans les quartiers les plus pauvres du Caire. Il demeure que ce type de représentations concerne un public de festivals et une élite urbaine sensibilisée à la défense du patrimoine, tandis que la plus grande partie de la population rurale garde sa préférence pour une version moins sophistiquée de l'*inshâd*, mais plus à même de mener les *dhikkîra*, les amants du nom de Dieu, vers l'Union avec leur créateur.

L'INSHÂD POPULAIRE : LES MADDÂH-S

S'ils ne sont pas diffusés sur les ondes nationales et ne bénéficient pas de la même réputation auprès du public citadin et des classes moyennes que les compositeurs et *munshid*-s institutionnels, les *maddâh*-s jouissent encore d'une popularité intacte et leur présence est indispensable pour animer un *dhikr*, un *mawlid* ou une *layla* (soirée) dans une demeure privée. Une quarantaine de ces artistes, généralement issus de Haute-Egypte, parcourent le pays pour faire entendre leur *madîh* (panégyrique du Prophète et des saints) et sont réservés par les familles plusieurs mois à l'avance. Actuellement, le *shaykh* Yâsîn al-Tuhâmî (v. 1949) et le *shaykh* al-Tûnî (v. 1930), tous deux originaires de la région d'Asyût, sont les voix les plus recherchées du pays (cf. disque, exemple 13).

Le rythme et les instruments de percussion revêtent une importance capitale dans le *dhikr* populaire. L'utilisation des instruments

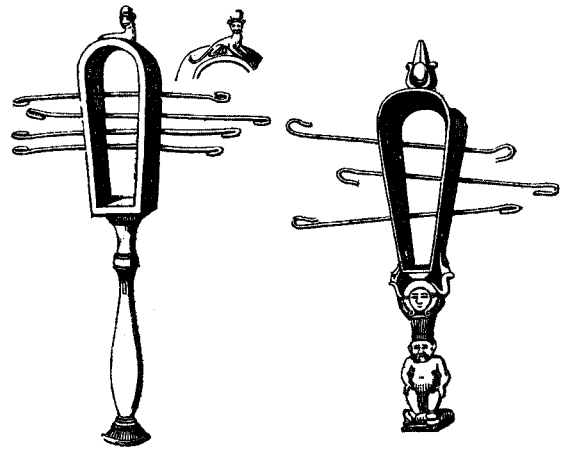
de musique est liée aux règles internes de la confrérie si la cérémonie est incluse dans une *hadra*, certaines *tarîqa*-s ne reconnaissant qu'un *dhikr* vocal. De même, il n'est pas possible d'introduire dans les mosquées d'autres instruments que le *riqq* ou le *duff*. Dans le cadre privé, les instruments sont indispensables au cours de la représentation, même si certaines sections de la performance, comme les supplications *(du'â')* ou la récitation des quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu, sont chantées *a capella*. L'art du *maddâh* repose sur la création d'un état de transe lié au rythme, et sur l'adéquation entre son discours mélodique et le tempo toujours plus rapide que l'artiste impose lui-même aux autres percussionnistes au cours de sa *wasla*. Il est courant que le chanteur tienne lui-même un *riqq* pour guider ses compagnons (entre trois et cinq instrumentistes et membres du chœur). On trouve naturellement de nombreux membranophones dans l'accompagnement des *maddâh*-s : les tambours et tambourins de type *darabukka*, *duff*, *hanna* sont d'usage courant, ainsi que les cymbales *kâsât*. On remarque en Haute-Egypte une large timbale de cuivre que l'on porte accrochée contre la poitrine et qui est frappée de deux tiges de bois de palme, dite *naqrazân*, ou des timbales similaires de taille réduite dites *bâzât*. L'accompagnement mélodique est traditionnellement assuré par la grande flûte à six trous *nây kawala*, mais les influences combinées de la musique savante et de la musique populaire urbaine ou rurale ont fait entrer dans les ensembles le violon, l'accordéon, le hautbois-*mizmâr* et même plus rarement le *'ûd*.

Le *maddâh* peut interpréter trois *wasla*-s de plus d'une heure, au cours desquelles alternent des poèmes médiévaux en arabe classique d'une extrême sophistication, et des quatrains en langue dialectale ou mixte, souvent semi-improvisés par le *maddâh*. La difficulté linguistique du matériau chanté n'offre qu'un décalage superficiel avec le niveau d'éducation du public. Chacun suit la récitation selon ses propres compétences, et ainsi que le souligne

Waugh, "en écoutant, personne ne suit mot à mot ce qui est chanté. Plutôt, l'esprit vagabonde de l'effet mélodique au concept mystique, à la perception d'une vérité inspirée dans une série continue d'expériences intérieures" (1989, 152). Certains *maddâh*-s composent eux-mêmes de longues pièces de *madîh* dialectal, ainsi le *shaykh* Ahmad Barrayn d'Esna (voir discographie) qui dans son poème *"al-'usfûr"* (Le Moineau) imagine une quête initiatique de saint en saint, menant de Louxor au tombeau de Mursî Abû al-'Abbâs à Alexandrie et traduisant en images populaires les délicates métaphores du *ghazal* soufi.

Comme les *munshid*-s de l'école savante, dont ils ne se distinguent que par leur ignorance des modes musicaux qu'ils interprètent instinctivement avec une justesse exemplaire, et par l'inventivité moindre de leurs variations, les *maddâh*-s ouvrent la *wasla* par une pièce non mesurée, poème classique ou *mawwâl* (poème en dialecte), puis entament un long poème sur le rythme de la *wahda* sur un tempo lent et majestueux, qui s'accélère de façon continue, passant insensiblement de 60 à 140 pulsations par minute. Le cycle se syncope et les percussionnistes doivent prendre garde à ne pas couvrir la voix du *maddâh* tout en emphatisant ses effets et l'aidant à créer l'état d'ivresse qui s'empare de l'auditoire. Le chanteur prend soin de ne jamais dissocier son parcours tonal du rythme, le faisant coller au cycle. Au cours du *madîh,* le poème est ponctué de répétitions, de vers dont s'enivre le récitant, de quatrains dialectaux qui créent un permanent va-et-vient entre les niveaux de langue. Tout au long de la performance, des battements de mains accompagnent le chanteur et les initiés répètent *"Allâh"* dans un bourdon rauque et hypnotique. La pièce se conclut finalement dans la section de *madad* (supplique d'aide). Alors que le tempo est arrivé à son point culminant, le *maddâh* répète à des dizaines de reprises *"ya madad"*, appelant à sa rescousse le Prophète, ses petits-fils Hasan et Husayn, sa fille Sayyida Zaynab, et les principales figures de dévotion populaire de l'Egypte. Le *maddâh* est alors prêt à repartir pour un second poème et la dernière *wasla* se conclut enfin par une psalmodie coranique.

On note de la part des instrumentistes comme des chanteurs une tendance à multiplier de discrètes références musicales au répertoire de variété, et particulièrement à celui d'Umm Kulthûm : une *lâzima** du violon accompagne Yâsîn al-Tuhâmî qui reprend une phrase du compositeur Riyâd al-Sunbâtî ; des *âhât* (soupirs) de Ahmad Barrayn évoquent clairement une phrase de Muhammad 'Abd al-Wahhâb ; le *maddâh* Sayyid Imâm improvise des quatrains sur les bienfaits du pèlerinage sur l'air de *"'ala baladi l-mahbûb"*, chanson sentimentale d'Umm Kulthûm... La musique religieuse ne cesse de se nourrir de la production médiatisée, et les *maddâh*-s viennent parfois étoffer les rangs des chanteurs de variété.



Sistres.

Ghawazi (danseuse gitano-égyptienne), XIXe siècle.

III

L'ÉCOLE SAVANTE, DE LA *NAHDA* A NOS JOURS

LA MUSIQUE CITADINE AU XIXe SIÈCLE

Le terme arabe *Nahda* (renaissance) désigne dans l'histoire de l'Orient arabe la période qui s'étend du règne de Muhammad 'Alî Pacha (1805-1848) aux années trente de ce siècle. La conjonction du génie de quelques musiciens, de l'ambition du khédive Ismâ'il (1863-1879), et du lent enrichissement de la capitale, mena à la création d'une musique de cour, parfois appelée "école khédiviale" (Moussali, 1991). Cette "école", dominée par la figure mythique de 'Abduh al-Hâmûlî (1847-1901) tenta de procéder à une refonte des cultures musicales égyptiennes urbaine et rurale, profane et sacrée, et des éléments empruntés aux Syriens, aux Turcs et aux Persans (Abou Mrad, 1991).

L'apparition de cette musique de cour affecta les autres traditions musicales, l'organisation du métier, les conditions de production et de consommation. Le musicien s'aventura dans le monde des intellectuels et des puissants et tenta de troquer sa réputation (souvent justifiée) d'ivrogne ignorant, pour les habits du bourgeois éclairé et réformiste.

Au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, Le Caire, cité endormie et excentrée de l'empire ottoman, se transforme avec Ismâ'îl et ses successeurs en capitale intellectuelle de l'Orient arabe. Le marché égyptien s'ouvre aux biens de consommation importés d'Europe,

l'investissement étranger est favorisé par la protection des tribunaux mixtes, de nouvelles législations mettent à bas l'ancien système de guildes. Le monde artistique est directement concerné : l'absence d'imposition sur les bénéfices des sociétés étrangères explique l'empressement des maisons de disques européennes à venir conquérir le marché proche-oriental. La liquidation de la guilde des musiciens donne à chacun d'eux la liberté d'enregistrer sans en référer au *shaykh* des musiciens ; il en résulte une évolution plus rapide des goûts musicaux, largement façonnés par l'industrie du disque au lendemain de la Grande Guerre.

L'apport musical étranger

La société cairote de la seconde moitié du XIXe siècle se scinde entre les "Turcs", catégorie plus culturo-linguistique qu'ethnique, puis les Européens, les arabophones étrangers (Syro-Libanais ou Juifs maghrébins), et enfin les Egyptiens de souche, *"abnâ'al-balad"*. Chacun apporte sa tradition musicale dans un espace particulier : privé pour les Egypto-Ottomans et la frange supérieure de la bourgeoisie autochtone, public pour le peuple. Tout au long du XIXe siècle, des musiciens ottomans prestigieux affluèrent à la cour du Caire pour divertir l'élite, mais aussi pour partager leur science avec les *âlâtiyya* (instrumentistes) locaux. Chaque membre de la famille khédiviale se faisait le mécène d'un compositeur ou d'un instrumentiste renommé, tandis que la confrérie *mawlawiyya* faisait venir des flûtistes, comme Aziz Dede (1835-1905) et des hymnodes (chantres) comme Mustafa Naksi Dede (v. 1794-1854) (Moussali, 1991, 179).

La présence de musiciens ottomans ne se limitait pas aux cercles khédiviaux ou confrériques : des troupes se produisaient régulièrement dans les jardins de l'Azbakiyya, anciens marais asséchés, transformés en jardin à l'anglaise parsemé de kiosques à musique. En outre, on ne saurait négliger l'importance des musiciens syriens

venus fondre leur science dans le creuset de la musique citadine cairote : almées syro-libanaises venues chercher des airs légers à la mode et apportant en échange des ritournelles alépines *(qudûd)*, compositeurs de *muwashshah*-s comme 'Uthmân al-Mawsilî et le pionnier damascène du théâtre lyrique Abû Khalîl al-Qabbânî (1833-1903). Quant à la famille Shawwâ, instrumentistes grecs orthodoxes d'Alep, son apport à la musique de la *Nahda* fut fondamental. On ne peut prouver qu'Antûn al-Shawwâ importa le violon occidental dans le *takht* égyptien, mais il en fut l'un des premiers virtuoses et accompagna en 1868 Hâmûlî, le chanteur du khédive. Son fils Sâmî al-Shawwâ, installé en Egypte dès les premières années du XXe siècle, monopolisa le jeu de cet instrument jusqu'aux années trente.

La musique européenne, aussi bien représentée au Caire que celle des Turcs, exerça au cours de la *Nahda* une influence beaucoup plus discrète ; plaisir de l'élite européenne, elle se diffusait aussi parmi l'élite égypto-ottomane. Ce sont sans doute ses modes de production et de consommation qui se transmirent les premiers à la musique locale, avant son esthétique propre qui ne fit sentir son influence qu'après la Grande Guerre. De nombreuses troupes musicales et théâtrales transitèrent par Le Caire ou s'y installèrent dans la seconde moitié du XIXe siècle. Le public égyptien avait à sa disposition toutes les formes de musique occidentale : écoles de musique militaire fondées par Muhammad 'Alî Pacha, Opéra du Caire par le khédive Ismâ'îl en 1869 (*La Belle Hélène* d'Offenbach fit l'ouverture, et *Aïda* fut commandé à Verdi pour Noël 1872), danseuses légères qui se produisaient dans les bouges de l'Azbakiyya et spectacles de Mayol. Les intellectuels furent vite frappés par la majesté de l'opéra et, dans un autre registre, les cafetiers comprirent le profit qu'ils pouvaient tirer du concept de "caf'conc" qu'apportaient les Français.

Au bas de l'échelle des musiciens, les *sahbageyya* étaient des groupes de musiciens semi-professionnels animant les mariages modestes, que les lettrés dénoncent comme "piliers de café hashishomanes" (Khula'î, 1904-1906, 84). Ils s'installaient en groupes rivaux sur des bancs, face à face, séparés par une table "couverte de bougies, de verres et de bouteilles d'alcool bon marché" (Khula'î, *ibid.*), et rivalisaient dans leur connaissance des *muwashshah*-s du fonds commun syro-égyptien, en s'accompagnant d'un tambourin-*duff*. Mais d'après un puriste comme le compositeur Kâmil al-Khula'î, leur jeu était quelque peu perverti :

"Quand la première partie est achevée, l'un des aides du maître élève la voix et entame un *mawwâl* d'une bêtise confondante, parfaitement inadapté à un mariage. Sachez que leur *mawwâl* favori conte la geste d'un certain Mahrân le Pendu ! (...) A la fin de chaque partie, le chef lève son tambourin suivant un geste convenu pour que la seconde troupe prenne le relais. Mais c'est l'une de leurs coutumes inévitables que les deux ensembles en viennent au mains au cours de la nuit (...) de sorte que les gendarmes font leur apparition et conduisent tout ce beau monde au cabanon. Et c'est ainsi que se termine la noce." (Khula'î, *ibid.*)

Les villes connaissaient aussi des professionnels plus respectables dont on sait peu de chose : ils exerçaient leur art pour un public essentiellement masculin dans certains cafés, dans les demeures privées où les femmes avaient le loisir de les observer depuis leurs appartements par la fente des *moucharabieh*, et enfin dans la rue, sur l'esplanade des grandes mosquées, ou aux abords de l'Azbakiyya. Les concerts publics se déroulaient sous les *surâdiq*-s*, grandes tentes cubiques en toile rouge chamarrée, ouvertes vers l'avant. Au fond était dressée une estrade sur laquelle s'installaient les musiciens. Avant l'époque d'Ismâ'îl, leur

répertoire était semble-t-il formé de *muwashshah*-s et de *dôr*-s*. Comme toutes les professions, ils étaient organisés en guilde *(tâ'ifa)*, soumise à l'autorité d'un *shaykh* nommé par le pouvoir après consultation des gens du métier (Hifnî, *Al-mûsîqä*, 16/7/1935, 1-3). Le *shaykh* protégeait les professionnels de la concurrence des amateurs et délivrait seul l'autorisation de chanter dans les cafés. Le *shaykh* était responsable de la cérémonie d'incorporation, le *tahzîm* (remise de la ceinture), qui seule donnait droit d'exercer le métier de chanteur soliste). Le *shaykh* et ses adjoints se rendaient dans la demeure de l'aspirant, et lui demandaient d'interpréter sept *wasla*-s, contenant différents types de pièces sur des rythmes et des modes distincts, afin de s'assurer de sa science théorique et pratique. Quand l'impétrant était jugé apte, le *shaykh*

Violon, *'ûd, qânûn.*

prononçait la formule *"yestâhel"* (capable), et on le ceignait officiellement de la ceinture des gens de métier. Cette formalité devint définitivement caduque avec l'industrie du disque.

Les musiciennes

Au XIXe siècle, toute femme de statut social élevé restait confinée dans sa demeure et n'en sortait qu'exceptionnellement. Une femme connaissant le monde extérieur, travaillant et se montrant dévoilée, ne pouvait être que de basse extraction, de mœurs supposées relâchées et d'instruction limitée. Les musiciennes ne touchaient que rarement au domaine savant (quelques almées célèbres exceptées) et restaient cantonnées dans les registres populaires. La misogynie du milieu ne pouvait guère les inciter à se lancer sur les terres du chanteur khédivial : "En Egypte actuellement, les chanteuses célèbres ont de fort vilaines voix, ne connaissent pas le moindre rudiment des règles de cet art, et la seule excuse que l'on peut leur reconnaître est qu'elles sont des femmes" (Khula'î, *ibid.*).

L'almée (*'âlima*, femme instruite en chant) se faisait appeler *"usta"*, terme usuellement réservé aux artisans propriétaires de leur fonds de commerce. Ce titre lui donnait un statut de professionnelle égale des hommes. L'almée ne doit nullement être confondue avec la *ghâziya*, danseuse professionnelle aux franges de la prostitution, catégorie à laquelle appartient sans doute la célèbre Kutchuk Hanem que Flaubert tenta de séduire. Lane précisait en 1835 que l'almée était invitée dans la demeure d'une famille aisée et installée dans une pièce attenante au harem (Lane, 1991, 367). Elle chantait avec ses congénères derrière des grillages de bois, de façon à échapper aux regards du maître de maison s'il était avec ses femmes. Il lui arrivait aussi de se produire, voilée, pour les hommes. Les almées étaient soit des chanteuses, soit des instrumentistes accompagnant une soliste. Les plus cotées gagnaient des sommes respectables, tandis que les almées de bas étage

Almée accompagnée de musiciens *(târ, arghûl, naqûs)*, Le Caire.

n'hésitaient pas à danser, entretenant la confusion des voyageurs occidentaux du XIXe entre almées et courtisanes.

Le répertoire de ces artistes semble éloigné de celui des hommes. Leur *takht*, plus étoffé et plus riche en instruments de percussion, comprenait particulièrement la *darabukka*, inconcevable en musique savante avant les années trente. Il variait sans doute en fonction de leur renommée et de leur public. Les almées traditionnelles se contentaient d'un *takht* exclusivement féminin, d'autres, plus médiatisées, utilisaient des instrumentistes masculins de renom. Les chants parfois un peu lestes pouvaient indigner des hommes ignorant les turpitudes de leur harem : "Actuellement, le chant est chez

nous une insulte à l'honneur, une atteinte au courage et à la virilité (...) Les chansons des femmes lors des mariages ne peuvent être citées tant elles révèlent un éloignement de toute mesure, une indignité jusqu'à l'obscénité (...) Voici un exemple de ce qu'on chante dans les fêtes :

Si tu as peur de ma mère, ma mère sait garder les secrets
Si tu as peur de mon père, mon père est parti à Mansûra
Si tu as peur de ma sœur, ma sœur est une coquette célèbre
Si tu as peur de mon mari, mon mari mange du hashîsh
Si tu ne sais plus où j'habite, il y a un fossé devant chez moi..."

(Muhammad 'Umar,
Kitâb hâdir al Misriyyîn wa sabab ta'akhkhurihim, 1902.)

Si cette crypto-apologie de la ruse adultère n'est peut-être pas du meilleur goût pour une soirée de noces, le répertoire des almées comportait des chants autrement plus salaces. La *taqtûqa* (chant à refrain) des almées évoque soit la supplique d'une jeune fille à la recherche d'un mari, enjoignant à ses parents de lui fournir un trousseau convenable, soit un inventaire ludique des parties du corps féminin, chaque révélation correspondant à un prix que doit payer le mari au cours d'une gradation érotique ou comique. Le corps féminin y est présenté comme une marchandise dont seules les femmes connaissent la valeur : le rôle social de l'almée est d'enseigner à la jeune vierge comment faire payer l'homme.

L'ÉCOLE DE LA NAHDA

"Ecole" doit être compris ici dans le sens de communauté esthétique et stylistique dans la composition et l'interprétation. Le terme désigne l'ensemble des musiciens qui participèrent à l'élaboration d'une musique de cour à partir du règne du khédive Ismâ'îl,

musique qui faisait la synthèse des différentes traditions orientales compatibles avec le goût égyptien.

Le concert de musique savante

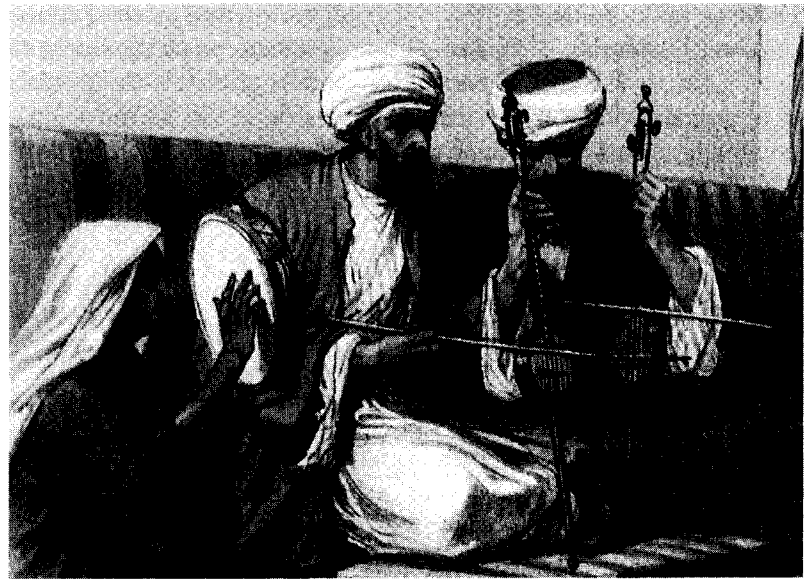
A la fin du XIXe siècle, une soirée de musique savante, telle qu'elle transparaît à la lecture de Khula'î, de Rizq et de Taymûr, se déroulait dans le grand *salâmlik* (salon de réception) d'une riche demeure ou dans un *surâdiq* dressé pour l'occasion dans un jardin ou dans la rue. Les membres de l'ensemble-*takht* prenaient place sur des chaises ou des tapis. La soirée commençait par des agapes auxquelles participaient les artistes. Le romancier Ahmad Amîn commente perfidement : "Le *takht* commençait le concert vers dix heures du soir, après que ses membres eurent beaucoup mangé et bu beaucoup d'alcool." (Ahmad Amîn, 1953, 283-284.) Le romancier Tawfîq al-Hakîm décrit aussi des almées s'empiffrant sans vergogne et reculant aux limites de l'indécence le moment de chanter... (Tawfîq al-Hakîm, *'Awdat al-rûh*, 1933, t. 1, chap. 9.) Le concert était composé de trois *wasla*-s ; la troisième, qui se terminait à l'aube, était la plus appréciée des amateurs, car la voix des chanteurs y atteignait un summum de souplesse. Une *wasla* ne devait guère durer plus d'une heure ou une heure et demie, les entractes étant prétexte à ripailles et bavardages. Avoir de l'esprit et un sens de la répartie était une condition du succès. Le bon *mutrib* devait rassembler les qualités propres au compagnon des nuits de débauche de la tradition arabo-musulmane, telles qu'elles sont énoncées dans les chroniques médiévales du *Livre des chansons*. Un grand rôle était imparti aux *mutayyib*-s (chefs de claque), qui avaient pour première mission de pousser soupirs d'aise et interjections d'encouragement, sans lesquels le *mutrib* ne pouvait être assuré de son emprise sur le public. C'est le *mutayyib* en chef qui percevait le cachet de la soirée, afin que le chanteur ne subisse pas l'affront de recevoir de l'argent d'un hôte dont il se considérait comme l'ami et non le serviteur ou l'obligé.

'Abduh al-Hâmûlî

Le musicien-phare du dernier quart du XIXe siècle est l'un des principaux artisans de la synthèse musicale de la *Nahda* et de la lente évolution de l'image du musicien dans la société. Il naquit vers 1845 à Tanta d'un père torréfacteur et passa son adolescence fugueuse à apprendre le chant auprès de maîtres qui exploitaient sa voix prodigieuse dans les cafés. Une fois indépendant et entouré d'une flatteuse réputation, il fut appelé par le khédive Ismâ'îl au palais de 'Abdîn afin d'être attaché à son service. Il lui fut alors interdit de chanter lors de manifestations publiques ou privées sans une autorisation écrite du souverain. Ces conditions humiliantes furent vite abrogées. Chanteur de cour, il s'embourgeoisa, abandonna la *gallabeyya* égyptienne pour la redingote et le tarbouche à la stambouliote, se fit appeler effendi, apprit un peu de turc, et fut envoyé à plusieurs reprises à la Sublime Porte pour se produire devant le sultan Abdülhamid II.

Ces voyages répétés avaient autant pour but de permettre à l'artiste de s'initier au répertoire savant ottoman et d'importer modes et rythmes afin de les égyptianiser, que de démontrer au suzerain et rival du khédive d'Egypte le degré de sophistication auquel parvenait l'art lyrique sur les rives du Nil. Hâmûlî ne fut pas le seul à bénéficier des largesses khédiviales : sa femme, la célèbre almée Almaz, son concurrent, le compositeur Muhammad 'Uthmân, et divers chantres et instrumentistes bénéficiaient de la manne princière.

La protection du khédive accentua la notoriété de ces artistes, les rendant soudain acceptables pour l'aristocratie locale et provoqua entre eux une utile émulation. Cette école sut créer un public d'esthètes exigeants. Par la suite, sa respectabilité permit aux chantres de *dhikr* et aux grands cantillateurs du Coran de tenter l'aventure du *takht*.



Takht restreint, *riqq* et *rabâb*-s, dessin de David Roberts, 1848.

La fusion des genres

La *Nahda* ne fut pas le seul moment d'échanges entre répertoires sacré et profane, mais ce qui caractérise cette époque est l'adoption par les hymnodes de modalités d'exécution et d'un style de vie qui n'appartenaient jusqu'alors qu'aux musiciens profanes : le *takht* d'instrumentistes au lieu des choristes exaltés de la *betâna* ; le concert rétribué par un hôte prestigieux et non les *niqât* d'une pieuse assistance ; la recherche de la nouveauté ; un répertoire en expansion continue. Le *shaykh* Yûsuf al-Manyalâwî (1847-1911) est un bon représentant de ces austères chantres soufis : formé au

dhikr de la confrérie Laythiyya, il accepte de vivre entouré d'instrumentistes viveurs et jouisseurs ne partageant pas ses réticences devant les alcools, les plaisirs et les paradis artificiels (le hashîsh et le cognac sont souvent indissociables de la vie de musicien), puis partage son cachet avec un violoniste chrétien d'Alep ou un Juif du Caire. L'école khédiviale naissante a su combiner différentes cultures musicales, fondant les éléments constitutifs du *dhikr* dans le moule de la *wasla*. Ainsi, les *qasîda*-s soufies d'Ibn al-Fârid ou 'Ibn al-Nabîh al-Misrî qu'interprétaient les hymnodes cessèrent d'être chantées sur fond de *"Allâh hayy"* (Dieu est vivant) pour devenir *qasîda*-s de *takht*. Les chanteurs profanes, les effendis, s'emparèrent à leur tour des poèmes d'amour mystique des *munshid*-s.

Certains musiciens célèbres commencèrent à s'embourgeoiser, mais vivre de sa musique n'était guère honorable. Le statut équivoque de la musique en islam n'est pas la seule cause de dépréciation du métier. La disgrâce sociale tenait d'une part aux mœurs douteuses attribuées à la profession, et au fait de vivre de la musique. Hâmûlî et Manyalâwî en souffrirent et recherchèrent d'autres sources de revenus : le *shaykh* Yûsuf était un grand négociant en étain et Hâmûlî se ruina un temps dans un commerce de tissus.

Les salons et les *surâdiq*-s cessèrent d'être les seuls lieux de production et de consommation de la musique. D'autres espaces apparurent : la scène des cafés-chantants, qui devinrent des cafés-concerts sur le modèle parisien, les buvettes du bord du Nil, les "casinos", et enfin les salles de théâtre à l'italienne. La conséquence fut double : le chant professionnel cessa d'être une activité liée à des circonstances exceptionnelles (fêtes nationales, religieuses ou familiales), pour devenir une activité économique, consommable à tout moment D'autre part, la multiplication des lieux de plaisir et le passage dans le "domaine public" des voix réservées à l'élite,

amenèrent la formation d'un public plus averti, enfin capable d'influencer la production. Le billet d'entrée remplaça la manne khédiviale, faisant du public un mécène collectif.

Le théâtre chanté

C'est un *munshid* et muezzin d'Alexandrie, le *shaykh* Salâma Higâzî (1852-1917), qui tenta d'adapter la musique de la *Nahda* à la dramaturgie, en jetant les bases de la "tragédie chantée" arabe. Ayant délaissé le répertoire religieux pour le chant profane dans les années 1880, il fut contacté par des acteurs syriens qui essayaient d'introduire le théâtre en Egypte. Le *shaykh* commença par refuser catégoriquement de s'associer à un spectacle de "personnificateurs", incompatible avec sa piété, et se contentait de chanter son répertoire entre les actes. Familiarisé avec ce monde nouveau, le *shaykh* jeta finalement son turban aux orties et fonda sa propre troupe en 1888, créant le rôle de Roméo devant l'actrice syrienne Labîba Mânolli en 1890. *Shuhadâ'al-gharâm* (Les Martyrs de l'amour), une adaptation orientalisée de Shakespeare, et *Salâh al-Dîn al-Ayyûbî*, une tragédie sur le vainqueur des croisés Saladin, basée sur une intrigue de Walter Scott, furent les deux plus grands succès du *shaykh*, qui de succès en crises d'hémiplégie et de faillite en nouveau succès continua son aventure jusqu'à sa mort en 1917. Il faut imaginer le *shaykh* Salâma lourdement costumé, reproduisant un jeu appris par ses maîtres auprès de l'acteur français Sylvain, penché pendant plus de vingt minutes sur le corps inanimé de Juliette pour chanter sa *qasîda "salâmun 'alâ husnin"* et proposant après chaque vivat de son public enthousiaste une nouvelle variation sur un vers déchirant (cf. disque, exemple 14) :

Ah ! Juliette, qu'est donc ce silence ?
Je ne suis point habitué à te voir muette en ma présence !

Ces pièces ne contiennent aucune tentative de figuralisme de type occidental mais adaptent simplement la nature lancinante et torturée du *tarab* égyptien à la scène. Plus encore qu'une transposition du *takht* dans le drame, l'œuvre de Salâma Higâzî fut l'expression individuelle et géniale d'un hymnode narcissique scénarisant sa transe.

La musique dans la dynamique de la Nahda

Les grands maîtres qui furent à l'origine de l'efflorescence artistique de la *Nahda* ne laissèrent aucune littérature théorique exposant les fondements réfléchis de leur démarche artistique. Kâmil al-Khula'î, compositeur prolifique du début du siècle, fait figure d'exception. Ce silence des praticiens laisse penser que la culture musicale n'avait pas atteint un statut justifiant réflexion et analyse dans la conscience de ses exécutants. Le discours que tinrent les intellectuels contemporains dénote leur inconscience d'un classicisme en gestation qui se formait sous leurs yeux. Les intellectuels réformateurs, autour de l'imam Muhammad 'Abduh (1845-1905), ne méprisaient pas la musique et tranchaient en sa faveur le débat de licéité. Mais leurs écrits ne traitent pas tant de la musique de leur temps que d'une entité abstraite et théorique.

Obnubilés par la nécessité de rattraper l'Occident impérial, les intellectuels ne comprenaient pas la démarche des musiciens. Le poète Khalîl Mutrân se fait leur porte-voix : "Si la musique devait rester dans l'état où elle se trouve actuellement, il ne fait point de doute qu'elle nous plairait, mais elle nous représenterait à jamais attachés à des valeurs bédouines et archaïques, alors même que nous nous sommes habitués à la citadinité. De ces voix nasales, de ces soupirs de poitrinaires ne sauraient naître que misère et rugosité, ne faisant montre ni de grandeur ni de science (...) Quel vecteur plus influent que la musique pour diffuser un message ? La réforme que nous souhaitons est à notre portée, car il nous suffirait

d'adapter progressivement la musique arabe au modèle turc, jusqu'à ce que notre goût s'y fasse, jusqu'à ce que des règles soient établies, une notation inventée, afin qu'un *dôr* soit toujours chanté avec le même air et les mêmes paroles dans les concerts." (Rizq, s.d., vol. 1, 81-88.) Science, fixation, notation, abandon de l'improvisation considérée comme un signe d'anarchie et d'archaïsme : autant de lancinantes antiennes que l'on entendra jusqu'au cœur du XXe siècle.

On touche là une formidable crainte que ne se reproduisent le désastre de la perte du patrimoine arabe classique, le dépit de ne pouvoir entendre les œuvres de Ziryâb ou d'Ishâq al-Mawsilî. Mais en même temps, la symbiose interprète-compositeur n'est pas comprise. L'Egypte de la *Nahda* ne pouvait conférer le statut de science à une activité n'ayant pas rejoint la sphère de l'écrit. L'apprentissage musical était affaire d'imprégnation et d'éducation orale, l'aspirant chanteur passant de *mutrib* à *mutrib* comme un novice soufi va chercher la bénédiction de *shaykh* en *shaykh*. Ce n'était pas là une science pour des hommes voulant faire rattraper à leur pays son "retard" face à l'Occident.

LE TAKHT : MUSICIENS ET INSTRUMENTS

L'ensemble instrumental qui entoure le soliste et ses choristes se nomme *takht*, terme persan désignant l'estrade ou le dais où se produisent les musiciens, qui a fini par désigner l'orchestre lui-même. Le *takht* est composé en principe de quatre instrumentistes mélodistes, un percussionniste et deux ou trois choristes se plaçant autour du *mutrib* soliste. Tous gardent la position assise durant le chant.

Les choristes, dits *sannîda* (souteneurs), *madhhabgeyya** (chanteurs de refrain) ou *betâna* (couverture), sont facultatifs, mais leur aide est précieuse. Ils assistent le *mutrib* dans les phases collectives,

lui donnent la réponse dans les séquences en responsorial qui pimentent le *dôr*, et le premier *madhhabgî**, dont la voix est proche de celle du soliste, peut se substituer à lui en recouvrant insensiblement sa voix par "tuilage". Le *madhhabgî* était un chanteur déjà confirmé qui, à ce poste, parachevait sa formation.

Le *'awwâd* est le joueur de luth-*'ûd*. C'est parfois le chanteur qui tient cet instrument de référence de la musique arabe, "sultan des instruments" et outil pédagogique par excellence. L'instrument, qui a sensiblement évolué depuis le Moyen Age, est un luth à caisse bombée, dont la table est percée de rosaces. Le manche est court et recourbé, doté de cinq cordes doubles. La corde des graves est usuellement accordée sur *yakâh*, les suivantes sur *'ushayrân, dûkâh, nawâ* et *kerdân*. Les cordes se pincent à l'aide d'un plectre dit *rîsha*. L'instrument traduit et accompagne la ligne mélodique du chanteur à la même hauteur.

Le *qânûngî* joue de la cithare-*qânûn*. L'instrument, de taille variable, est une caisse en bois en forme de trapèze, dont la résonance est amplifiée par des ouvertures tendues de peau de poisson *(raqma)*, traversée par vingt-quatre chœurs de trois cordes (sauf les extrêmes, formés d'une seule ou de deux cordes), du registre grave en bas au registre aigu au sommet. L'instrument originel, non fretté, était accordé avant le concert en fonction du mode de la suite interprétée. Les cordes sont pincées par deux onglets munis d'un plectre, placés sur l'index. L'instrumentiste joue généralement en octaviant, c'est-à-dire en reproduisant un même discours mélodique sur deux octaves. Le *qânûn* non fretté était un instrument semi-discret (ne permettant pas l'exécution de sons intermédiaires), ce qui forçait le musicien à traduire les modulations inattendues par des pressions approximatives du doigt ou du coude sur les cordes. De façon générale, la main droite joue à hauteur du violon et la main gauche à hauteur du *'ûd*. La mise en place d'une règle dotée de clapets *('urab)* devint commune en Egypte après la

Grande Guerre. Khula'î parle encore en 1904 de *hawâmil* (leviers), qu'il qualifie de "belle amélioration". Ces leviers, placés à gauche sous chaque chœur, sont abaissés ou relevés pour modifier la tension des cordes jusqu'à un ton. Un minimum de quatre *'urab* par chœur est nécessaire, une cinquième *'urab* (voire plus) est souhaitable pour affiner l'accordage. Les enregistrements sur 78 tours des maîtres du *qânûn* prouvent que le milieu fit un accueil réservé à cette innovation, préférant faire preuve de virtuosité sur des appareils plus contraignants. L'emploi des *'urab* dépassait le simple progrès technique : le *qânûn* non fretté détermine une esthétique, impose une ascèse modale et contraint à un discours musical exploratoire cohérent, dans lequel la variation est l'aboutissement d'un cheminement et non une fantaisie gratuite. Des virtuoses tels Muhammad al-'Aqqâd (1849-1930) ou Mustafa Ridâ (1884-1950) ne pouvaient saisir l'utilité d'un dispositif ouvrant la voie à une transformation du langage musical. Les générations suivantes, émerveillées par les ouvertures offertes, se laisseront parfois aller à une fascination pour la pure virtuosité.

Le *kamangâtî* est le joueur de violon-*kamânga**. Le terme désigne à l'origine un instrument de musique savante turque et persane, mais aussi la vièle à pic traditionnelle de l'Egypte, distincte du *rabâb* par sa caisse carrée, bien décrite par Edward Lane en 1835 (Lane, 1991, 368). Le violon européen fut adopté dans le dernier tiers du XIXe siècle du fait de son plus grand ambitus et d'un jeu plus aisé. Ses quatre cordes sont accordées sur *yakâh, dûkâh, nawâ et kerdân*. Ibrâhîm Sahlûn (1858-1920), Juif cairote, et Sâmî al-Shawwâ (1889-1965) furent les principaux violonistes de l'école de la *Nahda*.

Le *nayâtî*, joueur de flûte-*nây*, utilise une flûte oblique en roseau qui est l'instrument de base des confréries *mawlawiyya* en Turquie et chez leurs dépendances syriennes et égyptiennes. On rencontre dans la musique populaire nombre d'instruments à vent, mais on

peut penser que l'agrégation de cet instrument à l'ensemble de musique savante s'effectua par l'intermédiaire des milieux confériques et des hymnodes passés au chant profane au cours du XIXe siècle. Amîn al-Buzarî et 'Alî Sâlih furent les principaux flûtistes de l'école classique.

Le *raqqâq* joue sur son *riqq*, tambourin sur cadre doté de cymbalettes métalliques. Sa présence est facultative et son jeu se doit d'être, jusqu'aux années trente, très discret. La place réservée aux percussions est une marque de l'école moderne, qui mêle les rythmes syncopés issus du répertoire populaire à la tradition savante.

Le *takht* n'était pas un groupe fixe, mais la collaboration régulière ou épisodique d'artistes jaloux de leur indépendance. Il est néanmoins courant de parler du *takht* de tel *mutrib* ou de tel instrumentiste. Ces regroupements accueillaient des éléments extérieurs, suivant la disponibilité des participants et le passage au Caire de vedettes étrangères. L'esthétique hétérophonique du *takht* menait pour le meilleur à une compétition virtuose, pour le pire à des ressentiments entres artistes cherchant à "tirer la couverture" pour imposer leurs improvisations. Réminiscences de la légende de Paganini, des anecdotes invérifiables dépeignent 'Aqqâd coupant les cordes du violon de Sahlûn, le forçant à jouer sur une corde unique, et des enregistrements laissent entendre le même 'Aqqâd apostropher Shawwâ d'un *"Bravo ya Missiou"* (Bravo Monsieur) qui tente de déprécier ironiquement le violoniste par son origine chrétienne et son occidentalisation supposée.

LA WASLA

Seule forme savante traditionnelle de la musique égyptienne, la *wasla* n'est plus pratiquée aujourd'hui que par des musiciens maghrébins et levantins. Elle s'est éteinte en Egypte avec les derniers

concerts du *mutrib* Sâlih 'Abd al-Hayy (1896-1962), mais ses éléments constitutifs sont toujours interprétés. La *wasla* de l'école de la *Nahda* est une expression particulière du schème universel de la suite musicale, développé par différentes traditions arabes, du type *nûba* au Maghreb (Poché, *La Musique arabo-andalouse*, 1995) ou *fasl* en Syrie. La *wasla* égyptienne au temps de la *Nahda* se singularise des deux premières par son enracinement dans le présent. La suite n'est pas un conservatoire de la mémoire, mais un mode de présentation d'une production en perpétuelle évolution, aussi bien sur le plan de la composition que de l'interprétation. C'est un libre assemblage de pièces diverses, tirées d'un patrimoine de textes et de composition. Deux impératifs s'imposent au *takht* : l'ordre des pièces, qui est fonction de leur genre, et le fil conducteur modal. Ainsi, chaque pièce constitutive d'une suite est puisée dans un stock commun ordonné par mode. La *wasla* comporte dans l'ordre les éléments suivants :

Les ouvertures instrumentales

Il s'agit du *bashraf*, du *samâ'î* ou de la *tahmîla*. Les deux premiers termes désignent des pièces composées, le plus souvent d'origine ottomane. Le *bashraf* (arabisation du persan *pishraw*, ouverture) est formé de quatre couplets-*khâna*, composés de quelques phrases mélodiques de même longueur, placées sur un ou plusieurs cycles rythmiques binaires, et d'un refrain-*taslîm* dans le mode de base, qui revient après chaque *khâna* et qui est usuellement plus court (cf. disque, exemple 15). La première *khâna* expose le genre caractéristique du mode choisi, la seconde développe les directions suggérées, la troisième explore usuellement le registre aigu et la dernière résume le parcours, chacune se fondant dans le *taslîm*. Si une grande attention est prêtée chez les Turcs à l'observance scrupuleuse du détail rythmique, les enregistrements anciens témoignent d'une tendance récurrente à la simplification rythmique

Cheikh Yûsuf al-Manyalâwî.

et à la broderie mélodique chez les Egyptiens. La démarche des conservatoires, dans la seconde moitié du XXe siècle, visera au contraire à rétablir une justesse rythmique remplacée durant la *Nahda* par une exubérante fantaisie.

La structure du *samâ'î* est presque identique à celle du *bashraf*, avec quatre *khânâ*-s suivies d'un *taslîm*. Comme celui des *bashraf*-s, le répertoire des *samâ'î*-s est essentiellement composé de pièces ottomanes du XVIIIe et du XIXe siècle, renforcées par quelques créations arabes dont l'origine précise est inconnue. Notons que ces deux formes connurent un regain d'intérêt, des années trente à

soixante, de la part de compositeurs égyptiens et syro-libanais soucieux de développer le patrimoine, alors que leur succès et leur diffusion publique se sont arrêtés après la Première Guerre. Ces œuvres restent cantonnées dans les conservatoires.

Enfin, le *takht* pouvait jouer une *tahmîla*, sorte de dialogue musical entre instrumentistes. Une courte introduction composée est exécutée par l'ensemble, puis l'un des solistes engage une improvisation-*taqsîm* mesurée, sous forme de question, à laquelle répondent les autres membres du *takht*. D'autres questions suivent, voyageant de mode en mode jusqu'au retour à la tonalité de départ. C'est alors un autre instrumentiste qui, à son tour, fait un tour de piste.

Les muwashshah-s

Le *muwashshah* semble avoir bien plus requis l'attention des pionniers de la musicologie arabe moderne en Egypte que celle des musiciens. Si chanteurs et instrumentistes en torturaient les rythmes savants pour faire pénétrer fantaisie et *tarab* dans ces sages exercices de virtuosité, ceux qui visaient à asseoir le chant arabe sur des bases scientifiques se prirent de passion pour cette forme dont l'origine andalouse rehaussait le prestige.

Le *muwashshah* devint au XXe siècle la pièce de prédilection des conservatoires, en dépit d'un remarquable désintérêt du public. Le terme *muwashshah* recouvre deux entités : le *muwashshah* au sens littéraire, poésie strophique, multi-rime et multi-mètre en arabe classique créée dans l'Andalousie du Xe siècle afin d'être chantée (certains éléments de la *nûba* maghrébine en sont certainement une survivance), et d'autre part, le *muwashshah* au sens musicologique oriental du terme : tout poème strophique en arabe littéraire ou dialectal relevé, chanté sur une mélodie fixée restreinte à deux ou trois phrases, exprimant l'ensemble de la gamme du *maqâm*. De longueur et de complexité variable, ces phrases recouvrent entre une et une dizaine de périodes rythmiques

d'un cycle souvent complexe. Le modèle le plus courant est le suivant :

dôr 1 vers 1, modèle phrase mélodique A
dôr 2 vers 2, modèle 1 phrase mélodique A
khâna vers 3, modèle 2 phrase mélodique B (registre aigu)
qafla vers 4, modèle phrase mélodique A modifiée.

Contrairement à l'usage alépin de présenter une longue suite de *muwashshah*-s, les Egyptiens avaient sans doute l'habitude de n'en chanter qu'un ou deux, rapidement expédiés avant les pièces de résistance de la *wasla*. Le *muwashshah* était considéré comme un outil pédagogique. Terrible exercice, en effet, que de s'astreindre à s'abstraire de la mélodie pour repérer la structure rythmique sous-jacente, savoir la frapper du plat de la main et du poing sur ses genoux devant son maître, afin de passer le concours d'agrégation au corps des chanteurs. L'exercice est rebutant mais indispensable pour pouvoir oser une variation, une ornementation nouvelle sans s'égarer dans des cycles qui comptent parfois quinze ou seize temps. Savoir respecter le cycle dans le *muwashshah* forme l'aspirant *mutrib* à pouvoir, plus tard, improviser sur un cycle autre que la binaire *wahda*. Autre vertu propédeutique, le *muwashshah* est un exposé concis des virtualités d'un mode, source de phrases-types et de clichés maqâmiens qui seront ultérieurement mis à profit dans l'interprétation des autres pièces (cf. disque, exemple 16).

L'improvisation-taqsîm

Les séquences instrumentales improvisées sont désignées sous le terme générique de *taqsîm*. Le terme s'applique à deux fonctions distinctes : d'une part, un genre musical quasi indépendant, introductif et conclusif, qui trouve sa place entre les compositions instrumentales et la première intervention du chanteur, puis comme

respiration entre les pièces vocales ; d'autre part, une forme d'accompagnement instrumental, qui s'insère au cœur de la performance du vocaliste, glosant son discours ou l'aidant à rebondir. Le *taqsîm* d'accompagnement répond au chanteur et se plie à la nature rythmique de la pièce, libre ou mesurée. Il était courant avant 1918 de conclure les pièces vocales mesurées par un *taqsîm* sur le cycle *bamb*. Dans le cas d'un *taqsîm* mesuré, un autre mélodiste vient soutenir le soliste en rappelant la fondamentale et en réinjectant la pulsion hypnotique du cycle.

Layâlî et mawwâl*

Ce sont les équivalents vocaux d'un *taqsîm*, improvisation libre ou mesurée pour les *layâlî*, par définition non-mesurée dans le *mawwâl*. Les *layâlî* sont une modulation sur les mots *ya lêl ya 'ên* (O nuit, O œil), termes qui renvoient à des clichés thématiques de la poésie courtoise arabe : nuit de la séparation durant laquelle l'amant n'a pu trouver le sommeil, ou nuit de la rencontre avec l'aimé ; œil de l'aimé, regard assassin qui perce de ses dards le cœur de l'amant, ou œil du soupirant à qui l'on demande de verser des larmes de sang. Le musicologue libano-égyptien Iskandar Shalfûn définissait ainsi l'exercice en 1922 : "La règle dans les *layâlî* veut que le chant soit inventif, et improvisatoire, fils de l'instant, sans imitation ni pastiche, comme le croient trop souvent les chefs de *takht* de notre époque de cuivre (...) Quand 'Abduh al-Hâmûlî chantait ses *layâlî*, la nuit elle-même l'écoutait, tant elles étaient chargées de beauté et d'émotion. C'est ce que signifia [le poète Ahmad] Shawqî dans son éloge funèbre du chanteur :

La nuit entend à l'aube un des ses "ya lêl"
Et, tendant l'oreille, renâcle à s'enfuir...

(Shalfûn, *Rawdat al-Balâbil*, 7/4/1922, 97-106)

Le *mawwâl* savant, distinct du genre du même nom dans le domaine populaire, est un poème de cinq ou sept vers (*mawwâl a'rag* ou *mawwâl nu'mânî*), en langue dialectale relevée, composé sur le mètre *basît*. Il partage avec son cousin populaire le goût du jeu de mots et de la paronomase astucieuse, mêlant différents niveaux de langue. La rime y suit le modèle AAABA ou AAABBBA. La thématique du *mawwâl* de l'école savante est exclusivement amoureuse et déplorative. Le *mawwâl* n'est chanté que par le soliste, accompagné par un ou deux instruments du *takht*, suivant deux modalités : la traduction concomitante et la traduction récapitulative. Un *qânûn*, en général, reproduit le plus fidèlement possible le parcours mélodique improvisé du chanteur au cours même du chant, avec le décalage à peine sensible d'une ombre (cf. disque, exemple 17).

Le dôr

A la suite des pièces instrumentales et vocales improvisées, le *takht* se prépare au morceau de bravoure de la soirée, le *dôr*, dont l'exécution peut dépasser trente minutes. La pièce est précédée d'une très courte introduction instrumentale, dite *dûlâb** (roue). Le *dûlâb* est une composition généralement anonyme, placée sur une douzaine de mesures, jouée de façon hétérophonique par le *takht*. Il en existe une petite dizaine pour chaque famille modale, mais certaines formules mélodiques sont en fait identiques, adaptables à chaque mode en en modifiant quelques degrés. L'école de la *Nahda* fonctionnait sur un corpus de *dûlâb*-s très limité, mais variés dans leur interprétation suivant la fantaisie des instrumentistes.

Sous sa forme aboutie, mise au point par Muhammad 'Uthmân et développée par des compositeurs tels Dawûd Husnî (1870-1937) et Ibrâhîm al-Qabbânî (1852-1927), le *dôr* est un poème en langue dialectale relevée, comprenant entre quatre et dix vers. Il

se compose de deux parties mesurées, le plus souvent sur des dérivés du cycle *wahda*. Le *madhhab** est une ouverture entièrement composée sur deux vers ou plus, et le *dôr* proprement dit est un développement semi-composé sur le reste du texte. Le *madhhab* est parfois chanté collectivement et son exécution est très rapide. La seconde partie de l'œuvre est un développement thématique des phrases mélodiques du *madhhab*, interprété par le soliste éventuellement secondé par les choristes-*madhhabgeyya* lors de deux sections facultatives : les *âhât*, variations semi-improvisées sur le soupir "ah", et le *bank**, section responsoriale de questions-réponses improvisées.

On remarque dans les œuvres du début du siècle une tendance à introduire des changements de rythme dans le corps du *dôr*, et particulièrement des sections en *maqsûm*, rythme de danse populaire joué sur un tempo lent.

La qasîda

Interprétée à la fin de la dernière *wasla* de la soirée, en conclusion et parfois en remplacement du *dôr*, la *qasîda* est le genre le plus prestigieux, du fait d'un registre de langue classique et de l'utilisation d'un patrimoine médiéval hautement valorisé. Comme dans le cas du *muwashshah*, ce terme recouvre à la fois une réalité littéraire et une réalité musicologique. Le terme désigne un poème monorime et monomètre composé en arabe classique, dans lequel toutes les désinences casuelles sont observées. Dans le domaine musical, le terme finit par désigner au cours du XXe siècle tout chant en arabe classique. Durant la *Nahda*, le sens est plus restrictif et recouvre deux modalités de chant.

La *qasîda muwaqqa'a** (mesurée) est toujours jouée sur le cycle *wahda*, joué sur un tempo plus rapide que dans le *dôr*. Cette *qasîda* mesurée est, jusqu'à la Première Guerre mondiale, rituellement introduite et terminée par un même *dûlâb*, formule mélodique de deux

phrases adaptable à tous les modes, dit *"dûlâb el-'awâzel"* (Ronde des censeurs), au texte dialectal et archaïque énigmatique :

ah ya ana w-esh lel-'awâzel 'andena / qûm madya' el-'uzzâl we wâselni ana

Pauvre de moi ! Que devons-nous aux censeurs ? Laisse-les s'égarer et unis-toi à moi ! (Cf. disque, exemple 18.)

Ce vers engage la thématique du *ghazal* (plainte amoureuse courtoise) que tout poème développe. Ouverture et conclusion universelle, la "Ronde des censeurs" permet d'insérer l'expérience personnelle d'un poète, dans la plainte d'amour éternelle et atemporelle du *mutrib*. Le chanteur, en utilisant les mots d'une infinité d'auteurs, les dépouille des quelques lambeaux d'individualité encore attachés à une poésie déjà largement stéréotypée, et adjoint leurs pleurs à l'épopée du mal d'aimer dont il est le héraut. Joué instrumentalement au cœur de la *qasîda*, ce *dûlâb* vient répondre au chanteur et confirme la transition d'un secteur du *maqâm* à un autre, ou le passage à un mode connexe. Mais ce n'est pas sa seule fonction : ce retour à une mélodie rabâchée souligne la soumission obligatoire de la mélodie à l'ordre du *maqâm*, la résignation des amants transis à leur triste sort. Relevons là une rencontre entre musique et poésie, bien loin de tout figuralisme naïf : tour à tour ironique ou tragique, la ronde résonne comme un rappel à l'ordre mélodique d'une thématique prisonnière.

Le *mutrib* attend que le tempo lui soit donné par un bourdon instrumental dont se chargent le *qânûn* et le violon, et introduit le premier vers en suivant de strictes règles d'adéquation entre le mètre poétique et le cycle. La mélodie est parfois totalement improvisée (et en ce cas se contente d'explorer le mode de départ), soit semi-composée, à divers degrés. L'usage attaché à un texte poétique, le souvenir de l'interprétation d'un grand maître comme Hâmûlî ou plus tard Abû al-'Ilâ Muhammad (mort en 1926) peuvent imposer

aux interprètes ultérieurs des jalons fixes de transitions modales, correspondant à telle ou telle partie du poème. Les lendemains de la Grande Guerre sont marqués par une tendance à la composition contraignante, sans que l'on doive nécessairement analyser le phénomène comme la marque d'un développement exogène.

La *qasîda mursala* (non mesurée) est quant à elle un art issu des milieux confrériques, adapté aux formations orchestrales dans la seconde moitié du XIXe siècle. Elle peut être totalement improvisée ou d'une complexité telle que seule une précomposition, au moins globale, est envisageable.

Les *qasîda*-s chantées par l'école de la *Nahda* appartiennent à trois groupes littéraires. Les hymnodes ralliés au chant profane apportèrent un répertoire d'auteurs soufis, poètes égyptiens d'époque tardive. Le recueil le plus exploité est celui du "Sultan des Amants" [de Dieu], 'Umar Ibn al-Fârid (1181-1234). La poésie de cet ermite sanctifié par les sectes mystiques faisait partie du *dhikr* de la confrérie Laythiyya et fut naturellement importée en territoire profane. Si les commentateurs du poète tirent ses œuvres vers un sens ésotérique, le *mutrib* sélectionnait de lui-même les vers qui autorisaient le plus clairement une double entente, profane et mystique. Vers parfois brûlants, leur lecture profane porte le chanteur aux limites du blasphème :

Par la passion qu'il inspire ! N'est-ce là serment suffisant ?
Peu s'en faudrait que je ne le vénère comme le Saint Coran

Si par orgueil il m'ordonnait de marcher sur des braises ardentes
Je m'y figerais, résigné, et n'en voudrais bouger

Puisse-t-il daigner venir fouler mes joues !
Elles seraient son sol et je ne protesterais point

Eût-on rapporté à Jacob les charmes de son visage
Qu'il en eût oublié la splendeur de Joseph

Et si Job, jadis, encore assoupi
Avait reçu sa visite, de ses épreuves aurait guéri.

(Yûsuf al-Manyalâwî, Gramophone 012431/32,
"wa hawâhu wa huwa aliyyatî".)

On trouve aussi parmi les textes enregistrés sur 78 tours des vers de *ghazal*, choisis pour leur neutralité dans l'immense florilège de la poésie courtoise médiévale. L'utilisation de ces poèmes correspond vraisemblablement à une redécouverte du patrimoine littéraire arabe, caractéristique de la *Nahda*. Hâmûlî et Manyalâwî sont des contemporains de la création de la Bibliothèque nationale, de l'essor de l'imprimerie au Caire, et donc de la réédition des grandes œuvres du patrimoine. Le *Livre des chansons* du compilateur médiéval Abû Farag al-Isfahânî (mort en 967) fut imprimé pour la première fois en 1867, et il est vraisemblable que ce soit par l'intermédiaire des intellectuels qu'ils fréquentaient, que les musiciens furent amenés à tirer de l'oubli ces textes traitant de l'éternel mal d'aimer.

Le dernier groupe de textes est constitué par des auteurs modernes néoclassiques, contemporains de l'école, qui ne participèrent que chichement au répertoire. Les grandes voix de la *Nahda*, déjà formées esthétiquement quand les poètes tendirent à s'affranchir des clichés obligatoires, ne furent guère concernées par l'ouverture sur une poésie traduisant le monde moderne. Chose curieuse, le poète Khalîl Mutrân (1871-1949), chef de file du romantisme et ami intime de Hâmûlî, ne lui fournit aucun texte. Seul Salâma Higâzî chantait ses contemporains, et singulièrement le Libanais Nagîb al-Haddâd (1867-1899), dans le cadre de ses "opéras" arabes.

Musique et poésie

Khula'î se plaint ainsi de la limitation des thèmes : "Il est étrange que la plupart des auditeurs, quand ils entendent les poèmes que

composèrent les Arabes à propos des campements, des vestiges, des prairies, des ruines, des chevaux, des chameaux, des bêtes fauves, des hauts faits, des vengeances, des épopées, des étendards, des déserts, se mettent à rire et s'en gaussent tant ces pièces sont à mille lieues de leur entendement. Ils n'aiment que la mauvaise poésie qui traite de l'amour, des jardins, du vin, des belles esclaves et des salons" (1904-1906, 80). Le milieu musical du XIXe et du XXe siècle réduit encore les thèmes. Il s'impose un code esthétique qui annihile toute mention de lieu, de temps, de personne ou de sexe. Ceci concerne la *qasîda*, mais aussi tous les textes chantés en musique savante. Il est vraisemblable que l'absence de variété dans le registre thématique, sera lourde de conséquence dans les années trente, quand les "rénovateurs" voudront réformer le langage musical sous prétexte que le langage poétique qu'il véhicule ne traduit plus les aspirations de la nation.

La désaffection du public devant la *wasla* à partir des années vingt n'est pas sans rapport avec une lassitude éprouvée devant d'éternelles recombinaisons de mots essoufflés. Le musicologue et compositeur Iskandar Shalfûn souligne le danger en 1922 (1922, 18) : "En dépit d'un nombre fantastique de *dôr*-s, ils parlent tous de plaintes, de langueurs, de nuits de veille, d'étoiles que l'on compte, de séparation, et par-dessus tout des Censeurs, qui y jouent un rôle considérable. Rares sont les pièces qui omettent ces goujats, au même titre que les Blâmeurs, qui forment avec les premiers une navrante société, dont les ramifications les plus célèbres sont celles des Envieux, des Calomniateurs et des Ennemis." Si des chanteurs comme 'Abd al-Hayy Hilmî (1857-1912) torturaient les textes en les vidant de leur sens au cours d'interprétations névrotiques, c'est qu'ils avaient peut-être compris qu'ils ne voulaient parfois rien dire. Si la musicologie nassérienne fait naître la musique égyptienne avec le compositeur Sayyid Darwîsh (1892-1923), cela signifie-t-il qu'il était impossible de concevoir

une révolution thématique dans le cadre de la musique de *maqâm* ? La démarche de Salâma Higâzî est un début de réponse. Ses textes ne le servent que modérément, mais demander au *takht* et au *maqâm* d'exprimer une action dramatique fut une audace qui resta incomprise. Ses successeurs dans le domaine du théâtre lyrique imitèrent ses interprétations ou recoururent à l'occidentalisation et au figuralisme : ils furent élèves et non disciples. Ce n'est qu'en déplaçant progressivement le chant savant vers des formes élaborées de variété que la musique égyptienne sut s'ouvrir à une rénovation de l'écriture.

LES PRINCIPES INTANGIBLES DE LA STYLISTIQUE MUSICALE

Trois éléments semblent indissociables de la stylistique classique : hétérophonie, improvisation et ornementation.

L'hétérophonie

L'hétérophonie désigne la superposition et le chevauchement de différentes versions d'une même mélodie. La traduction instrumentale de la ligne mélodique demeure associée à l'interprétation personnelle de chacun des membres du *takht*. Les formulations divergent, de façon organisée ou laissée au hasard. La majorité des occurrences hétérophoniques concernent les interférences instrument-instrument ou instrument-voix, mais il est au moins un cas fréquent d'hétérophonie vocale : le *madhhab* des *dôr*-s. Un Manyalâwî laissait le chœur des *madhhabgeyya* tisser la trame du *madhhab* en se réservant les passages les plus complexes, amorçant une ornementation si riche qu'elle en devient à la limite de la variation. Les tentatives d'organisation de l'hétérophonie, en dehors de l'ostinato *bamb* qui accompagne les *taqsîm*-s, se manifestent par quelques accords plaqués. Quelques tentatives réussies

de Salâma Higâzî dans ses *dôr*-s montrent qu'il est possible d'envisager un *bank* hétérophonique entre le soliste, ses choristes et le *takht*. Il est vraisemblable que cette pratique est issue du *tawshîh* des hymnodes, ici appliqué au *takht*.

L'ornementation

Pour un artiste arabe, l'ornementation n'est pas un ajout ou un élément retranchable de sa démarche, mais "la matière même à partir de laquelle sont fabriqués des motifs infinis (...) L'ornementation est la substance de l'improvisation (...) et les mélismes sont le tissu dont est faite la progression tonale " (Lois Ibsen al-Faruqi, 1978, 17-28). Il serait vain de rechercher dans un *mawwâl* ou des *layâlî* une ligne mélodique épurée, tant ces formes reposent sur une succession de mélismes, et partagent avec l'art décoratif musulman la volonté de créer une division infinie de l'espace et du temps. Division est d'ailleurs le sens originel du terme *taqsîm*. Même les pièces composées perdent leur sens si elles sont privées de leur appareil ornemental. L'improvisation est une stratégie de production mélodique, une attitude de création instantanée et un mode d'organisation du temps. L'ornementation, elle, est un vocabulaire, un ensemble de techniques d'émission du son, vocal ou instrumental, de jeux de timbre, de rythme, de remplissage du phrasé, de parasitages sonores formant des motifs utilisables à loisir. Sans entrer dans une typologie des mélismes, notons l'importance de la notion de *qafla* (cadence finale), ponctuation centrale des improvisations. Se terminant obligatoirement sur le degré-plancher de la séquence qui la précède, c'est une combinaison de degrés ordonnés dans un système de tension, qui exacerbe l'attente de la note finale qui vient comme une délivrance. Que la fondamentale soit touchée ou non dans le cadre de la *qafla* avant sa conclusion, qu'un degré "sous-sol" soit employé ou non, la technique est généralement identique : suite à une déambulation rapprochant de la

fondamentale, la touchant ou l'encerclant, le chanteur suspend la tension sur un degré supérieur, place un fort vibrato ou un trille répété sur cette note suspendue, puis dévale la gamme en cascade, directement ou avec des paliers jusqu'à la fondamentale. Tout chanteur, tout instrumentiste se doit de connaître plusieurs *qafla* clichés qu'il orne à volonté. Une *qafla* originale est une marque de virtuosité admirable, surtout si elle combine deux modes (cf. disque, exemple 19).

L'improvisation

Les musicologues arabes actuels ont pris la mesure de l'importance de l'improvisation dans la tradition musicale arabe classique (Samiha al-Khûlî, 1975 ; Salwa El-Shawan, 1987, 151), et en voient comme illustration la cantillation coranique. Au début du siècle, le compositeur juif Dawûd Husnî déclarait qu'il ne concevait aucune inquiétude pour la musique égyptienne tant que demeurerait le Coran (Mahmûd Kâmil, *Dawûd Husnî*, s.d., 42). Mais il faut distinguer entre deux modalités de l'improvisation : l'improvisation exploratoire et l'improvisation interprétative. La première, qui a sa place dans les *taqsîm*-s, les *mawwâl*-s, la *qasîda*, identifie l'exécutant au créateur. La seconde est une interaction entre deux discours, celui du compositeur et son appropriation par un interprète. Voir la victoire du compositeur au XXe siècle comme un signe de développement exogène, ou pire, d'acculturation, serait excessif. On ne peut sous-estimer le heurt dialectique existant déjà à la période khédiviale entre Hâmûlî, l'interprétatif frénétique, et Muhammad 'Uthmân, qui soignait tant les détails de ses compositions. Le postulat de l'improvisation innovante ne trouve toute sa dimension que lorsqu'un riche canevas mélodique est offert au *mutrib,* qui se charge de le défaire. L'histoire de la musique égyptienne n'est pas une marche lente de l'improvisation absolue à la sanctification du compositeur, passant par tous les stades intermédiaires

"du Coran à la partition", et les querelles médiévales entre Ibrâhîm al-Mahdî et Ishâq al-Mawsilî sont déjà un heurt entre le respect du texte mélodique et la liberté de l'artiste. L'adoption fulgurante de la notation occidentale sur partition dans le premier tiers du XXe siècle, le besoin qu'éprouvaient les compositeurs de faire retranscrire leurs œuvres, prouvent amplement que l'adoption d'un système sans doute peu adapté vint pallier un manque réel, que les soucis de droits d'auteur des compagnies commerciales ne suffisent pas à expliquer.

DU DISQUE AU CONSERVATOIRE, MARGINALISATION DE LA MUSIQUE SAVANTE

Le rôle de l'industrie du disque

Une des transformations fondamentales qui affectèrent la musique égyptienne à l'entrée du XXe siècle fut la pénétration des compagnies d'enregistrement sur le marché proche-oriental (Racy, 1977 ; Lagrange, 1994, 133-267). C'est en 1903 que pour la première fois une compagnie européenne, Gramophone-Zonophone, lance une campagne d'enregistrement en Egypte. En 1905, Odéon et Beka se lancent dans la course et les maîtres se font enregistrer : Manyalâwî, Salâma Higâzî signent des contrats. Les sommes promises font rêver des artistes qui ne s'imaginaient pas avoir tant de valeur. L'ingénieur du son de Beka raconte en 1905 : "Les négociations étaient en train depuis neuf mois avec le *shaykh* Yûsuf, le «Caruso de l'Orient», et avaient porté leurs fruits. Il avait signé un accord pour enregistrer cinquante faces exclusives en échange de la coquette somme de vingt-six mille francs. Cette rémunération royale provoqua la jalousie de ses accompagnateurs, qui exigèrent des cachets excessifs. Nous perdîmes ainsi une semaine en vaines

disputes et nous retrouvâmes en plein ramadan. Durant cette période, nous ne pûmes enregistrer que la nuit, de vingt-deux heures à quatre heures du matin." (H. Bumb, "The Great Beka Expedition", *The Talking Machine Review*, n° 41, 1976, 729.) Entre 1903 et la Grande Guerre, presque toutes les grandes voix eurent l'occasion de graver l'essentiel du répertoire savant de l'école de la *Nahda*. Certes, le 78 tours est un miroir déformant : seule la musique savante est enregistrée de façon systématique, musique populaire et sacrée demeurant presque ignorées. Les contraintes du support (trois à quatre minutes par face) limitent la durée des pièces, forçant les interprètes à enregistrer les *dôr*-s sur deux disques. La richesse et l'extrême variété des variations sur les disques sont aussi source d'interrogations : les pièces enregistrées seraient-elles des abrégés de concerts, indiquant des directions de développement que le chanteur suivait lors d'un concert ?

L'industrie du disque est aussi le moteur d'une transformation sociale et formelle, bouleversant la musique aussi bien dans ses institutions que dans son exécution. Si l'avant-guerre est une période d'acclimatation où le disque tente de faire entrer la *wasla* sur un support manifestement inadéquat, l'après-guerre marque l'apparition d'une production musicale pensée en fonction du 78 tours. Le phonographe est réservé à l'élite, mais finit par trouver sa place dans tous les cafés et les maisons bourgeoises. L'élargissement du public provoque la fin de l'hégémonie de la musique savante sur la production ; *mutrib* et almées sont contraints par les sociétés à tenter l'aventure de la musique légère. Il est certain que la chanson moderne qui naît dans les années trente correspond à une attente des sociétés commerciales. La société de la fin du XIXe siècle ne connaît pas la "chanson", mais le chant savant, tradition virtuose exigeant une longue formation, ou bien la musique populaire, qui ne peut satisfaire une bourgeoisie naissante qui exige sophistication et modernité. Le 78 tours répondra à l'attente

des classes à même d'acquérir un appareil : un art savant mis à la portée de tous, arraché aux élites turcophiles. A la démocratisation du public qu'introduisit le support correspondit en retour la démocratisation d'un art autrefois exclusif.

L'émergence de la notion de droits d'auteur et de propriété artistique met un terme à la formation d'un patrimoine commun. Au tournant du siècle, l'œuvre d'un compositeur était considérée comme un bien commun, repris et transformé par d'autres interprètes. Une œuvre parvenait à maturité quand les grands maîtres en présentaient une version personnelle. Les pièces appartenant désormais aux compagnies, elles sont attachées à un seul interprète et n'entrent pas dans le creuset commun. Le patrimoine partagé, trop limité, finit par lasser l'auditoire et c'en est ainsi fini du classicisme en formation. Les nouvelles compositions entrent à partir des années vingt dans une logique de consommation. Enfin, les contraintes techniques du 78 tours achevèrent d'imposer une esthétique *ad hoc*, la composition entrant dans le moule de six minutes imposé par le support. L'improvisation, qui par définition se situe hors du temps, ne pouvait garder sa place sur le disque. Le disque d'avant-guerre est un condensé de réalisation, le disque d'après-guerre, une œuvre fermée ne contenant que des virtualités de développements. Dans le cadre d'une musique qui était à l'aube du siècle largement non écrite, le disque fut paradoxalement une chance inestimable de conservation et une condamnation à mort.

Du Congrès de 1932 aux troupes de conservatoires

Parallèlement à la prise de contrôle économique de la musique par les maisons de disque au lendemain de la guerre, les musiciens tenteront de reprendre le contrôle de leur art par des écoles, des clubs, des structures pédagogiques susceptibles de remplacer l'ancien système de cooptation. C'est aussi à l'aube des années

vingt que les musiciens généreront un discours réflexif, s'exprimant dans les premières revues spécialisées. La naissance d'une musicologie arabe se cristallise dans le Congrès de musique arabe qui se tient au Caire en mars 1932.

Manyalâwî meurt en 1911 et 'Abd al-Hayy en 1912 ; avec eux disparaissent les grands dépositaires du legs "hâmûlo-'uthmânien", et l'ère de la formation par imprégnation. Cette époque est aussi celle de la première création d'une école de musique arabe, celle du jeune violoniste Sâmî al-Shawwâ et du *'awwâd* Mansûr 'Awad. Iskandar Shalfûn (1881-1934) fonde à son tour en 1920 la *Rawdat al-balâbil* (Jardin des rossignols), école de musique et revue musicologique qui durera plus de huit ans. Cette revue fixe un modèle que suivra à partir de 1935 le musicologue Mahmûd Ahmad al-Hifnî, formé à l'école de Berlin : souci pédagogique permanent, enseignement du solfège occidental et arabe, articles sur les grands compositeurs classiques européens, discours moralisateur et nationaliste, et nombreuses partitions des pièces instrumentales du répertoire savant. En contrepartie, la pratique contemporaine y est souvent négligée, voire ignorée. A côté de ces écoles à l'européenne ouvertes par des instrumentistes, des amateurs appartenant à l'aristocratie fondent en 1913 un Club oriental de musique, noyau du futur Institut oriental de musique. Protégé par le roi Fu'âd, l'Institut se verra offrir en 1929 un somptueux palais de style mauresque qui abritera le Congrès de 1932. L'Institut défend une conception élitiste de la musique orientale (le terme musique arabe est encore anachronique à la veille du Congrès de 1932) et veut protéger l'héritage savant dans une optique fixiste et "scientifique". Face à ces amateurs éclairés, réformistes mais éloignés des soucis des instrumentistes, un syndicat des musiciens se constitue en 1920.

Organisé par le ministère de l'Instruction sous l'égide du roi Fu'âd, le Congrès de 1932 fut l'œuvre de Mahmûd Ahmad al-Hifnî,

inspecteur général de musique au ministère, collègue de Robert Lachman et spécialiste d'Ibn Sinâ et d'al-Kindî. Peu de praticiens de renom furent invités à participer aux discussions dans les diverses commissions où les assistaient des congressistes venus d'Europe et de Turquie. Les questions soumises portaient sur l'échelle arabe, les modes et les cycles, l'enseignement de la musique et la recherche historique. Les invités dûrent sélectionner des musiciens et des pièces à enregistrer pour leur conservation.

Un malentendu s'installa entre les participants européens, qui menaient une démarche analytique et insistaient sur la nécessité de préserver une authenticité arabe sans contamination européenne (et ne voulurent la trouver que dans la musique populaire, dans le cas de l'Egypte). La presse et la communauté musicale attendaient la reconnaissance de la primauté égyptienne, un assentiment aux "progrès" accomplis depuis les années vingt dans la création d'un art national (les opérettes de Sayyid Darwîsh) et à la direction adoptée par les nouvelles vedettes d'une musique de *takht* en pleine mutation : Muhammad 'Abd al-Wahhâb et Umm Kulthûm. Les Egyptiens, qu'ils fussent modernistes, partisans de l'harmonie et de l'occidentalisation, ou "scientifiques" et désireux de protéger le patrimoine savant, avaient un ennemi commun : l'archaïsme musical et le folklore, dans lesquels les musicologues comparatistes européens étaient précisément partis chercher l'authenticité !

Les lendemains du Congrès consacrent la sortie de la "musique de consommation courante" du cadre esthétique de la tradition savante de la *Nahda*, qui sera désormais considérée comme "style ancien" *(qadîm)* par opposition au "modernisme" *(gadîd)*, définitivement triomphant à la fin de la décennie. Cette musique "ancienne" devenue élément de patrimoine, perd sa place dans les médias et demeure désormais cantonnée à l'univers des salons de musique de quelques amateurs ou à l'Institut royal de musique arabe que préside le *qânûngî* aristocrate Mustafa Ridâ Bey jusqu'à sa mort

en 1950. Contrairement à l'Occident, l'Egypte n'a pas connu de grand public amateur de "musique classique". Le gouvernement nassérien ne se préoccupa de patrimoine musical que fort tard, les représentants du courant majoritaire (Umm Kulthûm et 'Abd al-Wahhâb) ayant fait allégeance au nouveau régime et se chargeant d'assurer son prestige et son rayonnement culturel "du Golfe à l'Océan". En 1967 est fondé un Ensemble de musique arabe *(firqat al-mûsîqä al-'arabiyya)* dédié à la musique savante, et mis sous la tutelle du ministère de la Culture. Cette formation comprenait une vingtaine d'instrumentistes professionnels et de nombreux choristes placés sous la direction du "maestro" 'Abd al-Halîm Nuwîra (1916-1985). Nuwîra définit une nouvelle esthétique dans la présentation du patrimoine savant des *muwashshah*-s (auxquels il offre la part du lion), des *dôr*-s et des *qasîda*-s, profondément différente de l'esprit dans lequel les pièces furent créées. Cette mode influence encore les troupes de conservatoires en Egypte : interprétation collective, respect d'une partition musicale établie à l'aide de "transmetteurs", jeu unifié des cordes, rejet de la répétition et de l'improvisation, substitution d'une recherche de "l'expressivité" au lieu du *tarab*. Le *takht* est abandonné au profit d'un grand orchestre ; le *mutrib* est remplacé par des choristes ; une vulgate mélodique intangible est définie par le directeur artistique. Ces mesures visaient à la fois à conférer une caution "scientifique" à l'interprétation du patrimoine, débarrassé des "scories" des improvisations personnelles, ainsi qu'à gagner un large public par le biais de grandioses arrangements orchestraux (cf. disque, exemple 20).

L'Institut de musique arabe, rebaptisé Institut supérieur de musique arabe et déplacé de son palais de la rue Ramsès vers les faubourgs des Pyramides dans le cadre de l'Académie des beaux arts, fonda lui aussi sa troupe au début des années soixante-dix, sous l'impulsion de Ratîba al-Hifnî, troupe qui prit le nom d'Ensemble Umm Kulthûm *(firqat Umm Kulthûm)* après la mort de la cantatrice en 1975. Des élèves de l'Institut participent à l'ensemble et le chant soliste y reprend une place timide, sans que l'improvisation y soit permise. De plus, le répertoire de cet ensemble remplace la notion de "musique savante" par celle de "patrimoine ancien", en incluant diverses pièces légères des années vingt à cinquante. Enfin, un Ensemble national arabe de musique a été fondé en 1988 dans le cadre du nouvel Opéra du Caire, chargé de s'ouvrir au patrimoine arabe le plus large (et non seulement égyptien), tandis que sa direction en a été confiée à un chef d'orchestre libanais, Salîm Sahhâb. Toutefois, les orientations "nuwîristes" ne semblent guère en voie d'être abandonnées. Ces ensembles jouissent d'une haute considération, mais ne connaissent qu'un succès d'estime sans dimension commerciale, sans doute du fait de l'absence de grandes voix prêtes à se dédier à un tel répertoire. Deux constatations s'imposent : il n'existe pas en Egypte d'ensemble institutionnel de type *takht* pratiquant la musique de la *Nahda* dans le respect de l'esthétique ancienne, et seuls des solistes syriens (Sabâh Fakhrî, Sabrî Mudallal), tunisiens (Lutfi Bushnâq) ou libanais pratiquent ce répertoire sous une forme approchant celle de leur création. D'autre part, si nombre de chanteurs de "variété" actuellement en exercice ('Alî al-Haggâr, Muhammad al-Helw) se sont formés à cette musique, aucun n'a tenté de la sortir du cadre des troupes étatiques, afin d'y tenter une carrière de professionnel et de la diffuser dans le circuit commercial privé.

Affiche de concert, Muhammad 'Abd al-Wahhâb.

IV

DU CHANT A LA CHANSON, SPLENDEUR ET DÉCADENCE DE LA VARIÉTÉ ÉGYPTIENNE

Les lendemains de la Grande Guerre sonnent le glas du monopole de la musique savante et de son esthétique élitiste sur les scènes cairotes. Le basculement du chant vers la chanson et la "variété" s'effectue en deux phases : dès la fin du conflit, la scène et la production discographiques sont prises d'assaut par la *taqtûqa*, chanson légère à refrain interprétée par un *takht* et parfois par des chanteurs formés à l'école savante. Issu du répertoire des almées, ce type de chant se modernise, devient rapidement unisexe et concurrence le chant savant, à l'époque de confusion des *roaring twenties* du Caire. Le répertoire léger (et parfois aux franges orientales de la grivoiserie) est interprété par les plus grandes vedettes du *takht* traditionnel, tandis que des almées converties à la scène s'essayent avec plus ou moins de succès au répertoire savant.

Les années vingt sont aussi un âge d'or pour l'opérette, qui s'affranchit du *tarab* scénarisé à la manière de Salâma Higâzî pour tenter l'aventure du développement exogène : la musique de divertissement européenne envahit la scène musicale cairote au point que Béla Bartók parlera à la veille du Congrès de 1932 de son "effet dévastateur" sur la musique égyptienne (Vigreux, 1992, 71). *Taqtûqa*-s, airs d'opérette, "monologues*" et "dialogues" comiques intégrés aux revues de music-hall occupent le versant "populaire" d'une musique de variété en formation. On définira ici

la "variété" *(munawwa'ât)*, que certains musicologues égyptiens nomment "musique courante" (*al-mûsîqä al-shâ'i'a*, El-Shawan, 1979, 108), comme une catégorie musicale de grande diffusion, dont la naissance coïncide avec le développement de l'industrie du disque et des médias modernes. Elle est pratiquée par des musiciens savants formés au registre classique, mais vise un public large qui, pour l'apprécier, n'a pas besoin d'éducation musicale.

DES RENGAINES A LA VARIÉTÉ NOBLE

Dans la musique de divertissement des années vingt, la chanson "parle" une langue parfois argotique et reflète les fantasmes et les interrogations d'une société. La *taqtûqa* évoluera au cours de la décennie vers une peinture impressionniste et kaléidoscopique de la condition féminine dans Le Caire de la *Nahda*. A côté de ce répertoire léger, la musique savante cherche à sortir du cadre de la *wasla* khédiviale. La demande d'une musique à prétentions savantes ne s'est pas dissipée et le début des années trente marque une reprise en main des textes : l'ordre moral et un néo-classicisme auront raison de l'âge de la *taqtûqa*. C'en est aussi fini de l'esthétique née à l'ère khédiviale : la musique savante ne peut ignorer quinze ans de théâtre et de music-hall, de figuralisme, d'appel à la fixation des mélodies et à la fécondation par des apports extérieurs. Le public lettré ne peut revenir à une école doublement dévalorisée par son public d'aristocrates égypto-ottomans et par l'analphabétisme agressif et conservateur des derniers tenants de cet art, que la presse croque volontiers comme des figures archaïques bloquées dans leur machine à remonter le temps jusqu'à l'époque de "Notre Effendi", le khédive Ismâ'îl... (*Rûz al-Yûsuf*, 2/6/1927, 10.)

La musique de *takht* et le répertoire hâmûlien sont donc progressivement remplacés par une forme haute de la variété, représentée par le "monologue" sentimental et un nouveau type de "*taqtûqa* noble" qui apparaît au tournant des années trente. Les compositeurs et les interprètes ne sont pas toujours conscients de la rupture qu'ils provoquent avec le patrimoine de la *Nahda* et s'imaginent volontiers perpétuer l'art savant en le modernisant et en le popularisant. Le tournant esthétique est pourtant violent : de 1925 à 1935, l'édifice de l'école de Hâmûli s'effondre, passe dans le domaine de l'ancien, que ses épigones défendent mal devant le modernisme de 'Abd al-Wahhâb ou d'Umm Kulthûm. Les nouvelles formes promues par ces deux figures de proue et la nuée de musiciens qui les accompagnent, remplacent peu à peu des éléments de la *wasla* en voie de disparition comme le *muwashshah* ou le *dôr*. La *taqtûqa* noble entre dans les programmes des interprètes les plus renommés et la notion de *"ughniya"* (chanson) vient remplacer les anciennes catégories. Le *takht* se mue en orchestre, les violons et autres cordes se multiplient, le langage musical est bouleversé sous les coups de boutoir d'une occidentalisation parfois revendiquée, parfois subie.

La taqtûqa des années vingt

L'origine du terme *taqtûqa* est encore sujet à spéculations. C'est au début du siècle un néologisme qui rappelle la frappe du *riqq* ou de la *darabukka* (Yûnus al-Qâdî, *Al-Masrah*, 29/3/1926, 9-10). Mais le terme est bien antérieur aux années vingt ; il désignait à l'origine la chanson d'almée à refrains multiples, avant de qualifier après 1914 une forme calibrée selon les canons de l'industrie du disque.

La *taqtûqa* moderne est un chant composé pour les six à huit minutes que dure un disque, sur un texte et une composition qui sont propriétés de la compagnie. Elle s'ouvre par un refrain *(madhhab)* composé sur deux à cinq hémistiches en langue

dialectale, et multiplie les rimes croisées ou les assonances. Le refrain est chanté par le soliste et ses *madhhabgeyya* sur une composition mélodique aisée à retenir. Au cours des années vingt, le *madhhab* devient plus travaillé ; chaque hémistiche propose une phrase mélodique différente qui ne peut être reliée à la précédente que par le biais de signatures instrumentales *(lawâzim)*. Des jeux d'altération des degrés apportent parfois une grande subtilité à la construction, et les pièces composées par un Zakariyyâ Ahmad (1896-1961) pour le chanteur Sâlih 'Abd al-Hayy prouvent le soin apporté à la confection de ces chansons légères. A la suite du refrain, le chanteur s'engage seul dans le couplet (*far'* ou *ghusn**), composé de deux à cinq vers et dont le dernier hémistiche s'insère dans le refrain. Musicalement, les couplets sont tous placés sur la même mélodie, qui se déroule sur deux à cinq phrases. Elles explorent le registre aigu du mode, ou en sortent momentanément, la dernière phrase servant de pont vers le refrain. Sur le rythme *wahda* (4/4), la pièce est parfois traversée de sections syncopées, au cours desquelles s'engage un court responsorial entre le soliste et ses choristes.

Les pièces des années vingt ne donnent généralement pas l'occasion d'exprimer une créativité interprétative, sauf dans le cas d'artistes aussi inventifs que Munîra al-Mahdiyya (v. 1888-1965). La "Sultane du *tarab*", jeune almée à la voix puissante qui se lança vers 1914 dans l'aventure du théâtre, alternait registres savant et léger, et fit de sa maison flottante sur le Nil un salon renommé, au point que s'y tint un jour une réunion du cabinet. Sa *taqtûqa* "Un beau brun a possédé mon âme" (*asmar malak rûhi*, sur Baidaphon 835169/17, vers 1925) reste encore vivace dans les mémoires (cf. disque, exemple 21). Ces pièces exigent une maîtrise des microintervalles et une large tessiture, sans commune mesure avec les naïves ritournelles des almées d'antan. L'exploration modale caractéristique de la musique savante y est remplacée par des pirouettes

ornementales impressionnantes. L'introduction d'une mélodie propre à chaque couplet et l'utilisation de nombreux cycles représente une ultime évolution avant le passage à la "chanson" moderne, dont le compositeur Zakariyyâ Ahmad fut l'initiateur.

La *taqtûqa* est dans l'imaginaire égyptien inséparable d'une époque de relâchement et de bouillonnement typique des après-guerres. On trouve dans la trilogie du romancier Nagîb Mahfûz un écho de cet âge des courtisanes scandaleuses et des chanteurs polissons. Outre Munîra al-Mahdiyya, certains interprètes marquèrent leur époque, tel le "Rossignol de l'Egypte" *(bulbul misr)*, 'Abd al-Latîf al-Bannâ (v. 1884-1969). Il illustre les limites de la dissipation à laquelle pouvaient parvenir des hommes modelés par une éducation traditionnelle et formés à la musique religieuse. Hymnode originaire de la province de Shabrâkhît, il entama en 1908 une carrière de *mutrib* avant de s'apercevoir que les chansonnettes à la mode attiraient davantage le public : il avait rencontré un grand succès en 1918 à Alexandrie en chantant la *taqtûqa* du compositeur Sayyid Darwîsh "Pourquoi le Nil sourit-il/Quand je descends en me déhanchant remplir mes jarres ?". Dès lors, le *shaykh* se mua en effendi, la compagnie de disques Baidaphon comprit le profit qu'elle pouvait tirer de ses intonations féminines et de sa voix de haute-contre, et l'orienta vers un répertoire de grande coquette avec la complicité du compositeur Zakariyyâ Ahmad et du parolier Yûnus al-Qâdî, autre *shaykh* défroqué. Traduisant parfois l'incompréhension des hommes devant les modes féminines importées d'Europe, il rencontra un grand succès en 1927 avec "On voit des choses qui rendent dingue" (*yâma nshûf hagât tegannen*, sur Baidaphon 85573/74), qui stigmatise la coupe de cheveux "à la garçonne" que quelques bourgeoises cairotes adoptèrent pour copier Louise Brooks, alors que la grande vague du dévoilement n'avait commencé qu'en 1923. Les photos des catalogues montrent que le "Prince des chanteurs" était le seul artiste

de cette époque à ne pas arborer les moustaches réglementaires. Il se présentait comme une dévergondée prête à séduire tous les hommes, et son chant était accompagné de mimiques le plaçant à mi-chemin entre Mayol et le souvenir des *mukhannathîn* (efféminés) des cours abbassides.

On doit aussi évoquer le souvenir du *shaykh* Amîn Hasanayn (v. 1889-1968), autre *munshid* dévoyé doté d'une voix merveilleuse, qui alternait *qasîda*-s religieuses et airs de café-concert, ne se séparait jamais de sa fiasque de cognac, et finit par se faire arrêter à Tunis pour trafic de hashîsh. Les chanteuses Na'îma al-Masreyya et surtout Ratîba Ahmad, qui se spécialisa dans la *taqtûqa* de "scène de ménage" (mari alcoolique, polygamie, belle-mère, pratiques magiques pour faire revenir le mari volage), font partie des grands noms de cette époque. La voix la plus remarquable demeure celle de Sâlih 'Abd al-Hayy (1896-1962), neveu du grand *mutrib* 'Abd al-Hayy Hilmî, qui excellait aussi bien dans les *taqtûqa*-s à sujet social ou sentimental que dans le répertoire hâmûlien savant. Il porta seul sur ses épaules la tradition du *takht* jusqu'à la fin des années cinquante, devenant objet de railleries et se faisant surnommer "l'âne de la radio".

La *taqtûqa* offre un large éventail thématique, que l'on peut réduire à quelques motifs récurrents. Pour cette chanson née des chants nuptiaux des almées, le mariage reste un thème fréquent, mais le traditionnel texte de célébration de la beauté féminine cède la place, dans les années vingt, à la revendication d'une liberté de choix, à une attaque contre les mariages forcés. De jeunes effrontées prennent les devants : c'est le ressort comique d'une des pièces les plus en vogue vers 1927, "Surtout ne me parle pas" (*ew'a tkallemni*, par Amîn Hasanayn sur Polyphon 42580/81)

Surtout ne me parle pas, Papa arrive derrière moi !
S'il t'aperçoit, qu'est-ce que je vais prendre
Compris ? Surtout ne m'parle pas

Pardon mon chéri, papa est si sévère
Pour un rien il me fait des histoires
S'il me voyait avec toi et me reconnaissait
Il ferait un scandale et ameuterait le quartier
Eloigne-toi, ne reste pas à côté de moi
Va m'attendre au coin de la rue
Surtout ne me parle pas, le voilà derrière moi

Envoie ta mère qu'elle vienne bluffer la mienne
Et pour la dot, je vendrai pour toi mes bijoux
On les changera pour du toc plaqué or
Personne ne le saura et on vivra comme des rois.

Sous la pression de la pionnière du féminisme égyptien, Huda Sha'râwî (1879-1947), le gouvernement promulgua en 1924 une loi incitant les juges à vérifier l'âge des jeunes filles avant d'autoriser un mariage. La loi fut contestée par les conservateurs et vidée de sa substance, les tuteurs n'ayant pas à faire la preuve de l'âge et l'état civil demeurant rudimentaire dans les campagnes. Pourtant, le chanteur Sâlih 'Abd al-Hayy se fit en 1927 le porte-parole de la révolte des mâles dans sa *taqtûqa* "Son père est d'accord" (cf. disque, exemple 22) :

Son père est d'accord et je suis d'accord
Alors ça ne vous regarde pas, monsieur le juge
La petite a treize ans
Mais elle a le visage d'une lune de quatorze jours
Et un corps, Dieu soit loué, de femme mûre...

La *taqtûqa* se faisait parfois l'expression d'une résistance rétrograde au changement, les mêmes paroliers plaçant un discours d'émancipation dans la bouche des chanteuses. C'est par le pathos ou le ridicule que l'on condamna le mariage forcé et surtout la polygamie, en voie de disparition dans les milieux urbains. Ainsi

Farid el-Atrach dans le film *Chant immortel.*

"Mets-toi ça dans le crâne" (*yekûn fe 'elmek*, Sâlih 'Abd al-Hayy sur Baidaphon 85339/40, vers 1927) :

Je t'ai prise comme seconde épouse : si ça ne te plaît pas, t'es libre
Retourne chez tes parents, ne me fais pas d'histoires
J'ai pas le temps de faire le juge

T'es jolie et elle est jolie
Une nuit chez l'une et une nuit chez l'autre
Je ne sais plus quoi faire avec toi
C'est pas la peine de me faire une scène.

Ce à quoi l'épouse délaissée répond :

Laisse-moi tranquille pour de bon
Je ne supporte plus le feu d'une coépouse
Je suis tombée sur toi, tu étais le premier
C'est mon père et ma mère qui avaient choisi (...)
A l'autre, tu apportes plein de cadeaux
Et moi, je regarde dépitée
On doit se séparer, reprends tes enfants
Je t'abandonne tous mes droits, débarrasse-moi de toi...

(Ratîba Ahmad sur Polyphon 43743/44, vers 1929.)

L'union légale amène naturellement à évoquer l'amour. Ce thème central est évoqué dans les *taqtûqa*-s sous diverses facettes : mal d'aimer, comme dans le répertoire savant, douleur de la séparation, révolte ou résignation devant les agaceries des amantes coquettes. La douleur est cependant loin d'occuper tout le champ amoureux : les jeux de la séduction, le libertinage, les agaceries et les minauderies sont des éléments indispensables pour répondre à l'attente des cabarets de l'Azbakiyya. La fille "libre" et coquine, aux franges de l'occidentalisation et de la prostitution (la frontière est souvent floue), devient un personnage fantasmé que les chanteuses offrent en pâture au public :

T'en fais pas pour moi, y'en a là-dedans
En amour, j'ai passé mon baccalauréat
T'en fais pas pour moi
(...)
Moi, quand quelqu'un me plaît
Je me fiche bien de papa
Alors toi, fais-moi plaisir, passe à Embâba
Fais-moi tourner la tête dans une felouque
On se marrera bien, on s'en payera une tranche
Et quand tu voudras, on jouera au jeu qui te plaira
T'en fais pas pour moi...

(Munîra al-Mahdiyya sur Baidaphon 83474/75, vers 1925.)

Ces femmes quelque peu chimériques ne peuvent appartenir qu'à la caste des chanteuses et des comédiennes, dont les photographies s'affichent chaque semaine dans les revues spécialisées, *Rose al-Yûsuf*, ou *Al-Masrah* (Le Théâtre), où il est question de toilettes vaporeuses et de baignades à Râs al-Barr, alors que les femmes du peuple troquent le voile pour la *bêsha mkharraqa*, la voilette à trous qui laisse deviner tout le visage, et que les bourgeoises sortent enfin sans leur *izâr*, la longue robe noire soyeuse qui couvre la tête et cache les habits colorés. Plus la décennie avance, moins il est question de jeunes aguicheuses. On rit encore des femmes qui veulent travailler dans la police ou dans l'administration, mais certaines réclament en chantant le droit de vote, comme les Anglaises. On notera l'importance des mots français dans ces chants, leur emploi étant un ressort comique fréquent : ainsi le refrain célèbre de Sâlih 'Abd al-Hayy, "Il porte une jellabah et un caftan" (*lâbes gebba we qoftân*, sur Baidaphon 85635/36, vers 1927), qui ridiculise un faux dévot qui conte fleurette aux "chatonnes de marque étrangère" en leur susurrant des "bonjour, pardon, merci, à la mode", dans la langue de Molière.

Enfin, la chanson légère fut l'un des refuges de l'expression nationaliste, à l'époque où la Grande-Bretagne desserrait son étau sur le pays et lui accordait une indépendance nominale en 1923. Souvent de sensibilité wafdiste (le Wafd est le grand parti d'opposition, indépendantiste et libéral), la chanson exalte l'avocat Sa'd Zaghlûl (1857-1927), déporté par les Anglais en 1919, et profite de son nom (*zaghlûl* signifie "poussin") pour saluer moineaux et oisillons dans une multitude de *taqtûqa*-s à double sens. La mise au jour des trésors de la Vallée des Rois fut l'occasion de renouer avec un passé pharaonique qui avait jusque-là peu intéressé les Egyptiens. La découverte en 1923 de la tombe de Toutânkhamon accentua chez les intellectuels la prégnance du courant "pharaoniste", qui célèbre la permanence culturelle entre le passé glorieux

et la nation moderne en formation : ainsi Munîra al-Mahdiyya chantait "Tu n'en trouveras jamais une comme moi si tu fais le tour de la terre/notre grand-père s'appelle Toutankhamon" (*ma yegibsh zayyi en laff el-kôn*, sur Baidaphon 83466/67, vers 1925).

Le théâtre chanté et l'opérette

Alors que le *shaykh* Salâma Higâzî représentait à lui seul l'essentiel du théâtre chanté d'avant-guerre, une frénésie d'opérette s'empara du Caire avant même la fin du conflit, et ne s'essouffla qu'avec l'apparition du cinéma chantant en 1933. Les troupes, instables, se divisaient et se recomposaient, gravitant autour de personnages-phares dont les principaux furent les frères 'Ukâsha, anciens associés de Higâzî, acteurs et chanteurs qui s'installèrent dans le théâtre des jardins de l'Azbakiyya, ou parfois à l'Opéra khédivial, pour interpréter des tragédies chantées. On connaît aussi 'Alî al-Kassâr (1889-1957), comique talentueux qui crée le personnage du "Bon Barbarin" et inclut des *taqtûqa*-s liées à l'action dans ses spectacles ; Nagîb al-Rîhânî (1891-1949), employé de banque fasciné par la scène, monte sa troupe, devient indépendant en 1916 et crée le personnage de "Kish-Kish Bey", riche et naïf notable de province venant dilapider sa fortune au Caire et vivant mille et une aventures satiriques de pièce en pièce. Munîra al-Mahdiyya, la première Egyptienne musulmane à monter sur les planches vers 1914-1915, loue les salles les plus réputées et joue dans des pièces dont elle est la vedette, alternant saisons sur les planches et saisons de chant et de *takht*. Son succès culmina en 1927 avec la représentation de *Cléopâtre et Marc Antoine* avec Muhammad 'Abd al-Wahhâb.

L'art de Higâzî portait en lui les germes d'un abandon de l'esthétique du *tarab*. Le *shaykh* avait tenté dans *'Izat al-mulûk* (Télémaque) de doubler le *takht* oriental qui l'accompagnait d'un orchestre à l'européenne, formé en partie d'Egyptiens connaissant la notation. Les enregistrements de la production théâtrale

d'après-guerre révèlent à quel point compositeurs, acteurs et chanteurs suivirent la voie de la *ta'biriyya* (expressionnisme) et de la *taswîriyya* (figuralisme). Outre Sayyid Darwîsh (1892-1923), l'opérette fut le domaine de compositeurs comme Dawûd Husnî (1870-1937), qui avait auparavant brillé dans la musique savante de *takht* et était considéré comme le successeur de Muhammad 'Uthmân dans la composition des *dôr*-s, ou de Kâmil al-Khula'î dans celle des *muwashshah*-s.

Une des caractéristiques du théâtre chanté semble être la présence dans la fosse d'un orchestre occidental dirigé par monsieur Casio ou Mahmûd al-Khattâb, deux chefs d'orchestre et arrangeurs utilisés par toutes les troupes dans les années vingt. Les airs prennent souvent la forme de *muwashshah*-s adaptés à l'action dramatique, ou bien de "monologues" ou "dialogues", c'est-à-dire de récitatifs descriptifs, ou bien encore de marches de type militaire, en mode majeur. Ce sont souvent des modes arabes susceptibles d'être joués sur des instruments tempérés qui sont utilisés, comme les airs de la pièce *Shahwazâd* composée par Sayyid Darwîsh en 1921. Ces pièces expérimentales sortent de l'esprit du *tarab* sans entrer dans le domaine de l'opéra, qui n'est que superficiellement connu des compositeurs.

Les enregistrements des airs comiques fabriqués par ces mêmes compositeurs pour Kish-Kish Bey ou le Barbarin sont de nature différente. Les airs réclament de moindres compétences lyriques et peuvent être chantés par les spectateurs au sortir de la pièce. Il s'agit d'airs légers et dansants dans lesquels on ne retrouve aucune des navrantes tentatives d'imiter l'opéra qui défigurent les pièces voulues "sérieuses". On notera particulièrement les réussites de Sayyid Darwîsh, sur des textes originaux à connotation sociale, écrits par le grand poète de langue dialectale Badî' Khayrî. Il demeure que les tentatives de créer un "opéra" oriental, si elles ne rencontrèrent qu'un succès public limité (la pièce de Darwîsh

Al-Barûka, applaudie par les musicologues nationalistes, fut un échec commercial), fascinèrent les intellectuels qui y voyaient la voie de l'avenir. C'est ainsi que l'on doit comprendre l'insistance des Egyptiens à faire enregistrer des extraits des pièces de Sayyid Darwîsh lors du Congrès de 1932, face à des musicologues occidentaux dubitatifs.

Sayyid Darwîsh

Ce compositeur alexandrin, foudroyé en pleine jeunesse en 1923, quasiment ignoré du public de son vivant et mythifié dès le lendemain de sa mort, est devenu un héros. Une lecture nationaliste de l'histoire de la musique voit en lui le fondateur d'une "musique égyptienne", qui trouve son authenticité en dehors de l'influence ottomane ou occidentale pour traduire l'âme du peuple, en n'hésitant pas à s'inspirer des chants des vendeurs ambulants, des ouvriers, des paysans ou des marins. En réalité, Sayyid Darwîsh est l'homme de quatre productions : des pièces de musique savante, *muwashshah*-s et *dôr*-s qu'il composa dans la lignée de l'école de Hâmûlî et 'Uthmân en introduisant des éléments d'occidentalisation anecdotiques (arpèges dans les *âhât*, fixation des *lâzima*-s, limitation de l'improvisation vocale et instrumentale) qui étaient autant de gages de "modernisme" ; de charmants airs comiques ou sociaux écrits par Badî' Khayrî pour "Kish-Kish Bey" ou "le Barbarin", et qui firent beaucoup pour sa réputation nationaliste : "l'air des garçons de café" ou "l'air des ouvriers", qui fait allusion à la sédition confessionnelle ourdie par le colonisateur et à la décision de faire payer l'eau du Nil, "l'air des fonctionnaires", qui évoque obliquement la révolution de 1919 et les grèves qui l'accompagnèrent ; des *taqtûqa*-s sentimentales, libertines ou nationalistes, semblables à celles des autres compositeurs ; enfin des expériences d'opéra.

La particularité de Sayyid Darwîsh fut de se placer consciemment dans le camp du modernisme, du *gadîd*. Quand il enleva

turban et caftan, son geste ne fut pas simplement vestimentaire. A l'acteur Zakî Tulaymât qui lui demandait pourquoi il avait abandonné le *takht*, il répliqua qu'il l'avait quitté comme il avait adopté le costume européen (Sahhâb, 1987, 41). Musicien instruit, il participait aux débats de son époque, se faisant juge de paix entre le compositeur Iskandar Shalfûn et le luthiste-théoricien Mansûr 'Awad dans la querelle byzantine qui les opposait sur la notation des quarts de ton (Hasan Darwîsh, 1990, 211-214). Sa volonté d'occidentalisation était patente. S'il est devenu dans la geste musicale moderne le champion de l'égyptianité, c'est qu'il n'y a pas, pour ses contemporains, de contradiction entre un développement extérieur et la prédication nationaliste. Jamais les partisans de la "modernisation" du discours musical dans les années vingt, à coup d'harmonisation, d'expressionnisme, d'abandon du "quart de ton", ne renoncèrent à leur égyptianité, voulant adopter les règles de ce qu'ils percevaient comme la modernité sans jamais se faire les complices de l'aspect négatif de l'Europe impériale : le colonialisme. Au contraire, les partisans du *takht* et de l'évolution endogène se recrutèrent dans l'aristocratie et perdirent tout crédit auprès des modernistes par leur allégeance à une famille régnante ennemie du Wafd et complice de la Grande-Bretagne.

Le monologue et la taqtûqa noble

Il est difficile de cerner le moment où le répertoire de la *Nahda* bascula dans le domaine du *qadîm*. Dès 1926, un article du journal *Rose al-Yûsuf* attaque violemment les traditions du *takht* et l'attachement à l'école classique : "La musique orientale porte encore de vieilles guenilles que les musiciens refusent de lui ôter. (...) Le plus étrange est que les défenseurs de la musique égyptienne, qui devraient travailler à la polir et à la faire progresser, préfèrent revenir en arrière à l'époque de Hâmûlî et de 'Uthmân. Si la malchance vous mène à l'une de leurs soirées, vous n'entendrez

que «O mon âme, que ta chance revienne» et autres pièces du même tonneau que nous avons déjà maintes fois entendues, qui nous ont maintes fois ennuyés et qui ennuyaient déjà nos pères et nos grands-pères" (*Rose al-Yûsuf*, 1/2/1926, 15).

L'industrie du disque commença dans la seconde partie des années vingt à répondre à un public qui désirait une musique de *takht* qui ne soit ni le répertoire "khédivial" devenu suranné, ni celui des *taqtûqa*-s sociales ou grivoises. Deux formes se feront les vecteurs de cette "nouvelle musique" : le "monologue" sentimental et la *taqtûqa* noble, écrite dans un dialecte relevé sur un thème amoureux, et composé avec une mélodie différente pour chaque couplet. Les compositeurs à l'origine de ce mouvement étaient les meilleurs jeunes musiciens formés à l'école traditionnelle : Muhammad al-Qasabgî (1892-1966) et Muhammad 'Abd al-Wahhâb (v. 1902-1991) dans le domaine du "monologue", Zakariyyâ Ahmad dans celui de la *taqtûqa*. Parmi les premières interprètes de ce genre, on rencontre principalement de jeunes chanteuses soucieuses de se démarquer du monde sulfureux des almées, tout en refusant de demeurer dans la sphère des *shaykha*-s, récitantes du Coran ou chanteuses traditionnelles. Umm Kulthûm (v. 1900-1975), Fathiyya Ahmad (1898-1976), mais aussi Malâk Muhammad, Marie Gubrân, Nâdira Amîn ou Nagât 'Alî suivent cette voie qui menait les *mutriba*-s vers la respectabilité.

Le "monologue" sentimental est issu du monologue de théâtre chanté, rendu au *takht*. L'esprit figuraliste (le sentiment véhiculé par le texte doit être musicalement "figuré" par le mouvement mélodique, le choix modal et rythmique) y demeure une constante. La caricature d'opéra dans la technique vocale y fut progressivement abandonnée, en dépit de quelques effets naïfs. Le "monologue" est un poème d'amour en dialecte cairote relevé, comprenant rimes et mètres multiples, une plainte que le chanteur s'adresse à lui-même sur une composition phrase à phrase non répétitive. A chaque

vers correspond une phrase mélodique propre, parfois sur un cycle binaire de type *wahda* et parfois sur rythme libre, laissant libre cours à toutes les formulations mélismatiques.

Le monologue composé à la manière de Qasabgî ou de 'Abd al-Wahhâb coupe les ponts avec les écoles précédentes. Les phrases mélodiques sont souvent très longues, et ce sont des *lâzima*-s fixes qui servent de pont entre les phrases, parfois sur des modes différents. Le monologue aime user de modes rares, empruntés à la musique savante ottomane. Il n'y est pas fait appel à la reformulation interprétative, et le *takht* ne dialogue jamais avec le chanteur soliste. La percussion est d'une grande discrétion et l'hétérophonie semble proscrite. La complexité du parcours mélodique dans nombre de phrases rend ces pièces impossibles à reproduire sans enseignement : c'est une musique qui est et s'exhibe comme savante, moderne et réformatrice. Le monologue *"en kont asâmeh"* (Si je pardonnais), chanté par Umm Kulthûm en 1928, fut ainsi vécu comme une révolution et obtint un succès immédiat ; Qasabgî y utilisait un mode rare *(mâhûr)* avec une intention occidentalisante patente (ouverture sur un arpège).

Ahmad Râmî (1892-1981), qui effectua après son retour en Egypte, en 1924, un important travail de redéfinition de la langue des chansons, occupe aussi une place importante dans cette évolution. La légende veut que Râmî entendit, la semaine de son retour de Paris, la jeune chanteuse Umm Kulthûm interpréter une des *qasîda*-s dont il avait fait don au *mutrib* et compositeur Abû al-'Ilâ Muhammad, *"as-sabbu tafdahuhu 'uyûnuh"* (L'amant est trahi par ses regards). Tombé amoureux de la chanteuse, Râmî délaissa partiellement l'écriture en arabe classique et devint parolier pour elle, ainsi que pour l'ensemble des artistes de sa génération. On a sans doute trop vite affirmé que Râmî ne se serait essayé à la poésie dialectale qu'à la demande de la cantatrice (Ilyâs Sahhâb, 1980, 23). Le passage de Râmî au dialecte fut la sage politique d'un

ambitieux poète qui avait fort à faire devant le "Prince des poètes" Ahmad Shawqî, ou un Khalîl Mutrân, qui étaient des défenseurs plus brillants de l'école néoclassique et romantique. La rivalité entre les musiciens Umm Kulthûm, 'Abd al-Wahhâb et Nâdira au tournant des années trente, se double d'une rivalité plus feutrée entre Râmî, Shawqî et al-'Aqqâd, chacun de ces hommes de lettres se chargeant de la formation de son protégé.

Ahmad Râmî réagit dans sa poésie aussi bien à la *taqtûqa* sociale ou libertine à la manière d'un Yûnus al-Qâdî, qu'au vocabulaire archaïsant typique du chant savant. Il retourne certes à la thématique plaintive et élégiaque, mais en supprime les clichés pour en créer de nouveaux. Son œuvre est un tamisage du lexique et une réinvention des situations amoureuses ; tous les doutes de l'amant amer et dépité se retrouvent dans les textes de Râmî, des années vingt aux dernières chansons écrites pour Umm Kulthûm dans les années soixante-dix. Le succès de ce poète exclut définitivement les thèmes "sociaux" du répertoire de la chanson égyptienne. Le monologue *"en kont asâmeh"* fournit un bon exemple de l'écriture de Râmî :

Si je pardonnais et oubliais ta cruauté
Jamais ne me remettrais des reproches de mes yeux
Trop de sanglots ont fané leurs paupières
Trop blessées, le sommeil les a abandonnées
Tu me dis d'oublier, d'avoir pitié
Et au moment d'oublier, je ne peux m'y résigner...

La poésie de *ghazal* que l'on trouve dans le répertoire classique de la *Nahda* est une pose, adoptée par un amant exprimant un sentiment unique, la douleur d'amour. Râmî, influencé par le romantisme français, remplace cette pose par une interrogation hésitante dans laquelle se heurtent des sentiments contradictoires. Son langage est plus métonymique que métaphorique ; on y

chante "mon amour" plutôt que "je t'aime", "ma douleur" plutôt que "je souffre". Les acteurs de la relation apparaissent à travers leurs attributs plus que dans leurs actions. L'aimé est désigné par des substantifs : *qalbak, rûhak, qorbak, bo'dak, nârak, ḥawâk, redâk* (ton cœur, ton âme, ta présence, ton absence, ton feu, ta passion, ta satisfaction), soit une pure abstraction de désir. La seule occurrence du nom de l'aimé, c'est ce terme employé à un éternel vocatif, *habîbi*, appel toujours nuancé par le chant qui le revêt de mille sens et dont la voyelle intérieure permet toutes les modulations.

Chant après chant, Râmî créera pour la chanteuse Umm Kulthûm un personnage sans âge et sans genre (mais tout de sensualité) qui, quand il paraît sur les planches, est l'Umm Kulthûm de la scène, qui reprend à chaque concert le fil infini de son histoire d'amour avec un amant insouciant, avec lequel le plaisir a vécu et dont le souvenir obsédant obère le présent et l'avenir. Les textes de Râmî abandonnent les gazelles, les regards de flèches ou d'épées indiennes, les cils qui blessent, les tailles de jonc et les ondulations qui encombrent les *muwashshah*-s ; ils gomment les références physiques et ne maintiennent du dialecte égyptien qu'une armature grammaticale minimale. Pourtant, la relation amoureuse demeure saisie comme une aliénation menant à la névrose. Ces chansons immensément populaires sont débarrassées de toute individualité du sentiment, afin d'être applicables ou réutilisables par chaque auditeur, comme un "prêt-à-porter" sentimental. Les textes présentent la rupture amoureuse comme un échec, l'oubli comme une impossibilité. La multiplication des expériences est inconnue : la passion ne peut être qu'unique et fatale. Cette complaisance dans le sentimentalisme est l'une des causes des critiques virulentes adressées à la chanson arabe par les cercles intellectuels, et particulièrement la "gauche arabe", dans les années soixante-dix. Paradoxalement, on les regarde de nos jours avec un regain de tendresse. Râmî créa un lexique de l'amour, condamné à se limiter à une centaine de termes

usuels. A partir des années cinquante, les chansons commencèrent à s'autocaricaturer et à épuiser leur sens.

L'ÂGE D'OR DE LA VARIÉTÉ

Umm Kulthûm et Muhammad 'Abd al-Wahhâb, "L'Astre de l'Orient" et le "Rénovateur suprême"

Il est courant d'opposer le "modernisme" d'un 'Abd al-Wahhâb au "traditionalisme" d'Umm Kulthûm (Jargy, 1971, 85). On pourrait aussi les considérer comme deux faces d'une même médaille : leur tactique diffère, certains choix esthétiques les distinguent, mais ils sont tous deux issus d'un même vivier, et tous deux pressentent au milieu des années vingt que l'héritage de l'école de la *Nahda* est insuffisant pour satisfaire la soif de nouveauté d'une nation en expansion, confiante en son avenir. Ils adopteront le concept de composition, seront partisans de la transformation du *takht* en orchestre oriental, abandonneront le cadre de la *wasla* pour proposer un nouveau modèle de chant, l'*ughniya* moderne, qui est une synthèse des éléments de la *wasla* khédiviale, des monologues et des *taqtûqa*-s nobles des années trente. Tous deux accepteront la simplification de la ligne mélodique de base, en la mettant à la portée d'imitation et de répétition du public. Ils ne subissent pas une évolution qui les dépasse, ils sont les guides esthétiques de leur génération, deux décideurs bientôt responsables du métier (Umm Kulthûm et 'Abd al-Wahhâb seront à partir des années quarante à la tête du syndicat des musiciens), prêts à soutenir et à se servir de la vague nassérienne pour asseoir leur domination sur l'ensemble du champ musical.

Nés avec le XXe siècle, ces deux artistes eurent une formation comparable. Muhammad 'Abd al-Wahhâb (v. 1902-1991) était le fils du muezzin et récitant de la mosquée Sîdî al-Sha'rânî, dans le

quartier de Bâb al-Sha'riyya au Caire. Il se passionna adolescent pour le théâtre chanté, était employé comme enfant prodige dans de petites troupes, et se fit une réputation d'imitateur du *shaykh* Salâma Higâzî au point d'enregistrer deux reprises des *qasîda*-s du *shaykh* vers l'âge de dix-sept ans. Il grava au début des années vingt des *taqtûqa*-s de sa composition et des *qasîda*-s mesurées où il se montra fort influencé par le style d'Abû al-'Ilâ Muhammad, mais commença à imprimer sa personnalité à partir de 1927 dans ses monologues comme dans ses *qasîda*-s.

La thèse de Nabil Azzam (1990, 56-75) fait le décompte des "modernismes" flagrants qu'il introduisit dans la musique arabe savante : altération de la nature du *takht* par l'introduction de violoncelle, contrebasse, castagnettes, et de nombreuses citations de phrases empruntées à la musique classique européenne (Verdi, Bizet, Beethoven, Tchaïkovski), visant à prouver la compatibilité des deux cultures. 'Abd al-Wahhâb fut le premier chanteur de charme que connut l'Egypte, voix de velours et poses romantiques. Il deviendra pour beaucoup le stade suprême d'un développement darwinien commencé avec Hâmûlî, passant par Higâzî et Sayyid Darwîsh, réconciliés dans des démarches visant toutes à l'établissement d'une "musique égyptienne".

Umm Kulthûm (v. 1900-1975) était quant à elle la fille d'un *munshid* du petit village de Sinballawên. Elle fut formée avec son frère Khâlid à la cantillation coranique et aux *tawshîh*-s religieux, et connut elle aussi une enfance de prodige, exhibée de fête en *mawlid* chez les grandes familles du Delta. Entendue par diverses célébrités cairotes qui enjoignirent ses parents de monter à la capitale, elle y donna quelques concerts au début des années vingt, avant de s'y installer en 1924, protégée par la riche famille réformiste des 'Abd al-Râziq. On sait qu'elle se grimait alors en bédouin et chantait un répertoire essentiellement religieux, entourée d'une *betâna* familiale purement vocale dont la presse se gaussait. Pourtant, sa renommée

enfla rapidement, et la jeune fille prit suffisamment d'assurance pour imposer sa loi à une famille de *shaykh*-s qu'elle faisait vivre.

Elle lança son offensive en 1926, faisant de la petite paysanne au succès exotique un personnage central de la vie artistique égyptienne : elle remplaça la famille par un *takht* comprenant les plus grands instrumentistes, incita son frère à quitter le caftan pour le costume d'effendi et le tarbouche, géra sa carrière comme les almées les plus rouées, fournissant en photographies la presse illustrée et entrant dans le trio médiatique des trois grandes dames du chant arabe avec Munîra al-Mahdiyya et Fathiyya Ahmad. Contrairement aux deux autres, Umm Kulthûm n'avait pas de passé citadin, ne fut jamais une almée et ne travailla jamais sur la scène des théâtres. Elle n'habitait pas dans une maison flottante sur le Nil mais en face du palais royal de 'Abdîn ; elle ne buvait pas d'alcool, et demeurait sans mari ou amant avéré en dépit des ragots de la presse. Devenue une femme du monde, grâce à la formation intellectuelle que lui prodigua Ahmad Râmî et aux conseils du "Prince des poètes" Ahmad Shawqî, elle fut une femme-symbole de son siècle, passant de la ruralité aux salons francophones sans renier ses origines ni sa culture traditionnelle. Elle ne rechigna pas aux occidentalisations nécessaires : elle chantait debout, paraissait dévoilée avec un turban discret qui disparut à la fin des années trente, inclut un violoncelle dans son *takht* dès 1927, et se plia aux compositions modernisantes de son *'awwâd* Qasabgî. Indétrônable dès 1930, elle le resta jusqu'à sa mort le 3 février 1975 ; son enterrement donna lieu à des scènes de débordement et d'hystérie collective.

La chanson au cinéma

Comme aux Etats-Unis, le cinéma égyptien chanta avant de savoir parler. C'est le compositeur Zakariyyâ Ahmad qui le premier s'attaqua à la composition de chansons pour le cinéma, dans le

premier film parlant produit par l'Egypte en 1932, *unshûdat al-fu'âd* (L'Hymne du cœur). Le film fut un échec car les chansons étaient trop longues et l'héroïne du film, la chanteuse Nâdira, restait statique devant son *takht* et la caméra. Muhammad 'Abd al-Wahhâb obtint le premier succès en 1934 avec *al-warda al-baydâ* (La Rose blanche), film dans lequel il jetait les bases de la chanson de cinéma : raccourcissement des introductions musicales, disparition des choristes et du *takht* à l'écran, prépondérance d'une forme évoluée de *taqtûqa* avec une musique différente pour chaque couplet. La chanson moderne était née, empruntant au monologue ses séquences expressives et ses passages non mesurés, et à la *taqtûqa* la forme à refrain, qui se fixera sur quatre couplets (cf. disque, exemple 24).

Le cinéma chantant demeurera jusqu'au début des années soixante-dix l'un des domaines privilégiés d'expression de la chanson de variété et une étape obligatoire pour quiconque voulait connaître le succès sur scène. Ainsi, Layla Murâd (v. 1918-1995), qui avait débuté dans des concerts radiophoniques de musique savante, joua aux côtés de 'Abd al-Wahhâb et poursuivit jusqu'aux années cinquante une carrière musicale quasi exclusivement cinématographique, sans s'essayer au genre de la "chanson longue".

Parmi les artistes popularisés par le cinéma, on doit relever le chanteur et compositeur Farîd al-Atrash (1915-1974), Druze syrien élevé au Caire avec sa sœur la chanteuse Asmahân (1917-1944). Se donnant dans toute sa cinématographie les airs d'un jeune premier sentimental torturé par un amour impossible, il participe à la fixation de la chanson de variété moderne. On lui doit particulièrement l'introduction de ritournelles levantines et de mélodies et formules rythmiques empruntées à la musique populaire de la première partie du siècle, telles qu'on les entendait chez un Muhammad 'Awad al-'Arabî, qu'il admirait. Caractéristique de sa technique est l'adjonction dans le cours de la chanson courte

d'une section semi-improvisée, souvent sur le cycle *shiftetelli*, qui se conclut sur une *qafla* experte bien que souvent répétitive. En parallèle, Farîd al-Atrash sacrifia souvent à une occidentalisation de surface, multipliant tangos et sambas à l'égyptienne dans des pièces au charme désuet qui résument une époque où le rêve de rencontre de l'Orient et de l'Occident dans un art adroitement métissé demeurait vivace. Citons aussi 'Abd al-Halîm Hâfiz (1929-1978), hautboïste passé au chant en 1943, bel homme à voix de velours qui adapta à l'Egypte nassérienne le mythe de Sinatra et popularisa son image auprès de la jeunesse à travers une dizaine de films. Diffusées d'un bord à l'autre du monde arabe, ces chansons aux thèmes universels entrèrent dans la culture populaire arabe.

La chanson longue, création et imitations

La chanson longue moderne est un phénomène lié à la personne d'Umm Kulthûm, presque fabriqué *ad hominem*. Alors même que la chanson courte de type cinématographique triomphe à partir des années trente, un genre inverse vient contre balancer l'entrée de la musique arabe de grande diffusion dans le domaine de la variété : la chanson longue. Le domaine du *tarab* étant délaissé par les formes légères, il s'agissait de trouver une forme générique pouvant englober toutes les formes de la *wasla* ancienne. Il n'est pas possible de suggérer une date précise d'apparition de l'*ughniya mutawwala*, mais le très long monologue *fâker lammâ kont-e ganbi* (1939), composé par Riyâd al-Sunbâtî, comporte des semblants de refrain et semble marquer un palier dans l'écriture et la composition des chansons d'Umm Kulthûm. La durée de ces "chansons longues" (une heure ou plus en concert) est comparable à celle des *wasla*-s d'antan, et il faut noter que lorsque la diva interprétait trois chansons au cours de l'un de ses fameux "premier jeudi du mois", c'est bien le terme *wasla* qui désignait alors une unique *chanson*.

Ce sont des couples auteur-compositeur qui travaillèrent aux côtés d'Umm Kulthûm à l'élaboration de cette forme. Le poète et parolier alexandrin Bayram al-Tûnisî (1893-1961) collabora avec Zakariyyâ Ahmad jusqu'en 1947 (où ils se brouillèrent avec la chanteuse), et proposèrent une première tendance très axée sur le *tarab*, sur l'interprétation créatrice, incluant une touche populaire dans l'écriture. Ainsi *el awwela fel-gharâm* (Au début de l'amour, 1944), sommet d'invention musicale qui repose sur l'idée du palimpseste : la chanteuse interprète trois premiers vers tronqués, qu'elle complète à chaque répétition aussi bien dans le texte que dans l'improvisation mélodique :

Au début, j'ai été pris au piège de l'amour et de la passion
Ensuite, je fus forcé à la patience et à la résignation
Enfin, sans prévenir, on m'a laissé à l'abandon

Au début, j'ai été pris au piège de l'amour et de la passion par un regard
Ensuite, je fus 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, j'ai été pris au piège de l'amour et de la passion par un regard qui m'enflamma
Ensuite, je fus forcé à la patience et à la résignation mais d'où les avoir et qui me guérira
Enfin, sans prévenir, on m'a laissé à l'abandon, dites-moi où voir l'amant qui me quitta
(...)
Au début le feu qui me brûle, et la cause en est un regard
Ensuite, je n'ai gagné que patience et désolation
Enfin ce qui m'est arrivé ne m'arrivera plus jamais
Mon amant m'a quitté

L'autre direction est représentée par le couple Ahmad Râmî-Riyâd al-Sunbâtî (1906-1981). Ce compositeur, lui aussi fils de *shaykh*, lui aussi formé au répertoire savant, enfant prodige au début des

Umm Kulthûm, fin des années vingt.

années vingt, devint professeur à l'Institut de musique arabe. Brillant joueur de *'ud* et compositeur exigeant, il refusa le répertoire léger au début des années trente. Il travailla sur nombre de chansons de films pour l'ensemble des chanteurs des années quarante et devint le principal compositeur d'Umm Kulthûm. La chanson "sunbâtienne" poursuit la "mise au niveau de l'auditoire" des phrases mélodiques, mais substitue à l'exploration des virtualités du *maqâm* un collage phrase à phrase astucieux et élégant. Les arrangements orchestraux sont de plus en plus travaillés, chaque instrument se voyant confier une partition définie dès le début des années cinquante. L'orchestre travaillait la mélodie en s'aidant de partitions écrites tout au long des répétitions, et ne les supprimait que pour

les représentations publiques, étant censé connaître par cœur la mélodie et sa distribution.

L'inflation des cordes frottées tendit à faire disparaître le son du *'ûd* et du *qânûn*, auxquels on confiait certaines *lawâzim* ou phrases instrumentales leur permettant de s'exprimer. Parfois, la chanteuse laissait un de ses instrumentistes exécuter un *taqsîm* qui lui permettait de reposer sa voix : citons les noms célèbres du *qânûngî* Muhammad 'Abduh Sâlih, du premier violon Ahmad al-Hifnâwî, du flûtiste Sayyid Sâlim et du *raqqâq* Ibrâhîm al-'Afîfî, qui comptent parmi les principaux solistes de ce siècle. La technique vocale évolua aussi vers une plus grande lisibilité de la ligne mélodique. Les effets virtuoses et les cascades ornementales furent ressentis comme superfétatoires et, sans disparaître, furent économisés. Notons que les chanteurs, à l'imitation de 'Abd al-Wahhâb, arbitre des élégances, suppriment plus drastiquement que les femmes les ornements du chant classique pour adopter un style presque dépouillé.

Riyâd al-Sunbâtî fera évoluer la chanson longue vers une langueur majestueuse, imposant définitivement le moule des trois ou quatre couplets précédés chacun d'une introduction instrumentale distincte et se fondant dans un refrain attendu comme une signature implacable, dans l'esprit fataliste de l'écriture de Râmî. Le compositeur offre des "plages de variation" que l'artiste peut utiliser ou refuser suivant son inspiration. A la fin des années cinquante, les concerts d'Umm Kulthûm deviennent inégaux : parfois, les strophes sont répétées interminablement sans une once de variation, parfois la transe la saisit, et elle consent à transfigurer la matière brute qui lui est donnée.

Il est certain que l'inflation de sections instrumentales dans la chanson longue visait à réaffirmer le rôle du compositeur face à l'interprète vedette. Cette intention devint évidente lorsque débuta la coopération entre Umm Kulthûm et son ancien rival 'Abd al-Wahhâb,

avec *anta 'umri* (Tu es ma vie), créée en 1964, et tout au long des sept autres chansons sentimentales longues qu'il composa pour elle jusqu'en 1972. La chanson longue devint un laboratoire de recherche musicale. 'Abd al-Wahhâb, mais aussi Balîgh Hamdî (mort en 1993), Muhammad al-Mawgî (1923-1995) et toujours Riyâd al-Sunbâtî tentaient de "gagner la partie" avant que la chanteuse ou ses épigones n'aient ouvert la bouche : les collages modaux se firent plus audacieux, des tentatives d'hétérophonie organisée (sans aller jusqu'à l'harmonie) se multipliaient, de nouveaux instruments pénétrèrent l'orchestre : accordéon pouvant jouer les intervalles arabes, orgue électrique, guitare électrique, cuivres. Cette musique tenait pourtant à conserver son arabité : les intervalles neutres étaient toujours utilisés, les modes turquisants si prisés dans les années trente furent délaissés, et les plagiats de musique occidentale se firent beaucoup plus discrets dans les années soixante-dix qu'à l'âge des tangos et valses cairotes des chansons de films.

Il faut aussi noter la multiplication des percussionnistes dans l'orchestre. Alors que le *raqqâq* assurait seul jusqu'aux années cinquante l'accompagnement rythmique de la chanson longue, la *darabukka*, le *duff* prennent place sur scène, la prise de son les privilégie aux dépens des instruments traditionnels du *takht*, et l'utilisation des cycles syncopés et dansants, y compris dans les sections chantées, devient courante. Muhammad 'Abd al-Wahhâb est le premier à importer cette dimension de *shakhla'a* (sensualité dansante, déhanchement mélodique) dans une musique qui se veut noble, afin de lui gagner un public plus jeune, et il est suivi par l'ensemble des compositeurs. La variété "sérieuse" est une musique festive, surchargée, presque gothique. Des chansons telles que *anta 'umrî* (1964) ou *el-hobb kollo* (Balîgh Hamdî, 1971) en sont de brillants exemples (cf. disque, exemple 23).

Au tournant des années soixante-dix, la plupart des grandes voix qui se sont fait connaître grâce à la chanson cinématographique, parviennent à convaincre les principaux compositeurs de leur écrire des "chansons longues" pour les concerts publics. La fête de *shamm al-nasîm* (qui célèbre le retour du printemps) devient l'occasion d'une rivalité entre les grandes voix qui présentent chacune des œuvres signées de 'Abd al-Wahhâb, Mawgî ou Balîgh Hamdî. Umm Kulthûm et 'Abd al-Wahhâb demeurent intouchables, mais se font imiter par l'ensemble des grandes voix du pays et la variété égyptienne vit un second âge d'or. Compositeurs et chanteurs n'ont pas le sentiment de produire une musique de consommation courante, mais d'œuvrer dans l'optique de la conservation et de la postérité.

Les chansons longues s'imposent à travers le monde arabe comme le résultat final de l'évolution de la "musique arabe", presque résumée à sa dimension égyptienne (seules l'école des frères Rahbânî au Liban et la renaissance de l'opérette avec la chanteuse Fayrûz semblent proposer un modèle concurrent). S'il est difficile, dans la rigueur d'une analyse ethnomusicologique, de reconnaître en cette production autre chose qu'une musique de variété soignée et inventive jusqu'à la fin des années soixante-dix, il est fondamental de souligner que cette analyse ne coïncide aucunement avec le sentiment le plus répandu d'un bout à l'autre du monde arabe, et qui voit dans les œuvres tardives interprétées par Umm Kulthûm ou même 'Abd al-Halîm Hâfiz des créations qui méritent le statut de musique savante, au même titre que les *dôr*-s de l'école khédiviale.

Les différents tournants pris par la musique de grande diffusion égyptienne ne sont pas ressentis en termes de rupture, mais d'évolution et de transformation. Les musiciens regardent souvent la musique savante comme "ancienne" et non comme fondamentalement

différente de la variété, fixant arbitrairement aux années soixante la frontière entre ce qui est digne d'être interprété par les formations de conservatoire et ce qui ne l'est pas. Remarquons avec Salwa El-Shawan (1979, 129) que "de nombreux compositeurs et instrumentistes qui étaient engagés dans la production de variété *(al-mûsîqä al-shâ'i'a)* pour la radio étaient néanmoins impliqués dans la production de musique savante *(al-mûsîqä al-'arabiyya)* dans d'autres contextes".

L'adoption par l'ensemble des chanteurs du modèle de la chanson longue ('Abd al-Halîm Hâfiz, Nagât, Fayza Ahmad, Warda...) aura été rendue possible par la collaboration Umm Kulthûm-'Abd al-Wahhâb, qui donne une caution de "modernité" à ce modèle et y introduit une plus grande variété rythmique, une plus grande versatilité dans les changements de modes, et des phrases mélodiques toujours plus simples et plus reproductibles. De même qu'à la grande époque de la comédie musicale filmée, des artistes venus d'autres parties du monde arabe devaient passer par Le Caire pour acquérir la gloire, des chanteuses libanaises, syriennes ou maghrébines viennent s'installer dans la capitale égyptienne et interprètent des chansons longues en dialecte égyptien, en adoptant délibérément des poses "kulthûmiennes" dans leur interprétation : orchestre sans partitions, répétition des couplets avec tentatives de variations, robe, bijoux, mouchoir et gestuelle de la diva sont largement copiés. Le répertoire intermédiaire des années quarante et cinquante devient un matériau pédagogique, les hommes apprenant le chant à partir des disques de 'Abd al-Wahhâb et les femmes à partir d'Umm Kulthûm. Alors que le souvenir de leur formation à la musique savante permit aux plus grands de transcender les facilités des pièces qu'ils interprétaient, le "second rang" des interprètes considéra comme des modèles suprêmes des pièces qui étaient déjà tissées de compromis. Avec les disparitions consécutives de Farîd al-Atrash (1974), Umm Kulthûm (1975), 'Abd

al-Halîm Hâfiz (1978), puis ultérieurement des compositeurs 'Abd al-Wahhâb (1991), Balîgh Hamdî (1993) et Muhammad al-Mawgî (1995), l'épuisement du discours poétique comme musical guettait le genre, et la chanson longue mourut à la fin des années quatre-vingt.

Rares furent les propositions de modèles alternatifs à ce courant dominant. L'association cahotique entre le chanteur aveugle Shaykh Imâm (1918-1995) et le poète de langue dialectale Ahmad Fu'âd Nigm (1929), n'en est que plus remarquable. Revendiquant la filiation avec les duos Sayyid Darwîsh-Badî' Khayrî et Zakariyyâ Ahmad-Bayram al-Tûnisî, ces deux artistes proposèrent une chanson engagée, à la fois ironique et déchirée par les compromissions politiques de l'Egypte après la défaite de 1967 et l'*infitâh* sadatienne. La poésie sensuelle et rebelle de Nigm participe d'une longue tradition égyptienne du libelle, mais la nouveauté fut de considérer ce registre comme apte à être chanté et non simplement lu, renouant ainsi avec la veine des opérettes et des *taqtûqa*-s des années vingt dans une perspective plus militante. Simplement accompagné de son luth et d'un percussionniste comme pour une soirée entre amateurs, le *shaykh* parvint à faire circuler ses chants contestataires à travers le pays et le Moyen-Orient sans jamais obtenir de la censure le droit d'éditer une cassette commerciale et sans jamais passer sur les ondes. La voix du Shaykh Imâm est celle d'un compositeur et non d'un *mutrib*, juste, âpre et sans apprêt, mais ses compositions sortent des moules imposés pour épouser la poésie et la servir sans répétitions inutiles et sans *tarab* facile.

Musique du prolétariat urbain et "dance music" cairote

La chanson sentimentale longue ou "moyenne" (une quinzaine de minutes), la chanson cinématographique et l'ensemble de la production musicale "noble" depuis les années quarante occupent la quasi-totalité de l'espace musical dans les médias égyptiens à partir des années soixante-dix, figeant le temps et les genres. Créée en 1976

après la mort d'Umm Kulthûm, la station de radio qui porte son nom diffuse encore chaque jour à dix-sept heures un concert de la "Dame", suivi de pièces de variété enregistrées entre les années quarante et quatre-vingt en suivant un ordre immuable des interprètes : Umm Kulthûm, puis 'Abd al-Wahhâb, puis Farîd al-Atrash, puis Nagât, puis 'Abd al-Halîm Hâfiz. Seuls les chants religieux ou patriotiques, généralement interprétés par ces mêmes vedettes de la chanson sentimentale, avaient aussi largement droit de cité sur les ondes nationales, tandis que la musique savante (sous sa forme réorchestrée) et la musique populaire se voyaient ramenées à la portion congrue, dans des programmes réservés aux amateurs. En réaction, une musique "populaire", urbaine, prolétarienne et parfaitement distincte de la musique populaire "folklorique" se diffusa par le biais de la cassette, qui supplanta définitivement le microsillon dans la seconde moitié des années soixante-dix, en même temps que des dizaines de compagnies d'enregistrement privées apparaissaient (El-Shawan, 1987, 33-37). Le chanteur Ahmad 'Adawiyya, ancien mécanicien, obtint un succès considérable sous l'ère sadatienne (en dépit du mépris affiché des classes les plus cultivées) avec ses chansons très courtes, aux textes absurdes, humoristiques ou simplement évocateurs des difficultés de la vie quotidienne dans la plus grande métropole d'Afrique. Doté d'une voix puissante, d'un accent gouailleur et d'une technique vocale empruntée aux chanteurs de *mawwâl*-s ruraux rompant avec le timbre doucereux ou susurré des imitateurs de 'Abd al-Wahhâb, il alterne chant non mesuré et ritournelles saccadées, construites sur des phrases mélodiques très simples, dans les genres *bayyâtî, râst, sabâ* et *sîkâh*, genres de base de la musique populaire rurale. Mais l'accompagnement est assuré par un orchestre de professionnels travaillant souvent dans les grands hôtels de la capitale lors des spectacles de danse orientale, comprenant des orgues électriques, des accordéons et surtout des percussions imposant un tempo très rapide de la *wahda we noss*.

Umm Kulthûm, lors d'une tournée au Maroc en 1967.

La nouveauté séduit ou agace, les émules se multiplient et les nouvelles générations de chanteurs aspirant à la reconnaissance médiatique tentent à la fin des années quatre-vingt un compromis qui donnera ce produit commercial que l'Occident désigne parfois sous le vocable de *"geel music"*, inconnu des Egyptiens qui lui préfèrent simplement *aghânî shabâbiyya* (chansons pour les jeunes) (cf. disque, exemple 26). Le terme est symptomatique d'un cloisonnement par classe sociale et tranche d'âge des goûts musicaux. Le jeune compositeur libyen Hamîd al-Shâ'irî, qui a développpé cette esthétique de *"dance music"*, exerce une influence notable sur sa génération. La frontière est parfois floue entre ce que la presse désigne comme "chansons pour les jeunes", finalement agréées par les radios et télévisions au tournant des années quatre-vingt-dix, et ce qu'on appelle avec mépris *aghânî hâbita* (chansons décadentes), réservées au prolétariat urbain. Les deux fonctionnent sur des formules mélodiques simplifiées et une utilisation forcenée des deux rythmes de danse *maqsûm* et *malfûf*, joués à la fois par des percussionnistes et des synthétiseurs. La différence tient essentiellement aux textes, plus relevés dans la "chanson jeune" mais sans doute moins inventifs, et à la technique vocale, maîtrisée et charmeuse chez les chanteurs "respectables" ('Amr Diyâb, Ihâb Tawfîq), crieuse, déchirante et ruralisante chez les chanteurs "populaires" (Hasan al-Asmar).

Pour ne pas disparaître, les derniers tenants de la "chanson longue" égyptienne (l'Algérienne Warda, la Syrienne Mayyâda al-Hinnâwî, l'Egyptien Hânî Shâkir) furent contraints au début des années quatre-vingt-dix à se convertir à cette *dance music* qui a su faire oublier à la jeunesse moyen-orientale la musique de divertissement européenne, qui gagnait du terrain à l'époque où le modèle kulthûmien monopolisait les ondes. Il demeure que la musique de danse et les boîtes à rythmes sont désormais l'unique production distribuée par la puissante industrie égyptienne du spectacle. Bien qu'elle soit légère, agréable et bien fabriquée, sa répétitivité, son manque de créativité et sa domination encore indiscutée inquiètent les tenants de la musique savante égyptienne. Entre la nostalgie de l'ère kulthûmienne, l'ignorance de l'ère khédiviale, la marginalisation du domaine savant et les récriminations sans cesse exprimées au sujet d'un présent insouciant de laisser une trace dans l'avenir, la musique égyptienne semble être entrée dans une de ses périodes de crise, précédant la phase prochaine du cycle si nilotique de la mort et de la résurrection.

Atelier d'un luthier, Le Caire.

CONCLUSION

Le pluriel employé dans le titre de cet ouvrage n'est pas un simple choix de musicologue ; reconnaître la diversité de la musique égyptienne représente aussi un enjeu pour la perpétuation d'un art qui fit tant pour le rayonnement culturel de l'Egypte au sein du monde arabe.

Le chant et la musique égyptiens n'ont échappé à aucun des débats visant à résoudre la dialectique de l'authenticité et de la modernité. Mais l'histoire musicale du XXe siècle est-elle bien celle d'une *évolution* ? Les temps ne sont plus à accepter une vision darwinienne de l'histoire des arts. C'est bien parce que l'observateur a le sentiment qu'en Egypte la musique de grande diffusion est parvenue à une impasse, qu'il faut rechercher en amont et aux franges de la production musicale médiatisée, le souvenir de traditions oubliées ou injustement méprisées.

Les idoles égyptiennes, qui personnifient la synthèse de la musique savante et de la musique populaire au XXe siècle (Sayyid Darwîsh, Muhammad 'Abd al-Wahhâb...), ne se laissent pas abattre facilement, et méritent d'ailleurs que leur génie soit reconnu. Seule leur sanctification hypothèque lourdement l'avenir. Lors d'un débat soulevé en 1992 dans la presse beyrouthine par le violoniste Nidaa Abou Mrad sur l'échec de ce qu'il nomme le "développement exogène" de la musique égyptienne depuis les années trente (*Al-Nahâr*, 8/5/1992, 14), le très sérieux musicologue Victor Sahhâb et les sommités du

métier musical au Proche-Orient volaient au secours du souvenir de Muhammad 'Abd al-Wahhâb en affirmant bien fort "l'endogénéité" de sa démarche moderniste et en assurant que le XXe siècle égyptien avait bien lui aussi généré une "musique classique arabe" (*Al-Hayât*, 17/5/1992, 15). Toute critique feutrée des occidentalisations de surface engagées par Sayyid Darwîsh est trop souvent comprise comme une apologie indirecte du passéisme, voire du néocolonialisme. La presse et la musicologie "officielle" tiennent un discours normatif sur ce que devrait être la musique arabe, et redoublent d'attaques moralisatrices contre les textes de la variété populaire ou prolétaire contemporaine, confondant allègrement valeur littéraire et musicale. Plus gravement, ils oublient qu'une musique de pur divertissement a naturellement droit de cité dans une civilisation. Mais le temps d'une remise en question des choix esthétiques, lancés ou subis depuis soixante ans, n'a pas encore sonné.

On confond trop vite l'occidentalisation de surface que représentent quelques arpèges anecdotiques ou quelques mesures de rumba accompagnées au piano (qui ont acquis avec le temps un charme désuet), avec les très violents bouleversements esthétiques que traversa la musique de grande diffusion en Egypte à partir des années trente. Une génération de musiciens, chanteurs et paroliers enrôlés par l'industrie du spectacle se lancèrent sans retenue dans une triple aventure : séduire la bourgeoisie cultivée, maintenir un contact avec la jeunesse par la simplification mélodique, et enfin affirmer sa place dans le "village mondial" en intégrant superficiellement des modes occidentales déjà bien souvent superficielles. Cette génération parvint, par le prestige de sa réputation, de sa formation, de ses soutiens dans les milieux intellectuels et nationalistes, et par la force de ses ambitions, à faire admettre que la musique n'exigeait pas forcément un apprentissage de l'auditeur. La musique savante égyptienne cessa de réclamer effort et initiation ; elle se mit à la portée de tous.

Les musiciens de cette génération, disparue à la fin des années soixante-dix, étaient des pionniers dans la vulgarisation d'un art élitiste. Ces géants furent les derniers à se former à l'école du *tagwîd*, de l'*inshâd dînî*, des *adwâr* et des *qasîda*-s du répertoire médiéval qui, à peine redécouvertes, furent à nouveau enterrées. Ces formes étaient encore vivantes, ils en firent un patrimoine. Dans la notion de *turâth* (patrimoine), seule a subsisté la dimension de répertoire ; l'idée qu'un répertoire est intimement lié à une stylistique n'a pas survécu. Or, en arabe, une seule lettre sépare *turâth* de *turâb* (poussière)... Sûrs de leur formation, les grands artistes du XXe siècle firent de leur vulgarisation un coup d'éclat. Le drame des artistes actuels est de prendre comme référence savante cette vulgarisation, de faire à leur tour entrer dans le patrimoine, des tentatives heureuses de s'accrocher au siècle. Mais l'imitation de la vulgarisation n'a qu'un nom : le vulgaire.

Il est temps de procéder à une double mise en question : la musicologie occidentale ne peut plus se contenter de regarder la production de grande diffusion égyptienne comme une simple musique de variété ; elle doit intégrer la vision qu'ont les Egyptiens de la valeur de leur musique et les espoirs qu'ils ont placés dans sa modernisation. En outre, réhabiliter des expressions différentes et reconnaître que la musique arabe n'est pas *une*, est nécessaire à la renaissance de la musique savante en Egypte.

Depuis plus de soixante ans, le legs esthétique de l'école de la *Nahda* est ignoré, rejeté dans les ténèbres de l'âge colonial, présenté comme une simple matière brute à partir de laquelle la génération qui accompagna l'indépendance et la construction nationale put offrir un habit de lumière à la musique égyptienne. Or, le bilan de l'école savante ancienne comme celui des traditions religieuses et rurales n'est pas moins riche : quiconque a connu l'ivresse qui s'empare de l'auditeur quand Umm Kulthûm décide de se plonger dans une variation, ne peut qu'éprouver une ivresse

tout aussi capiteuse dans une école ancienne tout entière dédiée à l'exploration, à la variation, au *tarab*. Quiconque vibre à la psalmodie d'al-Minshâwî ou se grise dans les transes d'un *maddâh*, sait que c'est au sein de ces pratiques que réside une composante essentielle de l'art musical égyptien. Quiconque apprécie la poésie arabe ne peut que savourer ces moments où le *mutrib*, jouant sur la polysémie d'un poème, décide d'en faire miroiter les latences. Quiconque connaît les crispations identitaires qui accablent désormais les sociétés arabes et qui se résument trop souvent à l'imposition d'un ordre moral, ne peut que respirer avec plaisir l'air de liberté qui souffla pendant une décennie sur la *taqtûqa*...

La nostalgie n'a pas de sens pour qui n'a point connu une période et ses contradictions. Mais peut-être le prochain âge adulte de la musique égyptienne (et plus encore de la florissante industrie qui en vit) consistera-t-il à admettre qu'il n'y a d'avenir que dans la pluralité. Il y a de la place, à côté de l'actualité, pour les traditions délaissées. Certains principes font l'essence même de l'esthétique musicale égyptienne : liberté interprétative du chanteur, richesse de l'ornementation, hétérophonie de l'accompagnement instrumental. Il ne s'agit pas d'y revenir, mais de comprendre que ces principes laissent toute latitude d'invention pour une modernité musicale arabe du XXe siècle.

ANNEXES

MODES ET RYTHMES DANS LA MUSIQUE ÉGYPTIENNE

LA GAMME ARABE MODERNE

Cet exposé des principaux modes utilisés dans la musique savante ou de variété adopte, à fins pédagogiques et conventionnelles, des notions simplificatrices et arbitraires (demi-ton, quart de ton) qui ne rendent compte qu'imparfaitement de la subtilité des intervalles utilisés dans cette musique. La gamme découpe l'octave en vingt-quatre intervalles d'un "quart de ton" et donne à chaque degré un nom distinct sur deux octaves (notons que la référence aux termes du solfège occidental est constante chez les praticiens depuis les années trente : ils utilisent alternativement ou concurremment les deux systèmes). Le degré le plus bas *(yakâh)* n'était pas absolu au XIXe siècle et représentait la note la plus basse produite par le chanteur. Au XXe siècle, le degré s'est fixé et équivaut au *sol.* Chanteurs et instrumentistes altèrent parfois la nature des degrés en fonction du mode de la mélodie : à titre d'exemple, le degré ***kurdî*** dans le mode ***kurdî*** diffère de ce même degré dans le mode ***nahâwand*** ; c'est en cela que la notion de "quart de ton" n'est qu'un raccourci pédagogique. Les degrés fondamentaux de la gamme sont les degrés constitutifs du mode ***râst*** : on les nomme du terme persan *parda.* Les *parda*-s sont séparées entre elles d'un ton ou d'un intervalle neutre pouvant être ramené à trois quarts de ton. Ces degrés sont notés en gras dans le tableau de la gamme, ci-après. Certains degrés intermédiaires utiles dans la formation des modes courants sont nommés *'araba* (il y a nécessairement une *'araba* entre deux *parda*-s). Ces degrés sont notés en plein dans le tableau. Enfin, les degrés mineurs, utilisés dans des modes plus rares ou lors des transpositions,

portent le nom de la *'araba* qu'ils entourent, précédé des termes persans *nim* (sous) ou *tik* (sur). Ils figurent en italique dans le tableau.

Sont représentés en gras les degrés fondamentaux de la gamme arabe, en italique, les degrés complémentaires :

24	*tik higâz*		**49**	**ramal tûtî**	**sol**
23	higâz sabâ	fa #	*48*	*gawâb tik higâz*	
22	*nim higâz*		47	gawâb higâz	fa #
21	**gahârkâh**	**fa**	*46*	*gawâb nim higâz*	
20	*tik bûsâlîk*		**45**	**mâhûrân**	**fa**
19	bûsalîk	mi	*44*	*gawâb tik bûsâlîk*	
18	**sîkâh**		43	gawâb busâlîk	mi
17	kurdî	mi b	**42**	**buzurg**	
16	*nim kurdî*		41	sunbula	mi b
15	**dûkâh**	**ré**	*40*	*nim sunbula*	
14	*tik zirkûlâh*		**39**	**muhayyar**	**ré**
13	zirkûlâh	do #	*38*	*tik shahnâz*	
12	*nim zirkûlâh*		37	shahnâz	do #
11	**râst**	**do**	*36*	*nim shahnâz*	
10	*tik kâwisht*		**35**	**kerdân**	**do**
9	kâwisht	si	*34*	*tik mâhûr = tik nihuft*	
8	**'irâq**		33	mâhûr = nihuft	si
7	'agam 'ushayrân	si b	**32**	**awg**	
6	*nim 'agam 'ushayrân*		31	'agam	si b
5	**'ushayrân**	**la**	*30*	*nim 'agam*	
4	*tik qabâ hisâr*		**29**	**husaynî**	**la**
3	qabâ hisâr	la b	*28*	*tik hisâr ≈ shûrî*	
2	*nim qabâ hisâr*		27	hisâr ≈ shûrî moderne	la b
1	**yakâh**	**sol**	*26*	*nim hisâr*	
			25	**nawâ**	**sol**

LES MODES

C'est, depuis les années trente, le terme arabe *maqâm* qui s'est imposé pour désigner le "mode" musical (par convention, nous considérerons

que les deux termes sont synonymes). Un mode se définit par trois éléments :

– son degré-plancher (la "fondamentale"),

– la succession des intervalles qui le composent, du degré-plancher à une ou deux octaves au-dessus,

– la hiérarchie des degrés et les habitudes de traitement. On se contentera d'indiquer ici les grandes familles modales ; il est possible de poursuivre une classification infinie donnant un nom à chaque transposition, chaque nuance dans la construction. Dans les faits, les praticiens pensent en termes de grandes catégories au sein desquelles ils exécutent des parcours nuancés qu'ils ne songent pas à théoriser. Actuellement, l'enseignement de la musique utilise la notion de "genres" *(gins)*, courante chez les théoriciens médiévaux et chez les musiciens levantins, mais inconnue en Egypte avant le Congrès du Caire de 1932. Les modes sont ainsi considérés non comme des échelles, mais comme l'imbrication de sous-ensembles qui se lient de façon consécutive, conjonctive ou disjonctive, et permettent de générer en théorie une multitude de formules modales que la pratique confirme ou rejette. Un mode ressemble donc à un "immeuble", caractérisé par un "plancher", un "rez-de-chaussée" (le premier genre), un premier étage (le second genre), possédant lui-même un plancher, des étages supérieurs et un sous-sol.

Les genres de base

Un genre se compose d'une succession d'intervalles, indépendamment du degré sur lequel il repose. Ces intervalles sont ici définis en fractions approximatives du ton. La mention + ou – ajoutée à la fraction traduit une nuance manifeste de l'intervalle, de l'ordre du comma. Nous considérerons ici les genres comme tricordes, tétracordes ou pentacordes.

a) genres à seconde majeure ou mineure :

|	1	|	1	|	1/2	|	*'agam*
|	1	|	1/2	|	1	|	*nahâwand*
|	1/2	|	1	|	1	|	*kurdî*
|	1/2	|	1	|	1/2	|	*sabâ zamzama*

b) genres à seconde "neutre" :

|	1	|	3/4	|	3/4	|		*râst*
|	3/4	|	3/4	|	1	|		*bayyâtî*
|	3/4	|	3/4	|	1/2	|		*sabâ*
|	3/4	|	1	|				*sîkâh*

c) genres à seconde augmentée :

|	1	|	1/2	|	3/2	|	1/2	|	*nawâ athar*
|	1/2	|	3/2	|	1/2	|			*higâz moderne*
|	1/2+	|	3/2 –	|	1/2	|			*higâz gharîb*

Les principaux modes

D'un point de vue statique, le *maqâm* est une combinaison d'au moins deux genres. Le genre-plancher, placé sur le degré fondamental du mode, généralement dans le registre bas-medium, définit sa famille de rattachement. Il constitue le "tronc" *(gidh')* du mode. Le second genre, sorte de "premier étage", est la "branche" *(far')*. Il est placé sur un degré pivot, nommé *ghammâz*, qui peut être le dernier degré du premier genre (construction consécutive), ou bien l'avant-dernier (construction imbriquée), ou bien encore être placé un ton au-dessus (construction disjonctive). Il est parfois possible de considérer un même *maqâm* comme une construction consécutive, imbriquée ou disjonctive, en distinguant plusieurs genres. C'est le choix de l'interprète qui permet de faire ressortir l'un des genres virtuels de l'échelle modale. Il est courant qu'une mélodie utilise tour à tour les degrés de l'échelle comme plancher d'un développement, faisant chatoyer les diverses couleurs possibles. Le terme *gudhûr* désigne le sous-sol du mode, *gidh'* le premier genre, placé sur la fondamentale-*qarâr*, *far'* désigne le second genre, placé sur le *ghammâz*, et *gawâb* l'un des genres aigus possibles. (Congrès, 1933 ; Salâh al-Dîn, 1950 ; Marcus, 1989.) Voir pages 154-155.

Une dizaine de formules sont couramment employées en Egypte, les autres sont réservées au riche répertoire des *muwashshah*-s. Certains éléments constitutifs de la *wasla*, instrumentaux ou vocaux, et certaines sections de l'*ughniya* moderne ne sont soumis à aucune contrainte cyclique. Ces parties sont dites *mursala* (flottantes) ou *sâ'iba* (affranchies). Il s'agit, jusqu'aux débuts du XXe siècle, de pièces mélodiquement improvisées. A partir des années trente apparaîtront des mélodies *mursala* et composées, soit qu'il s'agisse de genres modernes, débordant le cadre de la *wasla* d'époque khédiviale, soit de la fixation de certaines interprétations des grands maîtres, figées par le 78 tours. Dans les pièces vocales, c'est la prosodie du vers qui imprime partiellement son rythme au chant, tandis que les instruments se basent sur une pulsation implicite et irrégulière dont ils sont les seuls maîtres, suivant les modalités de l'esthétique du *taqsîm*.

Les séquences organisées en fonction d'une pulsation structurée sont dites *mawzûna* (mesurées) ou *muwaqqa'a* (frappées). Le cycle rythmique devient alors "directement informateur de la mélodie" (Vigreux, 1985, 17), ce qui signifie que le compositeur, ou l'interprète improvisateur, se doit de respecter scrupuleusement les accentuations liées au cycle qu'il emploie, le rythme de la mélodie ne pouvant aucunement s'en échapper. Le cycle peut être simplement observé par l'instrumentiste ou le chanteur, ou explicitement exécuté par un instrument. Cet accompagnement est parfois exclusivement mélodique, un instrument assurant un ostinato, ou le plus souvent complété par le ou les percussionnistes.

Un cycle se définit par une alternance déterminée de silences et de frappes des deux catégories pouvant être jouées sur le *riqq*, la *darabukka* ou autre instrument de percussion.

Dum et *tak* sont les deux représentations phoniques associées dans la musicologie arabe aux temps forts et faibles du cycle. Le *dum* est le son grave obtenu en frappant la peau dans la partie périphérique du *riqq* ou au centre de la *darabukka* (noté D). Le *tak* est le son clair obtenu en frappant le cadre, le centre ou les cymbalettes du *riqq* ou bien le bord de la *darabukka* (noté T). Le silence, enfin, peut être sujet à ornementation (noté S) ou neutre (noté S'). La succession ordonnée des *dum*, des *tak* et

maqâm	gudhûr	**qarâr**	**gidh'**	**far'**	gawâb
'agam		**'ushayrân**	**'agam**	**'agam/gahârkâh**	'agam/'agam
gahârkâh	râst/râst	**gahârkâh**	**gahârkâh**	**râst/kardân**	'agam/mâhur
nahâwand	'agam/yakâh	**râst**	**nahâwand**	**kurdî/nawâ**	nahâwand/kardân
nahâwand kabîr	'agam/yakâh	**râst**	**nahâwand**	**higâz/nawâ**	nahâwand/kardân
'ushshâq misrî	bayyâtî/'ushayrân	**dûkâh**	**nahâwand**	**bayyâtî/husaynî**	nahâwand/muhayyar
kurdî	nahâwand/yakâh	**dûkâh**	**kurdî**	**nahâwand/nawâ**	kurdî/muhayyar
higâzkâr kurdî	nahâwand/yâkâh	**râst**	**kurdî**	**nahâwand/gahârkâh**	kurdî/kardân
râst	râst/yakâh	**râst**	**râst**	**râst/nawâ**	râst/kardân
sûznâk	râst/yakâh	**râst**	**râst**	**higâz/nawâ**	nahâwand/kardân
dilnishîn		**râst**	**râst**	**râst/nawâ**	râst/kardân
				sabâ/husaynî	higâz/kardân
bayyâtî	râst/yakâh	**dûkâh**	**bayyâtî**	**nahâwand/nawâ**	bayyâtî/muhayyar
bayyâtî shûrî	râst/yakâh	**dûkâh**	**bayyâtî**	**higâz/nawâ**	bayyâtî/muhayyar
bayyâtî husaynî	bayyâtî/'ushayrân	**dûkâh**	**bayyâtî**	**bayyâtî/husaynî**	bayyâtî/muhayyar
sabâ	bayyâtî/'ushayrân	**dûkâh**	**sabâ**	**higâz/gahârkâh**	'agam/'agam
					nawâ athar/'agam

maqâm	gudhûr	**qarâr**	**gidh'**	**far'**	gawâb
sîkâh	râst/râst	**sîkâh**	**sîkâh**	**râst/nawâ**	sîkâh/buzurg
				râst/kardân	
huzâm	râst/râst	**sîkâh**	**sîkâh**	**higâz/nawâ**	sîkâh/buzurg
'irâq	râst/yakâh	**'irâq**	**sîkâh**	**bayyâtî/nawâ**	sîkâh/awg
				râst/kardân	
bastanîkâr	râst/yakâh	**'irâq**	**sîkâh**	**sabâ/dûkâh**	higâz/gahârkâh
higâz	râst/yakâh	**dûkâh**	**higâz**	**râst/nawâ**	nahâwand/muhayyar
				nahâwand/nawâ	
shahnâz	higâz/'ushayrân	**dûkâh**	**higâz**	**higâz/husaynî**	nahâwand/muhayyar
higâzkâr	higâz/yakâh	**râst**	**higâz**	**higâz/nawâ**	nahâwand/kardân
				nahâwand/gahârkâh	
zangarân	higâz/yakâh	**râst**	**higâz**	**'agam/gahârkâh**	
nawâ athar	higâz/yakâh	**râst**	**nawâ athar**	**higâz/nawâ**	nahâwand/kardân
nakrîz	râst/yakâh	**râst**	**nawâ athar**	**nahâwand/nawâ**	nahâwand/kardân

des silences fixe le squelette du rythme. La composition et le chant ne se préoccupent que de ce squelette, tandis que le remplissage des silences *(hashw)* est du seul ressort des percussionnistes. Un remplissage trop exubérant est incompatible avec les pièces savantes de l'école du XIXe siècle, le remplissage mélodique du chanteur ne pouvant être doublé d'un remplissage pléonasmatique des percussions. Dans la musique de variété, à l'opposé, la virtuosité est de rigueur. L'introduction d'une syncope (*ribat*, "liaison") ne saurait être considérée comme un simple effet ornemental : elle fait partie intégrante de certains cycles, et son adjonction à la *wahda* est caractéristique de certaines pièces de la *wasla*. (Congrès, 1933 ; al-Hilû, 1958 ; Vigreux, 1985.)

LA WAHDA ET SES DÉRIVÉS

wahda simple 4 /DS'/SS'/TS'/TS'/
(employé dans la *qasîda* mesurée)

wahda bi-ribât (syncopée) 4 /DS'/ST/S'S/TS'/ ou /DS'/ST/SS'/TS'/
(employé dans la *qasîda*, le *dôr*, la chanson moderne)

maqsûm ou *wahda we noss* 4 /DT/ST/DS/TS/ (tempo rapide)
(rythme de danse, employé dans le *dôr*, le *muwashshah*, la chanson moderne)

masmûdî saghîr 4 /DD/ST/DS/TS/ (tempo plus lent)
(rythme de danse, employé dans le *muwashshah*, la chanson moderne)

zaffa 4 /Dtt/TT/DT/TS
(rythme joué pour la procession nuptiale sur le *duff*, il est dans la chanson moderne une métaphore musicale du mariage ; T = tt)

masmûdi kabîr 8 /DS'/DS'/SS'/TS'/DS'/SS'/TS'/SS'/
(employé dans le *madhhab* du *dôr*, le *muwashshah*, la chanson moderne)

bamb 8 /DS'/ST/S'S/TS'/SS'/SS'/DS'/SS'/ ou
/DS'/ST/S'S/TS'/SS'/SS'/DS'/DS'/
(employé dans les *taqsîm*-s et les *layâlî*)

shiftetelli 8 /DS'/ST/S'S/TS'/DS'/DS'/TS'/SS'/
(cycle turc, employé pour la danse et, à partir des années quarante, dans les semi-improvisations vocales et instrumentales ; la frappe est doublée d'un ostinato instrumental caractéristique)

Autre cycles courants :

samâ'î t â'ir ou *saraband* 3 /D/T/T/
(employé dans le *samâ'î*, le *muwashshah* et la chanson moderne)

samâ'î dârig 3 /DS'/TT/TS'/
(employé dans le *samâ'î*, le *muwashshah*, certains *dôr*-s et la chanson moderne)

nawakht 7 /DST/DS/TT/
(employé dans le *muwashshah* et la chanson moderne)

aqsâq 9 /DS/TS/DS/TST/
(employé dans le *samâ'î*, le *muwashshah* et la chanson moderne)

samâ'î thaqîl 10 /DSS/TS/DD/TSS/
(employé dans le *samâ'î*, le *muwashshah* et la chanson moderne)

murabba' 13 /DTS/DS/SS/TS/TS/DS/
(employé dans le *muwashshah* et le *bashraf*)

mukhammas 16 /DSDS/DSSS/TSTS/DSSS/
(employé dans le *muwashshah*)

warashân 'arabî 16 /DS/TD/ST/DS/TT/DD/TS/TT/
(employé dans le *muwashshah*)

shanbar 24 /DTDD/TSTS/TTDS/TTDS/TSTT/DTST/
(employé dans le *muwashshah* et le *bashraf*)

GLOSSAIRE

ÂLÂTIYYA : nom formé à partir de *'âla*, instrument de musique. Désigne les instrumentistes.

ALMÉE (arabe : *'âlima*) : au XIXe siècle, chanteuse professionnelle interprétant un répertoire de chant de mariage destiné aux femmes, exceptionnellement aux hommes pour les artistes les plus renommées. Au tournant du siècle, l'almée citadine chante dans les salles publiques et se rapproche de l'entraîneuse, tandis que dans le domaine rural, le métier se perpétue jusqu'à nos jours.

ARGHÛL : famille de doubles clarinettes comprenant un tuyau-bourdon et un tuyau mélodique, employées dans la musique populaire rurale et accessoirement dans la musique de variété.

BALADÎ : populaire, campagnard. Se dit des musiques populaires, d'ensembles et d'instruments.

DARABUKKA : tambour de terre cuite, en forme d'entonnoir, recouvert d'une peau de poisson ou de chèvre. Actuellement, souvent remplacé par un pot de métal et une membrane de plastique ne nécessitant pas de chauffage pour tendre la peau.

DHIKR ou ZIKR : cérémonie religieuse musulmane, confrérique ou non, au cours de laquelle est évoqué le nom de Dieu et menant les participants à une transe. Le participant à un *dhikr* est dit *dhâkir* ou *dhikkîr*.

DÔR ou DAWR : au sens large, couplet. Au sens strict, forme musicale savante développée dans la seconde moitié du XIXe siècle, basée sur un poème dialectal en deux parties. La première partie *(madhhab)* est composée, la

seconde *(dôr)* est semi-composée et sert de canevas pour l'inventivité de l'interprète.

DÛLÂB : introduction musicale de quelques phrases mélodiques, mesurée sur le cycle *wahda* et durant une trentaine de secondes. Il en existe moins d'une dizaine pour chaque mode utilisé en musique savante ou rurale. Le *dûlâb* est remplacé en musique savante par une composition instrumentale à partir des années trente.

GHUSN : couplet dans une *taqtûqa* ou une chanson moderne.

HANK : échange responsorial entre le soliste et son chœur de deux ou trois *madhhabgî*-s dans le cadre d'un *dôr* ou d'un *muwashshah*, plus rarement d'une *taqtûqa*.

INSHÂD : terme générique désignant le chant religieux musulman, en dehors de la récitation coranique.

ISLÂH : mouvement politique, religieux, idéologique visant à la réforme de la société égyptienne face à la modernité occidentale dans une perspective endogène.

KAMÂNGA : ancien nom du violon persan, désignant actuellement le violon occidental.

LAYÂLÎ : chant libre ou mesuré suivant la nature de la pièce qu'il introduit ou conclut, nécessairement improvisé, sur les mots *"ya lêl ya 'ên"* (O nuit, O œil).

LÂZIMA : réplique instrumentale à une phrase mélodique chantée. Les *lâzima*-s sont improvisées par le *takht* et utilisent des clichés mélodiques dans la musique savante traditionnelle ; elles sont fixées et servent de pont entre phrases chantées, à partir des années trente.

MADHHAB : dans un *dôr*, c'est la première partie, entièrement composée. Dans une *taqtûqa*, c'est le refrain, par lequel s'ouvre la pièce.

MADHHABGÎ : l'un des deux ou trois choristes secondant le chanteur soliste dans le cadre de la musique savante. Les *madhhabgî*-s participent à l'interprétation des *muwashshah*-s, complètent le chant du soliste en tuilage dans la première section du *dôr*, et participent aux échanges en responsorial dans la seconde section du *dôr*.

MADÎH : poème en arabe classique ou dialectal composé à la gloire du prophète Muhammad ou d'un des saints populaires vénérés dans la vallée du Nil. Musicalement, c'est l'une des phases d'un *dhikr*.

MADDÂH : hymnode dans le domaine populaire, interprète un *dhikr* dans un cadre confrérique ou privé.

MAQÂM : synonyme de "mode musical", caractérisé par une fondamentale, une échelle et une tradition de traitement. (Voir annexes.)

MAWWÂL : dans le cadre populaire, poème en dialecte chanté sur une mélodie improvisée, non mesurée mais parfois accompagnée rythmiquement, ou bien long poème narratif sur mélodie improvisée et mesurée. Dans le cadre de la musique savante, chant en dialecte de cinq ou sept vers contenant généralement une paronomase, mélodie nécessairement non mesurée et improvisée par le chanteur.

MIZMÂR : famille de hautbois terminés par un pavillon conique, employés en musique rurale.

MODE : voir *maqâm*.

MONOLOGUE : terme emprunté au français et passé à l'arabe dans les années vingt-trente, désignant un chant composé et non mesuré en dialecte cairote. Chaque vers est placé sur une phrase mélodique distincte et les répétitions sont évitées. Dans les années vingt, le terme désigne le plus souvent un texte comique et socialement critique. A partir de la fin de la décennie, il s'agit de textes sentimentaux, modernistes dans leur composition.

MUGHANNÎ : chanteur.

MUNSHID : hymnode interprétant des chants religieux dans un contexte soufi ou non. Le terme est le plus souvent réservé au répertoire savant mais peut désigner aussi le chant religieux populaire rural.

MUTRIB (fém. *mutriba*) : chanteur soliste.

MUWASHSHAH : 1) type de poésie strophique née en Andalousie. 2) courte composition sur un poème *éventuellement* de type littéraire *muwashshah*, placée sur un cycle contraignant, chanté collectivement par le *takht* en ouverture d'un concert de musique savante.

NÂY : flûte de roseau à tuyeau ouvert tenue obliquement.

QAFLA : cadence conclusive, instrumentale ou vocale. Chaque musicien se doit de connaître un "répertoire" de *qafalât*-clichés mélodiques pour chaque famille modale, qu'il mêle et modifie pour créer une *qafla* originale.

QÂNÛN : cithare trapézoïdale en bois à 24 chœurs de cordes, pincées à l'aide d'un plectre-*rîsha*.

QASÎDA : littérairement, poème monorime et monomètre. Musicalement, tout texte chanté en arabe classique.

QASÎDA MURSALA : *qasîda* chantée sur une mélodie non mesurée, composée ou improvisée.

QASÎDA MUWAQQA'A : *qasîda* chantée sur le cycle *wahda* 4/4, sur une mélodie composée ou improvisée.

RABÂB, RABÂBA : viole à une ou deux cordes de crin frottées par un archet de crin, utilisée dans le registre populaire rural et remplacée par le violon occidental dans la musique savante.

RIQQ : tambourin sur cadre doté de dix paires de cymbalettes métalliques.

SALTANA : état de concentration, de maîtrise des intervalles et de domination du *maqâm* que doivent atteindre les instrumentistes et le soliste pour communiquer le *tarab* au public.

SHAYKH : se dit en Egypte de toute personne ayant suivi un enseignement religieux et, chez les musiciens, de tout interprète du répertoire religieux musulman. Au sens strict, c'est un diplômé de l'université al-Azhar. Au début du siècle, le *shaykh* revêt caftan et turban, contrairement à l'effendi vêtu à l'européenne et coiffé du tarbouche.

SIMSIMIYYA : lyre à cinq cordes tendues sur une boîte de résonance ronde et tenue verticalement par l'interprète. Accordée pentatoniquement en Nubie et dans la région d'Aswân.

SURÂDIQ : grande tente de toile chamarrée dressée à proximité des mosquées à l'occasion de fêtes ou d'enterrements.

TAKHT : ensemble de musique savante comprenant un *'ûd*, un *qânûn*, un violon, un *nây*, un *riqq*. Il s'étoffe à partir des années trente et admet violoncelle et contrebasse, voire clarinette et accordéon, puis se transforme en orchestre oriental.

TANBÛRA : voir *simsimiyya*.

TAQTÛQA : primitivement, chant de mariage des almées, composé d'un refrain et d'une multitude de couplets. Après la Première Guerre mondiale, forme de chanson légère commerciale avec un refrain et quatre couplets sur une même mélodie.

TAQSÎM : improvisation instrumentale dans un mode donné, non mesurée ou placée sur un cycle *(wahda, bamb, shiftetelli, dârig, aqsâq, samâ'î thaqîl)*. Le *taqsîm* introduit et conclut les différentes composantes de la *wasla*, mais tend à devenir un genre indépendant quand les instrumentistes parviennent au vedettariat dès l'ère du 78 tours. Le *taqsîm* moderne a évolué vers la longueur, a acquis son autonomie et ne se conçoit plus comme uniquement lié au chant.

TARAB : émotion et jouissance esthétique intenses ressenties par le public quand le chanteur et les instrumentistes sont possédés par la mélodie. Souvent lié à l'improvisation mélodique.

TAWSHÎH : *muwashshah* interprété dans le cadre religieux sans accompagnement instrumental. Le cycle est respecté par les choristes de la *betâna*, tandis que le soliste brode des variations hautement mélismatiques.

'ÛD : luth à caisse bombée et à cinq cordes, pincées à l'aide d'un plectre-*rîsha*. Instrument de la musique savante et de variété, plus rarement utilisé en musique populaire rurale.

WASLA : suite librement agencée par les interprètes de pièces dans un même mode, admettant l'exploration des modes connexes, alternativement instrumentales et chantées, dans le contexte savant profane ou religieux.

ZAGAL : initialement poème strophique en dialecte andalou ancien, puis terme générique donné à toute forme de poésie en toute langue dialectale arabe.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie indicative comprend les ouvrages cités dans le corps du texte et certains articles ou livres en langues européennes et en arabe permettant d'approfondir la question. On trouvera une bibliographie complète des ouvrages édités en Egypte sur le sujet dans "Les sources musicales égyptiennes" de Philippe Vigreux, *Cahiers bibliographiques* 12/13, Le Caire, CEDEJ, 1993. L'article de El-Shawan, 1994, propose une bibliographie plus complète des livres et articles en langues européennes.

GÉNÉRALITÉS

AHMAD AMÎN, *Qâmûs al-'âdât wa l-taqâlîd wa l-ta'âbîr al-misriyya (Dictionnaire des coutumes et des expressions égyptiennes)*, Matba'at lagnat al-ta'lîf, Le Caire, 1953.

EL-SHAWAN CASTELLO BRANCO (Salwa), "Aëgypten", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel, 1994.

GUETTAT (Mahmoud), *La Tradition musicale arabe*, Ministère de l'Education nationale, Paris, 1986.

JARGY (Simon), *La Musique arabe*, PUF (Que sais-je 1436), Paris, 1971.

LANE (Edward William), *An Account on the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 1860, reprint New York, Dover, 1973. Traduction arabe, Madbûlî, Le Caire, 1991.

SCOTT (Marcus), *Arab Music Theory in the Modern Period*, PhD, UCLA, Los Angeles, 1989.

The New Grove Dictionary of Musical Instruments, McMillan Press, London, 1984.

ZIEGLER (Christiane), *La Musique égyptienne* (Département des antiquités égyptiennes du Musée du Louvre), Paris, Musées nationaux, 1991 (Louvre, petit guide 62).

MUSIQUES POPULAIRES RURALES

ALEXANDRU (Tiberiu) et WAHBA (Emile), "La Musique populaire d'Egypte", texte d'accompagnement des disques Sono Cairo EST 52/53, Sono Cairo, Le Caire, 1967.

CACHIA (Pierre), "The Egyptian mawwâl", *Journal of Arabic Literature*, VIII, 1977, p. 77-103.

CONNELLY (Bridget), *Arab Folk Epic and Identity*, University of California Press, Los Angeles, 1986.

ELSNER (Jürgen), "Remarks on the big argûl", in *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 1, University of Illinois Press, Chicago, 1958/1979.

HICKMANN (Hans), *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne*, précédé d'un Rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la mélopée de la vallée du Nil, 1958/1979.

NÂHID AHMAD HÂFIZ, *Fann tarbiyat al-sawt wa 'ilm al-tagwîd (L'Education de la voix et la science de la cantillation)*, Maktabat al-anglo-misriyya, Le Caire, 1984.

POCHÉ (Christian), "Duff, Mizmâr, Rabâb, Rabâba, Simsimiyya, Tanbûra", in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 1984.

SAFWAT KAMÂL, *Al-ghinâ' al-sha'bî al-misrî (Le Chant populaire égyptien)*, Al-hay'a al-misriyya al-'âmma lil-kitâb, Le Caire, 1994.

SHILOAH (Amnon), "Arab music: Folk Music", in *Grove*

WEBER (Alain), "Les Musiciens du Nil", texte d'accompagnement du disque Ocora 558514, Ocora, Paris, 1976.

TRADITIONS MUSICALES RELIGIEUSES

ERIAN (Nabila Meleika), *Coptic Music: An Egyptian Tradition*, PhD, University of Maryland, 1986.

MÉNARD (René), "Tradition copte", in *Encyclopédie des musiques sacrées*, vol. 2, Labergère, Paris, 1969.

NELSON (Kristina), *The Art of Reciting the Qur'ân*, University of Texas Press, 1985.

POCHÉ (Christian), "Zikr and Musicology", *The World of Music*, vol XX/1, 1978, p. 59-71.

WAUGH (Earle H.), *The Munshidîn of Egypt: Their World and Their Song*, University of South Carolina, Columbia, 1989.

MUSIQUE SAVANTE

Kitâb mu'tamar al-mûsîqä al-'arabiyya, 1932 (Le Congrès de musique arabe du Caire de 1932), Dâr al-kutub al-wataniyya, Le Caire, 1933.

ABOU MRAD (Nidaa), "L'Imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur. Une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî", *Les Cahiers de l'Orient*, n° 24, 1991, p. 141-150.

'AJJÂN (Mahmûd), *Turâthunâ al-mûsîqî (Notre patrimoine musical)*, Talâs, Damas, 1990.

AL-HILÛ (Salîm), *Al-mûsîqâ al-nazariyya (La Musique théorique)*, Dâr maktabat al-hayât, Beyrouth, 1961.

BELLEFACE (Jean-François), "Turâth, classicisme et variété : les avatars de l'orchestre oriental au Caire au début du XXe siècle", *Bulletin de l'IFEAD*, 1990, p. 39-65.

DARWÎSH (Hasan), *Min agl abî Sayyid Darwîsh (Pour mon père Darwîsh)*, Al-hay'a al-misriyya al-'âmma Lil-kitâb, Le Caire, 1990.

FARUQI (Lois Ibsen al-), "Ornamentation in arabian improvisational music: a study of interrelatedness in the arts", *The World of Music*, XX-1, 1978, p. 17-28.

HIFNÎ (Mahmûd Ahmad al-), *Al-mûsîqä*, bi-mensuel, parution irrégulière, 1-14. dir., 1935.
Al-magalla al-mûsîqiyya, mensuel. dir., 1936-1941.
Al-mûsîqä wa l-masrah, mensuel. dir., 1947-1951.

KHULA'Î (Muhammad Kâmil al-), *Kitâb al-mûsîqî al-sharqî (La Musique orientale)*, Matba'at al-Tawfîq, Le Caire, 1904-1906.
Al-aghânî al-'asriyya (Les Chansons contemporaines), Matba'at al-Sa'âda, Le Caire, 1921-1926.

LAGRANGE (Frédéric), *Musiciens et poètes en Egypte au temps de la Nahda*, thèse de doctorat, Paris-VIII, 1994.

MOUSSALI (Bernard), "Archives de la musique arabe", vol 1. Livret d'accompagnement du CD Ocora C558678, Ocora, Paris, 1987.
"Congrès du Caire 1932". Livret d'accompagnement des deux CD BN/IMA APN 88-9/10, IMA/BN, Paris, 1988.
"L'école khédiviale" in *Les Cahiers de l'Orient*, n° 24, 1991, p. 175-184.

MUHAMMAD FÂDIL, *Al-shaykh Salâma Higâzî*, Matba'at al-Umma, Damanhûr, 1932.

POCHÉ (Christian), "De l'homme parfait à l'expressivité musicale, courants esthétiques arabes au XXe siècle", *Cahiers de musique traditionnelle*, 7/1994, p. 60-74.

RACY (Ali Jihad), *Musical Change and Commercial Records in Egypt 1904-1932*, PhD, University of Illinois, Urbana, 1977.
"Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire", *Le Congrès du Caire de 1932*, CEDEJ, Le Caire, 1992.

RIZQ (Qastandî), *Al-mûsîqä al-sharqiyya wa l-ghinâ' al-'arabî (La Musique orientale et le chant arabe)*, 4 volumes, s.d. (1936-1947), Al-matba'a al-'asriyya, Le Caire, s.d.

EL-SHAWAN CASTELLO BRANCO (Salwa), "The sociopolitical context of al-Musika al-'Arabiyyah", *Asian Music*, vol XII/1, 1979, p. 86-128.
Al musika al Arabiyyah : a category of urban music in Cairo, Egypt, 1927-1977, PhD, 1977, Columbia University, New York, 1981.
"Some aspects of the cassette industry in Egypt", *The World of Music*, XXIX-2, 1987, p. 32-48.

SALÂH AL-DÎN (Muhammad), *Mistâh al-'alhân al-'arabiyya (La Clé des modes arabes)*, Matba'at Ahmad Mukhaymar, Le Caire, 1950.

SAMIHA AL-KHÛLÎ, "Al-irtigâl wa taqâlîduhu fîl-mûsîqâ al-'arabiyya" (L'Improvisation et les traditions dans la musique arabe"), *'Alam al-fikr*, vol. VI, Ministère de la Culture, Koweit, 1975.

SHALFÛN (Iskandar), *Rawdat al-balâbil (Le Jardin des rossignols)*, revue mensuelle.dir., 1920-1927.

Taqrîr 'an hâlat al-mûsîqä al-misriyya (Rapport sur l'état de la musique égyptienne), Le Caire, 1922.

VIGREUX (Philippe), Actes du colloque tenu au Caire les 25-28 mai 1989. Première partie : *Les documents du premier Congrès sur la musique arabe*, CEDEJ, Le Caire, 1992 (ed. et rédac.).
La Darbouka, technique fondamentale et initiation aux rythmes arabes, Edisud, Aix-en-Provence, 1985.

REGISTRE HYBRIDE ET VARIÉTÉ

AZZAM (Nabil S.), *Muhammad Abd al-Wahhâb in Modern Egyptian Music*, PhD, UCLA, Los Angeles, 1990.

DANIELSON (Virginia), *Shaping Tradition in Arabic Song: The Career and Repertory of Umm Kulthûm*, PhD, University of Illinois, Urbana, 1991.

NI'MÂT AHMAD FU'ÂD, *Umm Kulthûm*, Al-hay'a al-misriyya al-'âmma lil-kitâb, Le Caire, 1983.

PIGNOL (Armand), *L'Extase et le transistor : la chanson égyptienne*, CEDEJ , Le Caire, 1986 (Dossier 2/86).
"Formation et évolution de la chanson de variété en Egypte", *Journées d'études arabes*, Association des arabisants/IMA, Paris, 1986.

SAHHÂB (Victor), *Al-sab'a al-kibâr fî l-mûsiqä al-'arabiyya al-mu'âsira (Les Sept Grands de la musique arabe contemporaine)*, Dâr al-'ilm lil-malâyîn, Beyrouth, 1987.

SAHHÂB (Ilyâs), *Difâ'an 'an al-ughniya al-'arabiyya (Défense de la chanson arabe)*, Al-mu'assasa al-'arabiyya lil-dirâsât wal-nashr, Beyrouth, 1980.

VIGREUX (Philippe), "Esquisse d'une chronologie du réformisme musical en Egypte", *Les Cahiers de l'Orient*, 24, 1991, p. 190-205.

DISCOGRAPHIE

On trouvera ici en priorité les disques compacts (CD) disponibles sur le marché français. Ces produits se trouvent chez les grands disquaires de Paris et de province et, pour le répertoire de variété, dans les magasins spécialisés dans la musique arabe. Figurent également quelques références de disques 33 tours non réédités (LP) ainsi que de cassettes (C). Les dates d'enregistrement et de production ne sont pas toujours connues.

MUSIQUES POPULAIRES

RÉPERTOIRE PROFANE

La Musique populaire d'Egypte, anthologie de Tiberiu Alexandru : E. A. Wahba (enregistré en 1966, prod. 1967, non réédité), LP Sono Cairo, EST 52/53.
Music of the Nile Valley (réédition d'enregistrements des *Musiciens du Nil* par Alain Weber), CD Lyrichord , LYRCD 7355.
Les Musiciens du Nil (*Karnak*) (enregistrement d'Alain Weber, 1976), LP Ocora Radio France 558514.
Les Musiciens du Nil (Garagos) (enregistrement d'Alain Weber, 1977, prod. 1979), LP Ocora Radio France 558525.
Beduin Music of Southern Sinai (enregistrement d'Amon Shiloah, prod. 1978), LP Folkways Ethnics FE 4204.
Congrès du Caire 1932, (enregistrement 1932, prod. 1988). Exemples du répertoire populaire dans le CD 1 ; CD IMA/BN APN 88-9/10.
Hifnî Ahmad Hasan : Shafîqa wa Mitwallî, C Nefertiti.

RÉPERTOIRE RELIGIEUX

Sheikh Ahmad Barrayn, Sufi songs (enregistrement d'Alain Weber, 1994), CD WMD-Long Distance 332-592323.
Yasîn al-Tuhâmî, C Aida phone 14/81.

CHANT ET MUSIQUES RELIGIEUSES

PSALMODIE CORANIQUE

Très nombreux CD, cassettes innombrables, citons :
Le Saint Coran/Cheikh Abdel Basset Abdelsamad, CD Club Disque arabe AAA 050.
Coran/Shaykh Taha al-Fashnî, CD Cairophon CXGCD 639.

DHIKR, INSHÂD

Egypte, l'ordre Chazili "al-Tariqa al-Hamidiyya al-Chaziliyya" (enr. Festival de Rennes, 1981), CD Arion ARN 64211.
Musique traditionnelle d'Egypte (origine non spécifiée), CD Musiques du Monde 82482-2.

MUSIQUE SAVANTE

RÉÉDITIONS DE 78 TOURS SUR CD

Archives de la musique arabe, vol 1 (Egypte et Syrie, prod. 1987), CD Ocora Radio France HM CD 83.
L'Age d'or de la musique égyptienne (Instrumental, prod. 1991), CD Club Disque arabe AAA 043.
Shaykh Yûsuf al-Manyalâwî (prod. 1993), CD Club Disque arabe AAA 065.
'Abd al-Hayy Hilmî (prod. 1994), CD Club Disque arabe AAA 075.
Shaykh Salâma Higâzî (prod. 1994), CD Club Disque arabe AAA 085.
Shaykh Sayyid Darwîsh (prod. 1995), CD Club Disque arabe AAA 096.
Shaykh Abû al-'Ilâ Muhammad (prod. 1995), CD Club Disque arabe AAA 114.
Oum Kaltsoum, vol 1/2/3 (enr.1924-1931, répertoire savant), CD Club Disque arabe AAA 005/13/14.

Mohamed Abdelwahab, vol 1/2/3 (enr. 1920-1928, répertoire savant), CD Club Disque arabe AAA 011/13/14.

RÉINTERPRÉTATIONS MODERNES

Taqasim and Layali Cairo Tradition (enregistrement, 1978), LP Unesco/ GREM DSM 010.
Nidaa Abou Mrad, Musique de la Nahda (prod. 1995), CD Byblos, BL CD1000.
Aicha Redouane et al-Adwar (réinterprétation du répertoire savant par une chanteuse marocaine, prod. 1993), CD Ocora C 560020.

RÉPERTOIRE INTERMÉDIAIRE ET DE VARIÉTÉ : 1920-1995

1920-1945

Cafés-chantants du Caire, vol 1 (*taqâtîq* 1912-1926, prod. 1995), CD Club Disque arabe AAA 099.
Om Kalsoum : El Awela Fel Gharam (1944), CD Sonodisc 000125.
Om Kalsoum : Ahl El Hawa (1944), CD Sonodisc 000114.

CHANSONS DE FILMS 1940-1970

Mohamed Abdelwahab, vol 4 à 10, CD Club Disque arabe AAA 015 à 021.
Asmahân, vol 1/2/3, CD Club Disque arabe AAA 004/049/059.
Farid El Atrache Eternal song, 1 et 2, CD Cairophon CXGCD 650/651.
Farid El Atrache : Ya bou dahka/ habib el alb, CD Voice of Lebanon VLCD 000530/541.
Leila Mourad, the best of, CD Cairophon CXGCD 650/651.
Faiza Ahmed : Sit el habayeb, CD Cairophon CXGCD 628.
Abdelhalim Hafez : B.O. Abî Fouk Chagara (1972), CD Soutelphan GSTPCD 522.

CHANSON LONGUE D'UMM KULTHÛM

Om Kalsoum : Anta Oumri (1964), CD Sonodisc 000102.
Om Kalsoum : Fakkarouni (1966), CD Sonodisc 000126.
Om Kalsoum : Al Atlal (1966), CD Sonodisc 000101.

CHANSON LONGUE ET MOYENNE D'AUTRES INTERPRÈTES

Abdelhalim Hafez : Kariat el fengan (1977), CD Soutelphan GSTPCD 502.
Fayza Ahmad : khalina nansa elli fât, CD Soutelphan GSTPCD 508.
Warda : Ma endakch fekra, CD Voice of Lebanon VLCD 000508.
Nagat : Ana bastanak, CD Soutelphan GSTPCD 557.

1980-1995

– Chanson protestataire :
Cheikh Imâm : Réveille-toi, Egypte, LP APIA AP 018.
Cheikh Imâm : Les nuits des amandiers, LP APIA AP 044/045.
– Chanson populaire et "nouvelle vague" :
Ahmed Adeweya : El sah el dah (v. 1975), C Sout el Hob SHB 3.
Amr Diab : Mayyâl (geel), CD REL RELDS 503.
Hakim : Nazra (geel), CD Sonar, FS 1191.

COMMENTAIRES DES EXTRAITS MUSICAUX

Ce disque a été réalisé grâce à l'aimable autorisation du Club du Disque arabe.

I. – MUSIQUES RURALES

1. Arabes de Darâw (Haute-Egypte), *marbû'*, enregistrement Tiberiu Alexandru/ Emile Azer Wahba, disque Sono Cairo EST 52/53, 1966. Ce chant suit un cycle à quatre temps, le premier marqué par un battement de pied, le second par un claquement de mains. Le soliste lance sa voix au-dessus du chœur, qui poursuit un ostinato vocal semblant imiter un animal. 2'36"

2. Firqat al-Tanbûra de Port-Saïd, *taqsîm* non mesuré en mode *râst* par une *tanbûra* puis une *simsimiyya*, suivi d'un extrait de la chanson *"shoft el-qamar 'alä sadr el-gamîl"*, interprétée par cinq *sahbagiyya* accompagnés par tambourins *riqq*, *darabukka*-s, cymbalettes *sâgât* et triangle, sur le cycle *wahda we noss*. 3'06"

3. Sayyid al-Duwî, *awlâd Râgih*, extrait de la geste hilâlienne, cassette Sawt al-Tarab 528, 1994. 2'35"

4. Muhammad al-'Arabî, *mawwâl "ya qalbi mâ-lak wahmân"*, disque Baidaphon 85030, vers 1923. Accompagnement avec *arghûl* et *suffâra*, mode *râst baladî*. 3'33"

5. Muhammad al-'Arabî, *dôr sa'îdi "ana kolle ma-gûl et-tôba"*, disque Baidaphon 83117, vers 1920. Célèbre chanson populaire de Haute-Egypte, mode *sabâ*. 3'02"

6. Hifnî Ahmad Hasan, *Shafîqa we Metwallî*, cassette Nefertiti 76, 1977. Accompagnement par flûte *suffâra* et *simsimiyya*, qui joue un ostinato de deux notes

sur le cycle *wahda we noss*. Le chanteur interprète ses tercets sur les modes *râst* et *higâz*, sur un ambitus d'une octave. A la fin du couplet, un chœur répète *"Girgâwi ya Metwalli"* (Metwalli, fils de Girga). 2'56"

II. – CHANTS RELIGIEUX

7. Chœur de l'Institut d'études coptes, *Hiten niepresvia*, disque Folkways FR 8960, 1960. Le père Morkos de Matây dialogue avec une congrégation de 15 choristes du collège clérical. Ils chantent un *lahn* (air fixé) "Par l'intercession de la Mère de Dieu" auquel répond le chant très mélismatique du père Morkos *Ee aguapi to theo ke patros* (L'amour de Dieu le Père). 2'45"

8. Shaykh 'Abd al-Bâsit 'Abd al-Samad, extrait de *sûrat al-takwîr*, CD Club du Disque arabe AAA 050. Lecture sur le mode *râst*, en voix de tête, avec passages à l'octave inférieure. On remarque le souffle exceptionnel du récitant et des mélismes générateurs de *tarab*. 1'43"

9. Shaykh 'Abd al-Bâsit 'Abd al-Samad, *adhân shar'î* (appel à la prière), CD Club du Disque arabe AAA 100. Cet appel en mode *râst* est largement diffusé dans l'ensemble du monde musulman où il remplace parfois le traditionnel muezzin. 3'21"

10. Shaykh 'Alî Mahmûd, extrait de la *qasîda mursala "ya nasîm al-sabâ"*, disque Odéon 55581, vers 1927. Chant non mesuré en mode *higâz*, semi-improvisé sur un canevas composé par l'interprète. On remarque un parcours modal d'une grande richesse, le large ambitus de la mélodie, le souffle et la souplesse du soliste. Accompagnement au violon, qui suit le chanteur en traduction concomitante. 2'45"

11. Shaykh Yasîn al-Tuhâmî, extrait d'un *dhikr*, cassette Aidaphone 14, 1981. Sur une *qasîda* titrée *"al-ma'rifa"* (La Connaissance mystique), le *shaykh* fait coïncider sa diction avec un cycle devenant hypnotique. Noter les exclamations des participants. 2'44"

III. – MUSIQUE SAVANTE

12. Shaykh Salâma Higâzî, extrait de la *qasîda "salâmun 'ala husnin"*, disque Odéon 45242, vers 1906 (dernière face). Chant non mesuré improvisé sur un canevas mélodique composé par l'interprète. Accompagné d'un *qânûn*, ce

récitatif est fait de répétitions, de mélismes virtuoses, de tensions dramatiques provoquées par les changements de mode et les sauts d'octave. Cet extrait laisse entendre des passages en modes *gahârkâh* et *sabâ*, puis le chanteur déplace la fondamentale et conclut en *higâz* sur *gahârkâh*. 3'53"

13. Samî al-Shawwâ (violon) et *qânûn*, extrait du *bashraf râst Asem Bey*, disque Gramophone 7-218007, 1919. Cette œuvre du compositeur ottoman Asem Bey (1851-1929) est placée sur le cycle *dawr kabîr* (28/4, TTSD/TTST/SDTT/SDTT/STST/TDTT/ttDTD), simplifié en cycle binaire par les instrumentistes égyptiens. Un court *taqsîm* au *qânûn* vient conclure la performance, en remplissage de la face. 3'03"

14. Shaykh Sayyid al-Saftî (1867-1939), *muwashshah "ya mîmati"*, disque Gramophone 11-12622 (1 face), 1910. Rythme *yûruk samâ'î* (6/4, DT/ TD/TS), mode *bayyâtî shûrî*, composition ancienne anonyme. *Dûlâb* en ouverture et *taqsîm* conclusif, accompagnement au violon (Sâmî al-Shawwâ), *qânûn* et *riqq*. Interprétation par un soliste accompagné de choristes. 3'10"

15. Shaykh Sayyid al-Saftî, *mawwâl "be-haqq-e mîn atla'ak ya badr"*, disque Gramophone 11-12623 (1 face), 1910. Un *taqsîm* de violon précède des *layâlî*-s en mode *bayyâtî*. 3'15"

16. Shaykh Yûsuf al-Manyalâwî (1847-1911), *qasîda* mesurée *"a lâ fî sabîlillâh"*, disque Gramophone 012708/09, 1910. Mélodie en mode *huzâm*, semi-improvisée sur une composition de l'interprète. Accompagnement au violon (Shawwâ), *qânûn* ('Aqqâd), *'ûd*, *riqq*. La pièce s'ouvre vocalement par des *layâlî*-s mesurés sur cycle *bamb* et se conclue par le "*dûlâb* des Censeurs". 8'02"

17. Shaykh Yûsuf al-Manyalâwî, extrait du *dôr "yâ-manta wâbeshni"*, disque Gramophone 012262 (4e face), 1908. Composition de Muhammad 'Uthmân. Le *shaykh* engage un responsorial avec ses choristes en mode *gahârkâh* puis *higâz* et passe au mode *sabâ* dans la dernière phrase, qu'il fond dans une experte *qafla* conclusive en *higâzkâr*. 2'39"

18. Firqat al-Mûsîqä al-'Arabiyya (Ensemble de musique arabe), sous la direction de 'Abd al-Halîm Nuwîra, *muwashshah "ya mîmatî"*, disque Sono Cairo 17-17079, 1971. On comparera cette version avec l'exemple 14. 1'39"

IV. – RÉPERTOIRE INTERMÉDIAIRE ET VARIÉTÉ

19. Munîra al-Mahdiyya (1884-1965), extrait de la *taqtûqa "asmar malak rûhi"*, disque Baidaphon 83516 (1re face), vers 1920. Mode *râst*, composition de Muhammad 'Alî Le'ba. 2'41"

20. Sâlih 'Abd al-Hayy, extrait de la *taqtûqa "abûha râdi"*, disque D13324 (2e face), vers 1927. Composition de Zakariyyâ Ahmad, mode *bayyâtî*. Court *taqsîm* de Sâmî al-Shawwâ sur le cycle *bamb* à la fin du titre, en remplissage de la cire. 3'00"

21. Umm Kulthûm, extrait du monologue *"en kont asâmeh"*, disque Gramophone 72-13, 1927. Composition de Muhammad al-Qasabgî, mode *mâhûr*. 3'05"

22. 'Abd al-Wahhâb, extrait de la chanson *"ya ward mîn yeshterîk"*, disque Baidaphon 100308/9 réédité sur CD Club du Disque arabe AAA021. Chanson tirée du film *Yôm Sa'îd*, 1939. Texte de Bishâra al-Khûrî, composition de l'interprète en mode *nawâ 'athar*. 3'06"

23. Umm Kulthûm, premier couplet de la chanson longue *fakkarûnî*, composition de Muhammad 'Abd al-Wahhâb en mode *râst*, 1966. Concert du Cinéma Rivoli à Beyrouth, collection privée.

24. Ihâb Tawfîq, extrait de la chanson *qamarna*, CD Sonar 01049305, 1992. Composition et arrangements de Hamîd al-Shâ'irî, mode *sabâ*. Orchestration occidentale (synthétiseur, séquenceur) et éléments d'un *takht* de solistes mêlant instruments de musique savante et populaire : *'ûd*, *qânûn*, *nây kawala*, *mizmâr*, *naqrazân*, *riqq*, *darabukka*, violon, accordéon. Le rythme *wahda we noss* est joué à un tempo très rapide et les phrases mélodiques du chanteur sont systématiquement répétées par un chœur. Ce sont deux traits caractéristiques de cette "dance music", qui renoue indirectement avec des principes (musiciens solistes et chant responsorial) d'une esthétique perdue dans la chanson de grande diffusion à partir des années quarante. 0'59"

Le montage du disque a été réalisé à la cité de la musique par Bruno Morain.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Magnum / René Burri : p. 12
B.N.F. : p. 16, 27, 28, 36, 38, 42, 45, 67
D.R. : p. 20, 73, 79, 108
Magnum / Erich Lessing : p. 22, 31
G. Œstreich, Museum für Völkerkunde, Berlin : p. 24
Roger-Viollet : p. 41, 62, 75
Musée de l'Homme : p. 44
I.M.A. / Belmenouar : p. 33, 46, 48
Explorer / Sylvain Grandadam : p. 68
Artur Simon : p. 142
Cinestar : p. 116
Collection Roland Carel : p. 134, 140
Magnum / Abbas : p. 51

Ouvrage réalisé par l'atelier graphique Actes Sud. Reproduit et achevé d'imprimer en septembre 1999 par l'Imprimerie Floch à Mayenne, sur papier des Papeteries de Jeand'heurs pour le compte des éditions Actes Sud Le Méjan Place Nina-Berberova 13200 Arles.
Dépôt légal 1re édition : janvier 1996.
N° impr. : 46907.
(Imprimé en France)